

Министерство образования и науки Российской Федерации
Федеральное государственное автономное образовательное
учреждение высшего образования
«Тюменский государственный университет»
Ишимский педагогический институт им. П.П. Ершова
(филиал) Тюменского государственного университета

Г.В. Сильченко

ПОЭТИКА КОМИЧЕСКОГО В ТВОРЧЕСТВЕ П.П. ЕРШОВА

Учебное пособие по курсу «История отечественной литературы»

Рекомендовано Сибирским региональным учебно-методическим центром высшего профессионального образования для межвузовского использования в качестве учебного пособия для студентов, обучающихся по направлению подготовки бакалавров 44.03.05 «Педагогическое образование (с двумя профилями подготовки)» (профили «Русский язык, иностранный язык»)

Ишим
2017

УДК 82...Ершов.07(075.8)
ББК 83.3(2Рос=Рус)5я73
С 368

Печатается по решению редакционно-издательского совета Ишимского педагогического института им. П.П. Ершова (филиал) ФГАОУ ВО «Тюменский государственный университет»

Рецензенты:

И.С. Урюпин, доктор филологических наук, профессор кафедры русской литературы, Московский педагогический государственный университет, г. Москва;

Д.В. Ларкович, доктор филологических наук, профессор кафедры филологического образования и журналистики, Сургутский государственный педагогический университет, г. Сургут.

С 368

Сильченко, Г.В.

Поэтика комического в творчестве П.П. Ершова : учеб. пособие / Г.В. Сильченко. – Ишим : Изд-во ИПИ им. П.П. Ершова (филиал) ТюмГУ, 2017. – 124 с.

ISBN 978-5-91307-324-2

Учебное пособие посвящено рассмотрению творчества П.П. Ершова в аспекте поэтики комического. Пособие предназначено для студентов, осваивающих дисциплину «История отечественной литературы» в соответствии с требованиями ФГОС ВО по направлению подготовки 44.03.05 Педагогическое образование (квалификация «бакалавр»), профили подготовки «Русский язык, иностранный язык». Также данное учебное пособие может быть использовано и в курсе «Теории литературы» при изучении тем «Литературное произведение», «Художественный образ».

Рекомендовано Сибирским региональным учебно-методическим центром высшего профессионального образования для межвузовского использования в качестве учебного пособия для студентов, обучающихся по направлению подготовки бакалавров 44.03.05 «Педагогическое образование (с двумя профилями подготовки)» (профили «Русский язык, иностранный язык»).



УДК 82...Ершов.07(075.8)
ББК 83.3(2Рос=Рус)5я73

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение	4
Глава 1. Комическое как эстетическая категория	7
1.1. Основные теории комического	7
1.2. Основные виды комического	21
Глава 2. Поэтика комического в творчестве П.П. Ершова	27
2.1. Литературный процесс 30–40-х годов и творчество П.П. Ершова.....	27
2.2. Своеобразие комизма в сказке «Конёк-Горбунок»	39
2.3. Народно-смеховые традиции в «драматическом анекдоте» П.П. Ершова «Суворов и стационарный смотритель»	51
2.4. Особенности комизма драматической сцены «Кузнец Базим, или Изворотливость бедняка»	63
2.5. Комизм в романтическом цикле «Осенние вечера»	69
2.6. Своеобразие юмора в эпиграммах П.П. Ершова	93
Заключение	102
Темы сообщений и творческих заданий.....	104
Краткий словарь литературоведческих терминов.....	105
Выдержки из работ по теории комического	107
Библиография.....	115

ВВЕДЕНИЕ

Интерес к личности и творчеству Петра Павловича Ершова возникает в конце XIX – начале XX веков, именно тогда появляется ряд исследований общей **биографической направленности**. К ключевым из них следует отнести работы А.К. Ярославцова, А.О. Островинской, Д.Д. Языкова. В 20-е годы изучение жизни и творчества поэта связано с именами А.И. Мокроусова и Г.И. Симонова. В последующие годы различные аспекты биографии и специфика творчества П.П. Ершова были исследованы в работах В.Г. Уткова, И. П. Лупановой. Новые аспекты биографии поэта нашли отражение в статьях Л.Г. Беспаловой, М.Ф. Калининой, Т.П. Савченковой.

Среди ершоведческих работ **литературоведческого характера** преимущество отдается **изучению в различных аспектах сказки «Конёк-Горбунок»** (М.К. Азадовский, В.П. Аникин, И.П. Лупанова, Т.Г. Леонова, С.А. Комаров) и др.

Незначительную часть от общего числа работ ершоведческого характера составляют исследования, посвященные рассмотрению особенностей поэтики остальных литературных произведений Ершова. Предметом исследования в данных работах выступают различные **аспекты лирики поэта** (Ю.С. Постнов, В.П. Зверев, К.В. Ратников, М.Ф. Калинина, Н.И. Копылова, Л.Е. Ляпина, К.Г. Исупов, Н.И. Казакова, З.Я. Селицкая, Ю.А. Мешков), **специфика прозаического наследия** (В.Г. Утков, Т.П. Савченкова, И.Ф. Платонова), **аспекты поэтики драматических произведений** (Г.Г. Санина).

На сегодняшний день исследованию **комического** в литературном наследии Ершова уделено не столь значительное внимание, появляются отдельные статьи, в которых рассматриваются локальные проблемы комизма в текстах Ершова, но комплексного анализа данная проблема не получила. Этапными в плане рассмотрения комического в ершовской сказке следует назвать статьи В.Н. Евсеева, выводы которых непосредственно выходят за рамки исследуемого произведения и могут быть отнесены ко всему творчеству П.П. Ершова. В статье «Романтические и театрально-площадные традиции в «Коньке-Горбунке» П.П. Ершова» автор проводит системный анализ сказки, выявляя в ней ключевые особенности поэтики. Ершов, по мнению автора, является писателем-романтиком с «ироничным наклоном

ума» [Евсеев, 1995]. Именно романтическая ирония, по мнению исследователя, является ключевым фактором художественного метода Ершова. Большое внимание в этой и последующих работах В.Н. Евсеев уделяет вопросу комического в творческой манере Ершова, принципу удвоения, исследованию традиций ярмарочно-балаганной культуры в произведениях писателя. Данные статьи позволили глубже взглянуть как на сказку «Конёк-Горбунок», так и на все творчество П.П. Ершова.

Учебное пособие **«Поэтика комического в творчестве П.П. Ершова»** направлено на рассмотрение творчества писателя в аспекте поэтики комического, что позволит дать более целостное представление о творческой индивидуальности данного автора, его эстетических предпочтениях и месте в литературном процессе 30–60-х гг. XIX в.

Учебный материал, представленный в пособии, дополняет и конкретизирует курс **«Истории отечественной литературы»**, который является одним из основных в процессе обучения студента-филолога, так как знакомит будущего педагога с классическими произведениями русской литературы. Также данное учебное пособие может быть использовано и в курсе «Теории литературы» при изучении тем «Литературное произведение», «Художественный образ».

Учебное пособие соответствует требованиям ФГОС ВО по направлению подготовки 44.03.05 Педагогическое образование (квалификация «бакалавр»), профили подготовки «Русский язык, иностранный язык».

Учебное пособие направлено на формирование следующих общекультурных и профессиональных компетенций:

- способностью использовать основы философских и социогуманитарных знаний для формирования научного мировоззрения (ОК–1);
- способностью анализировать основные этапы и закономерности исторического развития для формирования гражданской позиции (ОК–2);
- способностью решать задачи воспитания и духовно-нравственного развития, обучающихся в учебной и внеучебной деятельности (ПК–3).

Содержание и структура учебного пособия построены таким образом, что позволяют студенту целенаправленно овладевать новым материалом: необходимая теоретическая часть знакомит студента с различными аспектами теории комического, анализы произведений П.П. Ершова позволяют увидеть специфику реализации видов комического в текстах разных жанров в аспекте эволюции творчества поэта. Предлагаемые вопросы и задания по темам параграфов позволяют качественно усваивать содержание курса, отрабатывать навыки анализа художественных текстов комического характера. Для более углубленного знакомства с творчеством П.П. Ершова предлагаются темы сообщений и творческих заданий.

Краткий словарь литературоведческих терминов выполняет справочную функцию и позволяет студенту овладеть терминологией, необходимой для работы с произведениями. Выдержки из работ по теории комического призваны расширить представление студента о различных подходах к данной категории, что поспособствует более продуктивному анализу литературных текстов.

ГЛАВА 1

КОМИЧЕСКОЕ КАК ЭСТЕТИЧЕСКАЯ КАТЕГОРИЯ

1.1. Основные теории комического

Категория «комическое» является одной из ключевых эстетических категорий, которая затрагивает основные аспекты человеческого бытия и находит свое осмысление в работах многих философов, эстетиков, культурологов и других исследователей. О важности данной категории говорит и следующий факт: изучением смеха как полифункционального явления занимается особая наука – гелотология (греч. *gelos* – смех). Чтобы определить сущность комического необходимо представить краткий обзор основных теорий и видов комического.

В учебном пособии за основу анализа нами взята классификация комического, предложенная в книге Б. Дземидока «О комическом». Автор данной работы рассматривает ключевые концепции комического и, исходя из общих признаков, сводит их к шести основным группам: 1) теория негативного качества; 2) теория деградации; 3) теория контраста; 4) теория противоречия; 5) теория отклонения от нормы; 6) теории смешанного типа [Дземидок, 1974]. В качестве основы для подобной классификации Дземидок рассматривает близость ведущих идей, общность «основной мотивации двух или нескольких теорий» [Дземидок, 1974, с. 11].

Помимо этого, в основных группах польский исследователь предлагает выделить объективистские, субъективистские и реляционистские подгруппы теорий. Теория зачисляется в одну из этих подгрупп в зависимости от того, в какой сфере она усматривает существо комического: в предметной сфере (объективистская), в сфере эмоциональной (субъективистская) или в области взаимодействия между объектом восприятия и воспринимающим субъектом (реляционистская). Причем исследователь отмечает, что достаточно строгих границ между подобными теориями провести сложно. Рассмотрим отдельные теории комического, иллюстрирующие данную классификацию.

Теория негативного качества комического объекта, по мнению Богдана Дземидока, находит свое воплощение в следующих концепциях: 1) объективизм Аристотеля; 2) субъективизм Томаса Гоббса; 3) реляционизм Карла Юберхорста.

Фактически вся античная эстетика смеха имеет объективистский характер, это означает, что в центре ее внимания находится смешное, а не сам смеющийся, подобную точку зрения обосновывает Аристотель. В своей работе «Об искусстве поэзии» Аристотель дает одну из первых научных попыток осмысления специфики комического: «Комедия, как мы сказали, есть воспроизведение худших людей, однако не в смысле полной порочности, но поскольку смешное есть часть безобразного: смешное – это некоторая ошибка и безобразие, никому не причиняющее страдания и ни для кого не пагубное; так, чтобы не далеко ходить за примером, комическая маска есть нечто безобразное и искаженное, но без [выражения] страдания» [Аристотель, 1957, с. 53]. Для античного философа комическим являются черты «физической и духовной неполноценности, такие как безобразие, физические уродства или же моральное зло, не приносящее, однако, значительного вреда» [Дземидок, 1974, с. 12]. Между тем, как отмечает Л.Ю. Фуксон, Аристотель «не подвергает отрицанию участие субъекта в смеховой ситуации, а просто оставляет его в тени» [Фуксон, 1993, с. 8]. Именно субъектом определяется понятие нормы и отклонения от нее, которое и вызывает смех. Аристотель ограничил сферу смешного только теми явлениями, которые способствуют отдыху, развлечению человека, он игнорировал смеховые явления, основанные на насмешке, неразумности, агрессивности.

В эпоху Нового времени аристотелевская теория комического находит свое творческое продолжение в работах Томаса Гоббса, и если античный философ характеризовал комическое с точки зрения объекта, то Гоббс рассматривает смешное с точки зрения переживаний субъекта. Это было коренным переворотом в осмыслении смеха в сравнении с античными теориями. Чувство смешного, по его мнению, связано с внезапно возникающим чувством превосходства и удовлетворения, которое происходит от неожиданного осознания своих преимуществ перед кем-либо, кто вел себя неподобающим образом. Согласно концепции Гоббса смех является механизмом, способствующим достижению более высокого статуса в социальной группе и обществе в целом, так как ощущение превосходства позволяет человеку поверить в свои силы и подтолкнуть к стремлению повысить свой статус. В своей концепции Т. Гоббс обозначает ключевые предпосылки, необходимые для рождения комической ситуации: «Для возникновения смеха требуется <...> три предпосылки: чтобы какой-нибудь

недостаток вообще ощущался, чтобы этот недостаток был чужим и чтобы это ощущение явилось внезапно» [Гоббс, 1964, т. 1, с. 252]. Указание на то, что недостаток должен быть чужим, предполагает, что участников смеховой ситуации как минимум должно быть двое: смешной и смеющийся. Как отмечает А.А. Сычев: «Одним из ключевых моментов в теории Гоббса является требование неожиданности – уже в дефиниции смех назван именно *внезапной* славой. Момент неожиданности учитывался уже в риторически ориентированных теориях Цицерона и Квинтилиана. Гоббс впервые перенес его из сферы частных требований в сферу необходимых условий смеха, рассуждая, что шутка, рассказанная дважды, не вызывает смеха так же, как и хорошо известные недостатки близких людей» [Сычев, 2003, с. 28]. Теория Гоббса подготовила психологические концепции происхождения смеха и сущности комического, характерные для эстетической мысли рубежа XIX–XX вв.

Теория комического Карла Юберхорста основана на попытке соединить объективизм Аристотеля и субъективизм Гоббса. Основу комического, по его мнению, представляет какое-либо негативное качество или недостаток, причем субъект должен быть лишен этого недостатка или не соотносить представления о нем с собой. Важным условием восприятия субъектом комизма исследователь называет факт того, чтобы недостаток не производил отталкивающего впечатления, иначе возникнет противоположная реакция: страх, отвращение. Достоинством концепции Юберхорста следует назвать попытку определения специфики комического как с объективной, так и с субъективной стороны.

В *теории деградации* Дземидок выделяет две существенные концепции: 1) психологическую теорию Александра Бейна и 2) реляционизм Альфред Стерна.

По мнению Бейна, суть комического состоит в том, что возвышенный и серьезный объект деградирует до степени низкого и ничтожного. Теоретик отмечает, что унижение объекта, не вызывающее каких-либо иных сильных чувств у субъекта, рождает ощущение силы и превосходства, эмоциональное облегчение, связанное с разрядкой напряжения, которая может найти свое выражение в веселье, смехе. Если же деградация объекта вызывает у субъекта какие-либо дополнительные сильные чувства, то смеховая ситуация может быть затруднена или вовсе не возникнет. Обозначая положительные стороны

данной теории, Дземидок отмечает, что ее трудно признать удовлетворительной, поскольку она не включает в себя многие случаи комического: «Объект комического не должен быть безобразным, неуклюжим или униженным. Фальстаф, дядюшка Тоби, Швейк, Чарли Чаплин, Дындалский, Собакевич, Скапен или Фигаро очень нас смешат, но отнюдь не потому, что предварительно они предстают перед нами достойными и значительными, а затем деградировавшими и лишенными силы персонажами» [Дземидок, 1974, с. 17].

Теория деградации в ее реляционистском варианте найдет свое воплощение в концепции Альфреда Стерна, который рассматривал смех как реакцию на деградацию ценности. Согласно аксиологической теории комического Стерна, ценности представляют собой не абсолютные величины, не зависящие от познающего и оценивающего субъекта, а связи объектов с оценивающим субъектом. Ценность вещи может быть определена только в связи с человеком, если она удовлетворяет его потребности, возбуждает желание. В этом состоит реляционизм стерновской теории комического. Дземидок подытоживает суть данной теории следующим образом: «Комическими являются все случаи и поступки, которые переключают наше внимание с того, что является ценным, на то, что ценным не является, или же с ценности внутренней <...> на ценность посредствующую, которая является средством реализации другой ценности. Оба эти момента связаны с деградацией ценности, которая вызывает смех» [Дземидок, 1974, с. 18]. Вместе с тем, Стерн не рассматривает смех как только лишь пассивную реакцию на деградацию ценности, он может выступать в роли фактора, который пытается вызвать деградацию ценности. Например, посмеявшись над человеком, мы можем вызвать у него чувство обиды, так как субъект смеха будет осознавать, что мы подвергаем какие-либо его ценности унижению.

Теория контраста представлена в работе Дземидока отдельными субъективистскими концепциями, из которых мы рассмотрим: теории комического 1) Иммануила Канта, 2) Герберта Спенсера, 3) Теодора Липпса.

Теория неоправдавшегося ожидания И. Канта оказала значительное влияние на последующие концепции понимания смеха. Кант рассмотрел смех как действующий механизм и дал следующее объяснение его сущности: «Смех есть аффект от внезапного превращения напряженного ожидания в

ничто. Именно это превращение, которое для рассудка явно не радостно, все же косвенно вызывает на мгновение живую радость» [Кант, 1966, т. 5, с. 352]. Кант углубляет представление о характере смешного, в отличие от Аристотеля, он связал его не с «безвредным уродством», а с уродством, которое оказалось на месте красоты: «Кант открыл момент претенциозности смешного. Претензия и задает ожидание, которое обращается в ничто с обнаружением пустоты претензии» [Фуксон, 1993, с. 11]. Кант впервые дал описание смеха как процесса, он отметил важность досмехового, серьезного состояния, необходимого для возникновения комического эффекта. Смеховая ситуация всегда застает человека врасплох, он должен осознать ее несерьезность, столкнувшись с развенчанием претензий и посмеявшись над собственной первоначальной доверчивостью. Как отмечает Сычев: «С этой точки зрения смех эпистемологичен – он является следствием разрушения иллюзий, а кантовская теория комического, как и у Гоббса, делает акцент на субъективных моментах. Рассудок в смехе играет основную роль, затем в игру идей вовлекается тело. В этом отношении Кант противопоставляет смеху музыку, где уже телесные ощущения вызывают последующую игру идей» [Сычев, 2003, с. 29].

Концепция Г. Спенсера продолжает развивать психологический подход Т. Гоббса и субъективистский И. Канта. Смех в понимании Спенсера представлен как психофизиологическое явление, это «разряжение задержанного душевного движения в мышечную систему» [Цит. по: Фуксон, 1993, с. 17]. Объект смеха рассматривается исследователем в качестве внешнего возбудителя этого состояния, основное внимание уделено характеристике самого процесса, который, как и у Канта, представлен в своей динамике: смех бывает естественным только тогда, когда сознание неожиданно обращается от великого к мелкому. Спенсер интересуется в основном психическим состоянием человека, он отмечает, что в результате данного перехода образуется избыток «нервной энергии», которая и находит свое освобождение в смехе. Философ разделяет природу проявления смеха на две разновидности, если в основе первой лежит простая разрядка нервного напряжения, вызванная большой радостью или даже страданием, то второй тип смеха связан с рассудком. В основании разумного смеха Спенсер, как и многие до него, видит противоречие, несообразность. Однако не всякое

противоречие вызывает смех, а только то, которое вызывается нисходящей несообразностью, в ином случае человек испытает изумление.

Теодор Липпс дает новые характеристики категории комического: он полагает, что комическое появляется тогда, когда вместо ожидаемой ценности, способной привлечь наше внимание, возникает внезапно иная ценность, которая данной ситуации не соответствует и потому имеет для нас слишком малое значение. В противоположность Канту и Спенсеру Липпс не придает существенное влияние переходу от «большого к малому», он говорит о переходе чего-то, соответствующего данным обстоятельствам, к чему-то, не соответствующему данным обстоятельствам. В качестве способа, позволяющего раскрыть сущность комизма, Липпс рассматривает не только неожиданность, но и мотив видимости: «Сторонники этой концепции полагают, что познание комического возникает тогда, когда нечто слабое и низменное хочет обрести видимость силы и величия или же когда чье-то величие, могущество и значение оказываются видимостью, прикрывающей слабость и ничтожество» [Дземидок, 1974, с. 22]. Видимость как одна из характеристик комического, не образует самостоятельную теорию комического, но выступает в качестве дополнения к теориям контраста и противоречия.

В книге Дземидока *теория противоречия* представлена рядом концепций, из которых мы рассмотрим объективизм Г.В.Ф. Гегеля и связанные с ним отдельные теории. Свою концепцию комического Гегель противопоставляет романтическому субъективизму и формализму Канта, он подчеркивает объективность комического: «Вообще невозможно извне привязать насмешку к тому, что не имеет насмешки над самим собою, иронии над собой. Ибо комическое состоит в том, чтобы показывать, как человек или предметы разлагаются в самих себе, и если предмет не есть в самом себе свое собственное противоречие, то комизм является поверхностным и беспочвенным» [Гегель, 1968, т. 4, с. 186]. Смех, согласно теории Гегеля, очищает общество от отживших идей и представлений, которые пытаются придать себе видимость величия. Теория противоречия нашла свое дальнейшее воплощение в работах многих исследователей специфики комического, она была поддержана западниками (В. Белинским, А. Герценом, Н. Чернышевским), оказалась востребованной в советской и российской эстетической мысли.

По мнению В.Г. Белинского, смех только тогда имеет значение, если он способен исправлять социальные пороки, бороться с несправедливостью. Осмеянию могут быть подвержены регрессивные явления, противоречащие объективным законам общественного развития, и явления, не имеющие социального значения, но претендующие на всеобщую значимость. Суть комического в теории Белинского Сычев обозначает следующим образом: «Здесь можно выделить два аспекта: онтологический – объект смеха как мнимая субстанциональность и телеологический – несоответствие притязаний объекта смеха и естественного, целесообразного развития жизни и истории. Источником комизма, таким образом, является сама жизнь, объективное положение вещей. Задача смеха – обнаружить нелепость и нецелесообразность явлений и показать их несоответствие здравому смыслу и требованиям справедливости» [Сычев, 2003, с. 44–45].

Продолжая традицию Гегеля, Ю.Б. Борев рассматривает комическое как «общественно значимое жизненное противоречие (цели – средствам, формы – содержанию, действия – обстоятельствам, сущности – ее проявлению), которое является объектом особой, эмоционально насыщенной эстетической критики – осмеяния» [Борев, 2003, с. 198]. Являясь средством раскрытия общественных противоречий путем их сопоставления с идеалами данного времени и среды, комическое включает в себя развитое критическое начало и требует от аудитории активного восприятия. Рассматривая комическое как эстетическую форму критики, Ю.Б. Борев отмечает следующие характерные черты данной категории: «эмоциональная насыщенность; эстетически оценочный характер; острая современность, злободневность, широкая общественная значимость, конкретная направленность; тяготение к коллективности восприятия, к массовости, заразительности; концентрирующий внимание общественности на недостатках, организующий общественное мнение, характер; тяготение к демократизации; активность восприятия этой критики читателем, зрителем, слушателем (самостоятельное активное противопоставление осмеиваемого явления эстетическим идеалам); ассоциативный характер критики, важность неожиданных сопоставлений, сравнений, наличие момента неожиданности в восприятии» [Борев, 1960, с. 282].

Комическое в искусстве Борев рассматривает как явление, сочетающее в себе единство субъективного и объективного, отрицание и утверждение,

позволяющее раскрыть противоречия действительности и приблизить действительность к идеалу.

К *теории отклонения от нормы* следует отнести работы Карла Гроса, Пейпера и Быстроня [Дземидок, 1974]. Данные исследователи полагают, что комическим следует считать любое явление, которое отклоняется от нормы и потому воспринимается как нецелесообразное и нелепое. Смешными могут выступать отклонения от логики, норм поведения, принятых в обществе, понятий и обычаев. Если учесть, что, согласно теории отклонения от нормы, субъекту познания смешны только те явления, которые отличаются от чувства нормы этого субъекта или от принятых им общественных норм, то нетрудно заметить отчетливо выраженную реляционистическую тенденцию этой теории.

Теория пересекающихся мотивов представлена в работе Дземидока различными концепциями, каждая из которых представляет собой оригинальную разработку сущности комического. К данной группе следует отнести теории А. Бергсона и З. Фрейда.

Концепция смеха Анри Бергсона принадлежит к объективистской традиции Аристотеля. По мнению философа, порождением комического выступает отстающий от жизни автоматизм, догматизм и неподвижность форм. Согласно концепции Бергсона комическое мы можем ощущать только в общении с людьми, неодушевленные предметы могут вызывать комический эффект только тогда, когда они обнаруживают сходство с человеком или какую-либо иную связь с ним: «Не существует комического вне собственно человеческого. Пейзаж может быть красивым, привлекательным, величественным, неинтересным или безобразным; но он никогда не будет смешным. Если мы смеемся над животным, то это значит, что мы уловили у него свойственную человеку позу или человеческое выражение» [Бергсон, 1999, с. 1279]. Представление о механистической природе смеха Бергсон распространяет как на изображение комических характеров, положений, ситуаций, так и на специфику использования языкового комизма: «*Живое, покрытое накладным слоем механического, вот один из крестов, около которого следует остановиться, - то центральное представление о смешном, от которого воображение лучеобразно распространяется по расходящимся направлениям*» [Бергсон, 1999, с. 1301]. Бергсон указывает на общественное значение смеха. При помощи смеха общество указывает на косность

характера, ума, чувств, тела, то есть на те случаи, в которых человек не способен быстро переключиться с одной социальной роли на другую или приспособиться к стремительно меняющимся обстоятельствам, смех в этом случае выступает в качестве двигателя жизни человека. Рассматривая теорию Бергсона, Дземидок отмечает: «Сама по себе действительность, во всяком случае ее сущность, имеет характер неповторимый, индивидуальный, постоянно меняющийся. Поэтому автоматизм и косность противоречат ее сущности и кажутся, следовательно, смешными (теория противоречия)» [Дземидок, 1974, с. 41]. Теория комического Бергсона связана как с теориями, основанными на деградации и негативном качестве, так и с теориями противоречия. В этом выражается ее универсальный характер.

В своей специальной работе, посвященной исследованию остроумия [Фрейд, 2005], Зигмунд Фрейд выступил как продолжатель психологической интерпретации сущности юмора и комического, которая была популярна на рубеже XIX–XX вв. Остроты позволяют получить слушателю удовольствие и экономят его психическую энергию: «Удовольствие от остроты вытекает для нас из *экономии затраты энергии на упразднение задержки*, удовольствие от комизма – из *экономии затраты энергии на работу представления*, а удовольствие от юмора – из *экономии аффективной затраты энергии*. Во всех трех видах работы нашей душевной деятельности удовольствие вытекает из экономии, все три вида аналогичны в том, что представляют собой методы получения удовольствия, которое, собственно, было потеряно лишь вследствие развития этой деятельности» [Фрейд, 2005, с. 640]. Техника остроумия избавляет человека от логического контроля, позволяет в шуточной, юмористической форме говорить о вещах, о которых не принято рассуждать всерьез. Большое внимание Фрейд уделяет терапевтическому значению юмора, его способности выступать в качестве защитного механизма при психоневрозах: «Юмор может быть понят как высшая из <...> защитных функций. Он не скрывает содержания представлений, связанных с мучительным аффектом, от сознательного внимания, как это делает вытеснение; он преодолевает защитный автоматизм. Юмор осуществляет это, найдя средства лишить подготовленное уже освобождение неудовольствия присущей ему энергии и превратить ее путем отреагирования в удовольствие» [Фрейд, 2005, с. 638].

Рассмотренные Б. Дземидоком теории комического дают достаточно широкий спектр понимания данной категории, однако они могут быть дополнены и более поздними теориями, которые не нашли отражение в работе польского исследователя.

Конкретно-исторический подход в осмыслении комического обоснован в работах М.М. Бахтина, в частности в книге, посвященной творчеству Франсуа Рабле. Современный смех Бахтин рассматривает как редуцированный отголосок карнавального смеха, который имел специфические характеристики: «Это прежде всего праздничный смех. Это, следовательно, не индивидуальная реакция на то или иное единичное (отдельное) «смешное» явление. Карнавальный смех, во-первых, всенароден (всенародность, как мы говорили уже, принадлежит к самой природе карнавала), смеются все, это – смех «на миру»; во-вторых, он универсален, он направлен на все и на всех (в том числе и на самих участников карнавала), весь мир представляется смешным, воспринимается и постигается в своем смеховом аспекте, в своей веселой относительности; в-третьих, наконец, этот смех амбивалентен: он веселый, ликующий и – одновременно – насмешливый, высмеивающий, он и отрицает и утверждает, и хоронит и возрождает» [Бахтин, 1990, с. 17]. В этих характеристиках коренное отличие карнавального средневекового смеха от сатирического смеха нового времени. Коллективный карнавальный смех не разделял смешавших, смешных и смеющихся, он был направлен на всех, так проявлялась его синкретичная природа, и этим он отличается от ироничного смеха последующих эпох, в котором существует строгая граница между насмешником и тем, на кого направлена ирония. Характеризуя средневековую культуру, Бахтин отмечает: «Смех, вытесненный в средние века из официального культа и мировоззрения, свил себе неофициальное, но почти легальное гнездо под кровлей каждого праздника. Поэтому каждый праздник рядом со своей официальной – церковной и государственной – стороной имел еще вторую, народно-карнавальную, площадную сторону, организующим началом которой был смех и материально-телесный низ» [Бахтин, 1990, с. 95]. Народно-смеховая культура представляла собой сложное явление и включала, по мнению Бахтина, три типа форм своего проявления: 1) обрядово-зрелищные формы (празднества карнавального типа, площадные смеховые действия); 2) словесные смеховые произведения; 3) различные формы

фамильярно-площадной речи (ругательство, клятва, божба, проклятия и т.д.). Отголоски карнавальной культуры Бахтин отмечает в отдельных аспектах современной культуры, а также в творчестве ряда писателей нового времени, таких как Н.В. Гоголь, Ф.М. Достоевский.

Оригинальную концепцию комического разрабатывал известный фольклорист В.Я. Пропп. В книге «Проблемы комизма и смеха» исследователь представил критику предшествующих классификаций комизма и смеха и обосновал собственную позицию: «Мы исходим из того, что комизм и смех не есть *нечто абстрактное*. Смеется человек. Проблему комизма невозможно изучать вне психологии смеха и восприятия комического» [Пропп, 2002, с. 13]. Предшествующие теории и классификации комического не удовлетворяют исследователя по ряду причин: «Смех осуществляется при наличии двух величин: смешного объекта и смеющегося субъекта – человека. Мыслители XIX–XX вв., как правило, изучали или одну сторону проблемы, или другую. Комический объект изучался в трудах по эстетике, смеющийся субъект – в трудах по психологии. Между тем комизм определяется не тем и не другим в отдельности, а воздействием объективных данных на человека» [Пропп, 2002, с. 16].

Пропп делает попытку ответить на вопрос: связаны ли определенные формы комизма с конкретными видами смеха? Ученый в качестве основного выделяет насмешливый смех, который характеризуется наличием в нем прямой или скрытой насмешки, вызванной некоторыми недостатками того, над кем смеются, а помимо него рассматривает в работе такие виды смеха, как добрый, злой, циничный, жизнерадостный, разгульный, обрядовый, ритуальный, каждый из которых имеет свою сферу бытования и формы выражения. Свои размышления по поводу комического Пропп резюмирует в следующем утверждении: «Общую формулу теории комического можно выразить так: мы смеемся, когда в нашем сознании положительные начала человека заслоняются внезапным открытием скрытых недостатков, вдруг открывающихся сквозь оболочку внешних, физических данных» [Пропп, 2002, с. 144]. Таким образом, в самом широком смысле смех Проппом понимается как отклонение от каких-либо моральных или социальных норм.

В книге «Философия смеха» Л.В. Карасев рассматривает смех как явление философского плана во всем многообразии его проявлений, своей задачей он видит рассмотрение смеха как целого: «Смех как

саморазвивающийся принцип, живая, разворачивающаяся в пространствах души и культуры идея, соприкасающаяся с другими идеями и смыслами – вот, что составляет предмет нашего интереса. Звучит немного нескладно, но речь идет о *форме смеха*, о том общем, что можно найти в самом разном смехе» [Карасев, 1996, с. 7]. Автор рассматривает мифологию и феноменологию смеха, сложные отношения смеха с такими явлениями, как добро и зло, стыд и хаос, время и будущее.

В самом явлении смеха исследователь отмечает определенную противоречивость: «Смех, будучи чувством несомненно положительным, оказывается ответом на событие, в котором наш взгляд или ухо, помимо всего прочего, обнаружили и нечто, подлежащее отрицанию или осуждению» [Карасев, 1996, с. 17]. Подобный взгляд на парадоксальную природу смеха позволяет Карасеву рассмотреть комическое с новой стороны, вскрыть в нем архаические пласты и ранее не отмеченные особенности.

Философское исследование природы комического будет предпринято и в книге А.А. Сычева «Природа смеха или Философия комического», автор в данной работе рассматривает философские основы смеха и его функции, дает представления об особенностях национального и профессионального смеха и предлагает оригинальную концепцию смеха как социокультурного явления. Исследователь отмечает, что практически все теории комического исключали из сферы рассмотрения такие виды смеха, как беспричинный смех, смех, вызванный употреблением алкоголя, истерический смех, которые имеют важное социокультурное значение. Смех, по мнению Сычева, может быть рассмотрен как особая форма понимания: «в основе смеха лежит не просто знание субъекта о противоречивости ситуации или закреплённый набор логических несоответствий в объекте. Можно знать шутку, но не понимать ее: смех является выражением не знания, а понимания. Такие традиционные характеристики понимания, как целостность, эвристичность, креативность, диалогичность, эмоционально-чувственная, оценочная и социокультурная обусловленность и другие в полной мере соответствуют проявлениям смешного; при этом большинство условий смеха выступают частными выводами из этих базовых характеристик» [Сычев, 2003, с. 77]. Причем смех рассматривается не просто в качестве формы понимания, а как радостное понимание, которое доставляет удовольствие, оно указывает на недостаток понимания у объекта смеха и полноту, избыток у субъекта.

Различные теории комического, представленные в данном параграфе, позволяют говорить о неоднозначности данной эстетической категории, но вместе с тем указывают на общие черты комического, к которым можно отнести наличие противоречий, нарушение каких-либо норм.

Вопросы и задания для обсуждения и повторения

1. Какие основные теории комического выделяет в своей работе «О комическом» Б. Дземидок?
2. Определите основные черты комедии, предложенные Аристотелем в трактате «Об искусстве поэзии».
3. Охарактеризуйте, как категория *смех* объясняется в теории И. Канта.
4. В чем выражается «объективность комического» в теории Г.В.Ф. Гегеля?
5. Какое понимание находит теория комического в русской эстетической мысли середины и второй половины XIX века.
6. В чем выражен универсальный характер теории комического, предложенной А. Бергсоном?
7. Каков механизм появления остроты, согласно концепции З. Фрейда?
8. Раскройте содержание *карнавального смеха*, характеристика которого представлена в работах М.М. Бахтина.
9. Приведите примеры произведений русской литературы, в которых нашли отражение отголоски *карнавального смеха*.
10. В чем особенности понимания комического В.Я. Проппом?
11. Какие характерные черты комического выделяет в своих работах Ю.Б. Борев?
12. Подберите примеры работ философов, культурологов, филологов XXI века, в которых рассматривается категория комического.

Литература:

Аристотель. Об искусстве поэзии / Аристотель. – М., 1957. – 184 с.

Бахтин, М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса / М.М. Бахтин. – 2-е изд. – М., 1990. – 543 с.

Бергсон, А. Творческая эволюция. Материя и память / А. Бергсон. – Минск, 1999. – 1408 с.

- Борев, Ю.Б. Основные эстетические категории / Ю.Б. Борев. – М., 1960. – 446 с.
- Борев, Ю.Б. Эстетика. Теория литературы : энцикл. слов. терминов / Ю.Б. Борев. – М., 2003. – 575 с.
- Гегель, Г.В.Ф. Эстетика : в 4 т. / Г.В.Ф. Гегель. – М., 1968–1973.
- Гоббс, Т. Избранные произведения : в 2 т. / Т. Гоббс. – М., 1964.
- Дземидок, Б. О комическом / Б. Дземидок. – М., 1974. – 224 с.
- Кант, И. Собрание сочинений. В 6 т. Т. 6. / И. Кант. – М., 1966.
- Карасев, Л.В. Философия смеха / Л.В. Карасев. – М., 1996. – 224 с.
- Пропп, В.Я. Проблемы комизма и смеха / В.Я. Пропп. – М., 2002. – 192 с.
- Сычев, А.А. Природа смеха или Философия комического / А.А. Сычев. – Саранск, 2003. – 176 с.
- Фрейд, З. Остроумие и его отношение к бессознательному // Толкование сновидений / З. Фрейд. – М.; СПб., 2005. – С. 465–640.
- Фуксон, Л.Ю. Комическое литературное произведение : учеб. пособие / Л.Ю. Фуксон. – Кемерово, 1993. – 96 с.

1.2. Основные виды комического

В гуманитарной науке комическое принято рассматривать как родовой термин, основными видами которого выступают юмор, ирония, сатира и сарказм [Борев, 1970], [Дземидок, 1974], [Лук, 1977], [Карасев, 1996] и др. Каждая из данных форм обладает собственной спецификой и выполняет только ей присущие функции в процессе создания художественного образа.

В традиционном понимании **юмор** может быть рассмотрен как в широком, так и в узком смысле. Широкое понимание предполагает отождествление данного понятия с понятием комическое и употребление данных терминов как синонимов. В узком смысле юмор рассматривается как один из возможных видов комического, специфическими чертами которого являются мягкое отношение к объекту осмеяния, «сочетающее внешне комическую трактовку с внутренней серьезностью» [ЛЭС, 1987, с. 521]. Юмор видит в объекте, на который он направлен, какие-то определенные стороны, которые не вступают в противоречие с идеалом. Как отмечает Борев, объект юмора, «заслуживая критику, все же сохраняет свою привлекательность» [Борев, 2003, с. 573]. Утверждающая сила юмора связана с его способностью пробуждать в людях лучшие качества, умением посмотреть со стороны на незначительные недостатки, которые возможно исправить, чтобы приблизиться к идеалу. Юмор направлен против тех объектов, которые заслуживают критики, но все же сохраняют свою привлекательность, он освобождает объект, на который направлен, от всего наносного, выявляя в нем лучшие черты и характеристики. Для данного вида комизма характерна особая способность сочетаться с любыми другими разновидностями смеха и в зависимости от этого менять свою тональность: юмор может быть дружеским, добродушным, тонким, грубым, жестким, печальным, трогательным и т. д. Подобная способность к видоизменению позволила юмору сохранять свою актуальность на протяжении всей истории развития человечества. Юмор, в отличие от сатиры, при способности вскрывать жизненные противоречия все же обладает жизнеутверждающим пафосом, выполняет созидательно-гуманистическую роль, по замечанию А.Б. Есина, «юмор в своей глубинной основе есть выражение оптимизма, душевного здоровья, приятия жизни» [Есин, 2013, с. 69]. Именно поэтому многие писатели использовали данный вид комического для более детального

раскрытия характера положительных персонажей, юмор способствовал раскрыть прекрасное и человеческое за невзрачным. Рассматривая специфику юмористического смеха, С.Н. Тяпков продолжает развивать идею Л.Е. Пинского о «неконструированной двузначности юмора», которая генетически восходит к амбивалентному народному смеху [Тяпков, 1987, с. 32]. Все же другие виды комического (ирония, сатира, остроумие) представляют собой сконструированные смеховые ситуации: ирония сознательно пытается показать себя с серьезной стороны, в сатире идет открытое разоблачение и т. д. В полной мере разнообразные оттенки юмора нашли свое воплощение в творчестве Н.В. Гоголя, А.П. Чехова, В.М. Шукшина и многих других писателей.

Проблемам природы и функционирования **иронии** посвящено большое количество работ, в которых рассматривается комическое. Отличительный признак иронии – двойной смысл, где истинным выступает не прямое высказывание, а ему противоположное, подразумеваемое, чем больше будет противоречие между высказанным и скрываемым, тем сильнее будет представлена ирония. Ирония способна в иронически-скептической форме развенчать всякое высказывание о мире, если оно вступает в противоречие с эстетическими установками автора. Ирония направлена на объекты, заслуживающие разоблачения, и противопоставляет этот объект эстетическому идеалу. Вместе с тем, существенную специфику иронии отмечает А.Б. Есин: «В отличие от всех других видов пафоса, она направлена не на предметы и явления действительности как таковые, а на их идейное или эмоциональное осмысление в той или иной философской, этической, художественной системе» [Есин, 2013, с. 70]. Данный вид комического отличается средней степенью злободневности и критичности, высоким показателем эмоциональной насыщенности. Иронический оттенок смеха возникает тогда, когда смех включает в себя издевку, он связан со стремлением «подколоть», задеть. Главной субъективной основой иронии выступает скептицизм, которого юмор и сатира могут быть лишены. Иронии могут подвергаться как сущность предмета, так и отдельные его стороны, характер иронии, объем отрицания в этом случае окажется неодинаков: «В первом случае ирония имеет значение уничтожающее, во втором – корректирующее, совершенствующее (сатирическая и юмористическая ирония)» [Борев, 2003, с. 171].

В современной науке отмечено наличие различных типов иронии: таковы сократическая ирония, используемая в педагогической практике, суть которой заключается в мнимом незнании; ирония судьбы, основанная на непредвиденных, неожиданных поворотах событий; словесная ирония, возникающая из противоречия между тем, что говоришь, а что подразумеваешь; драматическая ирония, предполагающая, что читатель (зритель) знает о ситуации больше, чем персонаж, и поэтому может предвидеть развязку.

Особое значение ирония приобретает в романтическом искусстве. Как отмечает А.Я. Эсалнек: «Здесь в центре часто оказывается герой исключительный, гордый, независимый, скептически настроенный, погруженный в себя и демонстрирующий отчужденно-ироническое отношение к обществу, к миру и к самому себе» [Эсалнек, 2010, с. 84]. Романтическая ирония противопоставляет реальному миру недостижимый подвижный идеал, художник-романтик стремится вырваться за пределы ограничений реальности, он не останавливается не перед чем, все подвергает сомнению и отрицанию, так как не связан ни с какой идеей «окончательной истиной». В русском романтизме ироничный взгляд на мир присутствует в произведениях М.Ю. Лермонтова, Антония Погорельского, В.Ф. Одоевского. Большое значение ирония приобретает и в произведениях постмодернистского направления, что связано с общими мировоззренческими установками данного явления, нечеткостью каких-либо истин и относительностью идеалов. Русская постмодернистская литература в ироническом плане пытается переосмыслить реалии, символы и архетипы советского периода, достаточно назвать имена Вен. Ерофеева или В. Пелевина.

Сатира представляет собой такой вид комического, в основе которого «беспощадное, уничтожающее переосмысление объекта изображения (и критики), разрешающееся смехом» [ЛЭС, 1987, с. 370]. Объект комического в сатире в корне противопоставлен эстетическому идеалу. Различие между юмором и сатирой может заключаться в том, что противоречия, возникающие в юмористических произведениях, имеют индивидуальный характер и не содержат в себе социальной направленности, поэтому могут вызывать более или менее добродушный смех, а выявление социальных противоречий может быть представлено, прежде всего, в рамках сатирического комизма.

Характерными признаками сатирических произведений выступают высокая степень злободневности, критичности, эмоциональной насыщенности и агрессивности. Авторская индивидуальность в сатире может быть представлена в форме бескомпромиссных суждений о предмете осмеяния, откровенной тенденциозности. Как отмечает Ю.Б. Боров: «Сатира – бичующее изобличение всего, что не соответствует передовым политическим, эстетическим и нравственным идеалам, гневное осмеяние всего, что стоит на пути к их полному осуществлению. Сатира начисто отрицает осмеиваемое явление и противопоставляет ему находящийся вне данного явления идеал» [Боров, 1960, с. 243]. Отличие юмора от сатиры может быть определено и тем, что юмор видит какие-то отдельные черты идеала в объекте смеха, а идеал сатиры, как было сказано, находится за пределами осмеиваемого объекта. Сатирик может использовать и такие виды комического, как юмор и ирония, но они оказываются необходимы, чтобы еще четче подчеркнуть негативную окрашенность эстетического объекта. Классические образцы сатирического комизма представлены в русской литературе творчеством М.Е. Салтыкова-Щедрина, М.А. Булгакова, В.В. Маяковского и ряда других писателей.

Сущность **сарказма** как вида комического заключается в подчеркнуто усиленном контрасте подразумеваемого и выражаемого (подтекста и внешнего смысла): осмеиваемому явлению сначала приписывается положительное качество, которое затем сразу же отрицается. Отличие сарказма от иронии выражается в особом отношении двух планов – подразумеваемого и выражаемого: «Если в иронии дан лишь второй план и полностью выдержано иносказание, то в сарказме иносказание нарочито ослабляется или снимается. Сарказм – это исчезающая, точнее, дезавуируемая ирония» [ЛЭС, 1987, с. 369].

Данный вид комического направлен на социальные пороки, явления, которые особенно опасны своими общественными последствиями. В сарказме объект комического противопоставлен эстетическому идеалу. Сарказм характеризуется очень высокой степенью злободневности, критичности, эмоциональной насыщенности и агрессивности. Ю.Б. Боров отмечает, что сарказм может быть понят как «сатирическая по направленности, особо едкая и язвительная ирония, достигшая трагедийного накала, это ирония, изобличающая явления, особо опасные по своим общественным последствиям» [Боров, 1960, с. 266]. Характер выражаемых эмоций при

сарказме – это негодование, уничижение, возмущение. Степень понимания адресатом данного вида комического (сарказма) высокая. При отрицательном показателе оценочного знака доминирует имплицитно-эксплицитная манера выражения оценки. Степень контраста планов выражения и содержания повышенная, а преобладающими лингвистическими средствами сарказма являются перифраз, инверсия. Саркастическим началом обладает ряд произведений Н.И. Новикова, М.Е. Салтыкова-Щедрина.

Таким образом, рассмотренные выше виды комического (юмор, ирония, сатира и сарказм) отличаются друг от друга эстетическими, социальными, биопсихологическими и лингвистическими характеристиками. В творчестве П.П. Ершова найдут отражение практически все виды комизма, преобладание какого-то конкретного вида в отдельном произведении будет зависеть от жанровой и идейно-тематической специфики текста, о чем будет сказано в следующей главе.

Вопросы и задания для обсуждения и повторения

1. Как может быть определен *юмор* среди других видов комического?
2. Приведите примеры произведений русской литературы XIX века, основой которых является юмористическое содержание.
3. Чем *ирония* отличается от других видов комического?
4. В чем своеобразие *романтической иронии*?
5. В творчестве каких русских писателей *романтическая ирония* выступает ведущим принципом?
6. В чем специфика сатиры как жанра и *сатиры* как одного из видов комического?
7. Приведите примеры произведений русской литературы, основой которых является сатирический комизм.
8. Объясните, в чем заключается отличие категории *сарказм* от других видов комического.
9. Перечислите ключевые жанры, основу которых составляет комический пафос.

Литература:

Борев, Ю.Б. Комическое, или О том, как смех казнит несовершенство мира, очищает и обновляет человека и утверждает радость бытия / Ю.Б. Борев. – М., 1970. – 272 с.

- Борев, Ю.Б. Основные эстетические категории / Ю.Б. Борев. – М., 1960. – 446 с.
- Борев, Ю.Б. Эстетика. Теория литературы : энцикл. слов. терминов / Ю.Б. Борев. – М., 2003. – 575 с.
- Дземидок, Б. О комическом / Б. Дземидок. – М., 1974. – 224 с.
- Есин, А.Б. Принципы и приемы анализа литературного произведения : учеб. пособие / А.Б. Есин. – М., 2013. – 248 с.
- Карасев, Л.В. Философия смеха / Л.В. Карасев. – М., 1996. – 224 с.
- Литературный энциклопедический словарь / под общ. ред. В.М. Кожевникова, П.А. Николаева. – М., 1987. – 752 с.
- Лук, А.Н. Юмор, остроумие, творчество / А.Н. Лук. – М., 1977. – 183 с.
- Тяпков, С.Н. Комическое в литературной пародии: тексты лекций / С.Н. Тяпков. – Иваново, 1987. – 56 с.
- Эсалнек, А.Я. Теория литературы : учеб. пособие / А.Я. Эсалнек. – М., 2010. – 208 с.

Глава 2

ПОЭТИКА КОМИЧЕСКОГО В ТВОРЧЕСТВЕ П.П. ЕРШОВА

Одной из значительных категорий поэтики П.П. Ершова выступает категория комического, которая проявляет себя в различных видах и формах, имеющих истоки как в литературной, так и в фольклорной традиции.

Творчество Ершова как писателя-романтика обращено к традициям народного искусства и тех его проявлений, которые широко заявляли о себе во время многочисленных народных представлений, ярмарочных гуляний, то есть оно пропитано «карнавальной культурой» [Бахтин, 1990]. Бахтин рассматривает явление карнавала на примере творчества Франсуа Рабле и литературы эпохи Средних веков в западной Европе, однако данная традиция была характерна и для древнерусской литературы, на что указывал Д.С. Лихачев и другие исследователи [Лихачев, 1984]. Подобный смех не исчез в последующие эпохи, он сохранился как одна из существенных черт народной культуры и заявлял о своем существовании в произведениях русских писателей последующих веков, наиболее характерный пример в данной связи – творчество Н.В. Гоголя. В данной главе мы рассмотрим, как категория комического проявляет себя в произведениях Ершова разных жанров, но изначально определим место Ершова в рамках романтической литературы первой половины XIX в.

2.1. Литературный процесс 30–40-х годов XIX в. и творчество П.П. Ершова

В современном литературоведении нет четких критериев, позволяющих дать целостную концепцию романтизма как явления мировой культуры. Романтизм может рассматриваться не только в качестве художественного направления, но и как универсальная эстетическая категория, присущая любой эпохе.

Термин «романтизм», по крайней мере, может обозначать: во-первых, «определенное общественно-психологическое умонастроение, включающее в себя мечтательность, стремление к возвышенному и героическому, эмоциональный порыв к прекрасному, надбудничному и т. п.»; во-вторых, «направление в русской и западно-европейской литературе... конца XVIII и

первой половины XIX вв.»; в-третьих, «определенный художественный метод, лежащий в основании романтического направления» [Микешин, 1973, с. 13].

Как направление временные рамки романтизма включают конец XVIII – первую половину XIX века. Романтизм противопоставил механистической концепции мира, созданной наукой Нового времени и принятой Просвещением, образ исторически становящегося мира-организма; открыл в человеке новые измерения, связанные с бессознательным, воображением, сном. Именно идея двоимирия, то есть «сознание полярности идеала и действительности, ощущение разрыва, пропасти между ними, а с другой стороны, жажда их воссоединения является важнейшей, определяющей чертой романтического искусства» [Гуревич, 1980, с. 7].

В литературе романтизм создал новые свободные формы, отразившие ощущение открытости и бесконечности бытия, и новые типы героя, воплотившие иррациональные глубины человека.

Как движение, связанное с идеей народности, с поиском некоей литературной «формулы» народного самосознания, романтизм дал плеяду национальных поэтов, выразивших «дух народа» и приобретших культовое значение на своей родине (Пушкин в России, Мицкевич в Польше, Петёфи в Венгрии, Н.Бараташвили в Грузии). Общая периодизация романтизма невозможна из-за его неоднородного развития в различных странах. В основных странах Европы, а также в России романтизм в 1830–40-х теряет ведущее значение под давлением новых литературных течений, прежде всего, реализма; в странах, где романтизм появился позднее, он гораздо дольше сохранял сильные позиции.

Будучи международным движением, романтизм обладал и ярко выраженными национальными особенностями. Русский романтизм отличался значительной неоднородностью: наряду с влиянием английского и французского романтизма (широкое распространение байронизма, настроений «мировой скорби», ностальгии по идеальным естественным состояниям человека) в русском романтизме претворились и идеи немецкого романтизма – учение о «мировой душе» и ее манифестации в природе, о присутствии потустороннего в земном мире, о поэте-жреце, всевластии воображения (творчество поэтов-любомудров, поэзия В.А. Жуковского, Ф.И. Тютчева). Романтизм в России не так яростно отрекался от достижений

предшествующих литературных направлений (а именно классицизма), для него был свойственен просветительский пафос. Как отмечает Е.А. Маймин: «В этом смысле романтизм в России был как бы не вполне, не до конца романтизм» [Маймин, 1975, с. 19].

Романтизм воссоздает мир как сцепление разнородных национальных стихий, в которых поэт становится выразителем национального духа. Романтическая идея народности нашла самобытное воплощение в русском романтизме, который воссоздал строй народного сознания с его глубинными архаико-мифологическими пластами (например, украинские повести Н.В. Гоголя). Русские писатели начинают изучать и изображать Россию «как своего рода часть света, целый материк <...>, как страну многонациональную, населенную самыми разными народами и культурами» [Сахаров, 1988, с. 20]. Это выразится в создании различных типов текстов в русском романтизме: украинский, северный, восточный, включающий Кавказ и Сибирь. Именно сибирский текст станет важным в романтическом творчестве П.П. Ершова¹.

В своем развитии русский романтизм, по мнению большинства исследователей, имеет два этапа: первая волна связана с Отечественной войной 1812 года и последующими событиями, вторая – следует после восстания декабристов в 1825 году. Данные события порождают различные типы поэтического творчества, формируют особенности в отражении мира, организуют метод и стиль.

Романтическое направление никогда не представляло собой целостного, однородного явления с общими идейными и теоретическими установками. На разных этапах своего развития романтизм включал в себя отдельные течения и школы, характеризующиеся особенностями романтических жанров, конфликтов, типов героя, стилей и т. д. Это относится как к крупным представителям романтической литературы, так и писателям «второго ряда», без которых невозможно представить целостную картину развития романтизма в русской литературе.

¹ Исследованию сибирского текста в русской литературе посвящено значительное количество работ. Отметим некоторые из них: Сибирский текст в русской культуре: сб. ст. – Томск, 2002; Тюпа, В.И. Мифологема Сибири: к вопросу о «сибирском тексте» русской литературы / В.И. Тюпа // Сибирский филологический журнал. – 2002. – № 1. – С. 27–35; Сибирь в контексте мировой культуры. Опыт самоописания / под ред. А.П. Казаркина. – Томск, 2003; Анисимов, К.В. Проблемы поэтики литературы Сибири XIX – начала XX века: Особенности становления и развития региональной литературной традиции / К.В. Анисимов. – Томск, 2005.

Следует учитывать, что именно литературная деятельность поэтов «второго эшелона» сформировала особый стиль русского романтизма 30-х годов XIX века. По мнению ряда исследователей, стихотворная беллетристика, представленная в 30-е годы именами Бенедиктова, Тимофеева, Кукольника, Е. Бернета, Ершова и др., становится «очень значительным явлением» [Кожин, 1978, с. 136].

Различные романтические школы не были изолированы друг от друга, они активно взаимодействовали, обогащали друг друга и продолжали традиции, нередко отдельные литераторы на протяжении творческого пути примыкали к различным школам.

В традициях романтизма Ершовым решается тема предназначения поэзии и сущности поэтического творчества. Ершов продолжает традицию рассматривать поэта как пророка, наделенного способностью к творчеству Всевышним, подобным образом данная тема решается в программных стихотворениях «Вопрос» (1837), «Музыка» (1837), «Две музы» (1838), «Призыв» (1848).

Для выявления особенностей поэтической индивидуальности П.П. Ершова следует проследить развитие стилистических тенденций в романтизме 20–30-х годов XIX века.

Л.Я. Гинзбург в развитии русской романтической поэзии 1810–1820-х годов выделяет две основные линии: «гражданская и интимная, элегическая, поскольку элегия была ведущим жанром интимной лирики» [Гинзбург, 1974, с. 21]. Развитие гражданской линии связано с работой в драматических и лиро-эпических жанрах, а в собственно лирической поэзии в 20-е годы главенствующим становится элегическое направление. В истории литературы оно получило название школа «гармонической точности». Крупными представителями этого направления принято считать Жуковского, Батюшкова, Пушкина в ранний период творчества, Вяземского, Дельвига, Баратынского. Каждый из представленных поэтов являл собой несомненную индивидуальность, однако в стилевом отношении их поэзия имела общие установки и тенденции.

«Гармоническая точность», в первую очередь, предполагала постоянную работу над языком произведения, эстетически не обработанное бытовое слово не могло оказаться в произведении. Л. Гинзбург в отношении элегической школы говорит об особой «*поэтике узнавания*», предполагавшей,

что в основе элегического стиля «лежали и всевозможные трансформации «вечных» поэтических символов, и образная система французской «легкой» поэзии и элегической лирики XVIII века» [Гинзбург, 1974, с. 29]. Всё это обеспечивало возможность полноценного понимания произведений в широкой среде. Не менее важной считалась работа над образной системой и системой тропов, которая также должна была обеспечить логическую ясность в восприятии текста. Р.В. Иезуитова отмечает такие характерные черты школы, как «культ точного, предельно насыщенного содержанием слова, лаконизм в использовании средств образности, соразмерность всех элементов стиля, тщательность в отделке стиха» [Иезуитова, 1969, с. 71]. Все элементы стиля школы «гармонической точности» были подчинены «одной цели – они должны выразить прекрасный мир тонко чувствующей души» [Гинзбург, 1974, с. 29].

К концу 20-х годов для ряда поэтов (например, Пушкина) границы элегизма оказались тесны, формальные составляющие поэзии «гармонической точности» были усвоены романтиками-подражателями, и литература искала новые выходы для адекватного отражения веяний времени. Так на авансцену русской романтической литературы вышла «*поэзия мысли*».

Данную поэтическую школу составили литераторы, входившие в Общество Любомудрия, и примыкавшие к ним поэты: Д. Веневитинов, В. Одоевский, И. Киреевский, А. Кошелев, С. Шевырев, В. Титов, А. Хомяков, Ф. Тютчев и др. Практически каждый из данных поэтов идею «поэзии мысли» понимал своеобразно, однако единодушны они были «в отрицании элегической школы 1810–1820-х годов как «школы безмыслия»» [Гинзбург, 1972, с. 35]. В современном литературоведении нет однозначного названия для представителей данного философского направления: так Л. Гинзбург обозначает их как «поэты мысли», В. Кожин объединяет в группу поэтов «тютчевской плеяды» [Кожин, 1982, с. 7].

Поэты философского направления выступили за обновление как тематического состава поэзии, так и ее формальных и стилевых составляющих. Осуществление данного принципа происходило различными способами. Так Веневитинова привлекают темы природы, любви и смерти, дружбы, поэта и поэзии, поняты в духе шеллингианской эстетики. Однако подобные размышления Веневитинова опирались на стиль школы «гармонической точности», что прослеживается в использовании поэтом

традиционной поэтической фразеологии. Следует отметить, что не только Веневитинов, но и значительная часть «*поэтов мысли*» на начальном этапе своего творческого пути была связана с элегической школой (например, это относится к Хомякову, Шевыреву, Тютчеву).

Характерной чертой данной школы, существенно отличающей ее от поэзии «гармонической точности», по мнению В. Кожина, явилась «дисгармоничность». Данная черта относится в равной степени к содержанию и форме, сюда включаются «стилевые диссонансы, чрезмерная метафоричность и «темнота», жесткость и «неточность» [Кожин, 1978, с. 143]. Многие произведения поэтов данной школы представляют собой стихотворные изложения определенной мысли: философской, эстетической, религиозной и т. д.

Как отмечает ряд исследователей [Тынянов; Гинзбург; Кожин], русская массовая поэзия 1830-х – начала 1840-х годов пошла именно по пути философского романтизма данной школы. К значительным поэтам второго ряда следует отнести В. Бенедиктова, Л. Якубовича, Тимофеева, Бернета, П. Ершова и ряд других. Данные литераторы были связаны с журналами «Библиотека для чтения» и «Северная пчела». В.Г. Белинский в статье «Литературные мечтания» (1835) выстраивает периодизацию русской литературы: «Итак, я насчитал четыре периода нашей словесности: *ломаносовский, карамзинский, пушкинский и прозаическо-народный*; остается упомянуть еще о пятом... этот период словесности непременно должно назвать *смирдинским*, ибо А.Ф. Смирдин является главою и распорядителем сего периода» [Белинский, 1959, с. 111].

За данными поэтами в советском литературоведении четко закрепилось представление как о поэтах «ложно величавой школы» (выражение И. Тургенева), поэтах «вульгарного романтизма» [Гинзбург, 1972, с. 104]. Данным литераторам свойственно стремление к грандиозным темам, характерам, страстям, они не создают собственный стиль, а приспособляют открытия предшествующих школ к своим потребностям. Поэты «второго ряда» более свободны в плане формы: в их произведениях встречаются лексические новообразования, синтаксические вольности, грандиозные образы. Знаковым явлением подобной поэтики следует считать поэтическое творчество В. Бенедиктова.

Лирика Бенедиктова утрачивает свойственную ей стилистическую непроницаемость: поэт может использовать в одном произведении и бытовую лексику, и условно-поэтические образы, и архаизмы, его привлекает усложненность, метафоричность образов, за грандиозностью которых может скрываться семантическая пустота. Исследователи говорят об избытке энергии в произведениях поэта, из-за которой «в тесном пространстве стихотворений Бенедиктова все время идет толчея крупных и мелких, высоких и низких образов» [Сахаров, 2006, с. 123]. Однако исследователь отмечает и положительные черты в поэтике Бенедиктова: кипучая энергия, стремительное движение, звучность и сильный лиризм. В отдельных произведениях, особенно в позднем творчестве, Бенедиктов проявит себя как последователь «поэзии мысли» и предшественник декадентской поэзии. По замечанию Л. Гинзбург: «В поэзии Бенедиктова дошло до крайнего своего предела романтическое брожение 30-х годов» [Гинзбург, 1972, с. 59].

Работы современных исследователей русского романтизма позволяют уточнить ряд отмеченных положений. Так В.И. Сахаров выделяет в качестве особой разновидности «народный» романтизм А. Кольцова [Сахаров, 2006, с. 165]. Работа данного автора в жанре песни на народной основе рассматривается исследователем как попытка романтизма найти «национальную художественную форму для своего полного поэтического выражения» [Сахаров, 2006, с. 174].

К числу недавних работ, в которых затрагивается проблема романтизма, следует отнести книгу Т.А. Кошемчук «Русская поэзия в контексте православной культуры» [Кошемчук, 2006]. Автор в ней попыталась взглянуть на творчество отдельных представителей русской поэзии XIX века с точки зрения святоотеческой, православной традиции. Исследователь оспаривает такие привычные категории в предшествующих работах, как «пантеизм» Ф. Тютчева, «пантеизм» и «романтизм» А. Хомякова, «романтизм» А.К. Толстого, «атеизм» А. Фета [Кошемчук, 2006, с. 19]. Подобный взгляд на поэзию данных авторов позволяет более точно воспринимать не только их творчество, но и литераторов близких к ним поэтических школ, в частности поэзию П.П. Ершова.

Таково в общих чертах движение развития стилей в русской романтической поэзии первой половины XIX века.

Чтобы более точно определить место Ершова в литературном контексте 30-х годов XIX века, обозначим окружение Ершова и контекст, в котором он воспринимался критиками. В статье «Литературные мечтания» 1835 года Белинский рассуждает о современном на тот момент состоянии литературы и два раза упоминает имя П. Ершова. Первый раз в начале статьи: «Теперь Баратынских, Подолинских, Языковых, Туманских, Ознобишиных сменили гг. Тимофеевы, Ершovy; на поприще их замолкнувшей славы величаются гг. Брамбеусы, Булгарины, Гречи, Калашниковы...» [Белинский, 1959, с. 36]. Второй раз к имени Ершова критик обращается при рассуждении о литераторах «смирдинского периода»: «Кто же гении смирдинского периода словесности? Это гг. Барон Брамбеус, Греч, Кукольник, Воейков, Калашников, Масальский, Ершов и мн. др.» [Белинский, 1959, с. 113]. Так критик вводит поэзию Ершова в определенный литературный ряд.

Более точную информацию о творческих предпочтениях поэта могут дать воспоминания современников о Ершове, письма поэта, в которых говорится о круге общения литератора, его творческих связях. Самыми значительными в этом плане выступают воспоминания его университетского товарища А.К. Ярославцова [Ярославцов, 1872]. Андрей Константинович упоминает, с каким наслаждением Ершов познакомился с поэзией В. Бенедиктова, он декламировал его стихи «с полным одушевлением... в жару удовольствия» [Ярославцов, 1872, с. 20]. Впоследствии Ершов познакомится с Бенедиктовым и останется с ним в дружеских отношениях. О близости данных поэтов говорит и тот факт, что они «задумали издать альманах «Мы – Вам», третьим участником которого должен был стать драматург К.А. Бахтурин» [Савченкова, 2011, с. 14].

Еще одним приятелем из петербургских литераторов Ершова следует назвать Е. Гребенку, на вечерах которого часто бывал поэт. Литературные вечера Гребенки посещали писатели Бенедиктов, Кукольник, Панаев. Следует отметить, что «первое повременное издание, в котором Бенедиктов принял участие <...> – это выпущенный В. Лебедевым в 1835 году альманах “Осенний вечер”» [Гинзбург, 1974, с. 109]. Вместе с Бенедиктовым здесь были опубликованы Ершов, Якубович, Гребенка.

Таким образом, можно предположить, что ближайшее литературное окружение Ершова включало в себя следующих поэтов: Бенедиктов, Тимофеев, Калашников, Бахтурин, Бернет. Практически такой же ряд

выстраивает современный исследователь, размышляя о поэзии В. Бенедиктова: «Однако в их среду [Жуковского и Крылова] Бенедиктов не попал, его окружали П.П. Ершов, В.С. Филимонов, Н.В. Кукольник, К.А. Бахтурин и другие поэты «третьего ряда», а также склонные к пылкой романтической декламации и утрированной жестикуляции актеры Александринского театра» [Сахаров, 2006, с. 121].

Следующий круг литературных влияний на поэтику Ершова связан с именами «поэтов мысли»: Веневитиновым, Хомяковым, Шевыревым, Якубовичем и др. По наблюдениям историков литературы, «массовая стиховая культура, возникшая к концу 1830-х годов, складывалась в духе *нового направления*. <...> Эта поэзия шла не по пушкинской дороге, не по путям «школы гармонической точности», а по новому руслу. Такова была в это время эстетическая власть новой школы» [Кожин, 1978, с. 138].

Однако влияние школы «гармонической точности» продолжало ощущаться и в 30-е годы, о чем свидетельствует творчество многих литераторов этого времени, стилистические границы не были закрытыми, в произведениях многих поэтов (в том числе Ершова) можно найти влияние стиля Жуковского и Пушкина. В частности, Р.В. Иезуитова отмечает, что у Ершова «наиболее удачными и сильными оказывались произведения, навеянные Пушкиным или идущие от его традиции» [Иезуитова, 1969, с. 90]. Почтительное отношение Ершова к Пушкину можно найти в письмах поэта, в которых имя А.С. Пушкина упоминается неоднократно в уважительном тоне.

Таким образом, можно сделать предварительный вывод о стилистических предпочтениях Ершова: его творчество развивалось в рамках массовой романтической литературы 1830-х годов, имеющей стилистическую основу «поэзии мысли» и при влиянии школы «гармонической точности». Данное мнение о творчестве П.П. Ершова высказывают многие современные исследователи, например, М.Ф. Калинина [Калинина, 2006].

Еще один вопрос, который следует затронуть, касается периодизации поэтического творчества П.П. Ершова. М.Ф. Калинина предлагает выделить следующие периоды: «допетербургский (ранний – неизвестный), петербургский (наиболее активного поэтического творчества), тобольский (первое десятилетие), 1836–1846 гг., время «взлета» и зрелости поэзии Ершова; с 1847 по 1869 гг. – угасание лирики и нарастание сатирических стихов» [Калинина, Зворыгина, 2006, с. 72]. Данная периодизация

целесообразно представляет развитие поэтического творчества Ершова. Периоды соответствуют как внепоэтическим реалиям (переездам поэта из Тобольска в Петербург и обратно), так и собственно характеру изменения поэтического творчества. Следует отметить, что наиболее продуктивным для поэта оказались петербургский период (1830–1836) и ранний тобольский (1836–1846). За эти годы Ершовым была создана подавляющая часть поэтических произведений, он попробовал свои силы в различных жанрах и стилях.

Следует остановиться и на вопросе, связанном с причинами выпадения Ершова из интенсивного литературного процесса. В современном ершововедении главной причиной данной ситуации считается то, что Ершов слишком рано покидает столицу литературной жизни XIX века – Петербург, «прежде чем успел созреть его собственный дар» [Калинина, 2006, с. 17]. Действительно, отъезд в Тобольск поспособствовал тому, что Ершов оказался вне литературных кругов, было потеряно общение со многими друзьями-литераторами, способствовавшее поиску новых путей в развитии собственного творчества. Еще одной причиной незаслуженно малого внимания к поэтическому наследию Ершова следует назвать тот факт, что его сказка «Конёк-Горбунок», вышедшая в петербургский период, оказалась столь ярким явлением, что все последующее творчество поэта оказалось в забвении. В Ершове, как читатели, так и исследователи его творчества хотели видеть поэта-сказочника, так В.Г. Утков литературное положение Ершова рассматривает как «трагедию таланта, не познавшего себя» [Утков, 1951].

Ершов входит в русскую литературу в первой половине 30-х годов XIX века, период, когда ведущее место в идеологическом плане занимает поэзия, «начиная с 1840-х годов эта роль надолго переходит к прозе» [Гинзбург, 1972, с. 5]. Поэтому рассмотрение комизма в творчестве Ершова следует начать с его главного произведения, литературной сказки «Конёк-Горбунок».

Вопросы и задания для обсуждения и повторения

1. Представьте основные характеристики романтизма как литературного направления и творческого метода, главенствовавшего в русской литературе первой половины XIX века.

2. Уточните место творчества П.П. Ершова в литературном процессе XIX века.

3. Проследите литературные влияния, сформировавшие своеобразие поэтической системы П.П. Ершова.

4. Раскройте принцип периодизации литературного творчества Ершова, предложенный М.Ф. Калининой.

5. Попытайтесь объяснить причины выпадения Ершова из интенсивного литературного процесса.

Литература:

Бахтин, М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса / М.М. Бахтин. – 2-е изд. – М., 1990. – 543 с.

Белинский, В.Г. Эстетика и литературная критика. В 2 т. Т. 1. / В.Г. Белинский. – М., 1959. – С. 35–165.

Гинзбург, Л. О лирике / Л. Гинзбург. – Л., 1974. – 408 с.

Гинзбург, Л.Я. Русская поэзия 1820–1830-х годов // Поэты 1820–1830-х годов. – Л., 1972. – Т. 1. – С. 5–66.

Гуревич, А.М. Романтизм в русской литературе / А.М. Гуревич. – М., 1980. – 103 с.

Иезуитова, Р.В. Пушкин и эволюция романтической лирики в конце 20-х и в 30-е годы // Пушкин. Исследования и материалы. – Л., 1969. – Т. VI. Реализм Пушкина и литература его времени. – С. 60–97.

Калинина, М.Ф. Жизнь и творчество Петра Павловича Ершова: семинарий : научно-метод. пособие к спецкурсу и спецсеминару для студентов, учителей и преподавателей вузов / М.Ф. Калинина, О.И. Зворыгина. – 3-е изд., перераб. – Ишим, 2006. – 240 с.

Калинина, М.Ф. Художественное и педагогическое наследие П.П. Ершова : сб. науч.-пед. ст. / М.Ф. Калинина. – Ишим, 2006. – 90 с.

Кожин, В.В. Книга о русской лирической поэзии XIX века: развитие стиля и жанра / В.В. Кожин. – М., 1978. – 303 с.

Кожин, В. О тютчевской плеяде поэтов / В. Кожин // Поэты тютчевской плеяды. – М., 1982. – С. 3–19.

Кошемчук, Т.А. Русская поэзия в контексте православной культуры / Т.А. Кошемчук. – СПб., 2006. – 639 с.

- Лихачев, Д.С. Смех в Древней Руси / Д.С. Лихачев, А.М. Панченко, Н.В. Поньрко. – Л., 1984. – 296 с.
- Маймин, Е.А. О русском романтизме : кн. для учителя / Е.А. Маймин. – М., 1975. – 240 с.
- Микешин, А.М. Исторические судьбы русской романтической поэзии : Ч. 1. / А.М. Микешин. – Кемерово, 1973. – 212 с.
- Савченкова, Т.П. Петр Павлович Ершов (1815–1869) : Архивные находки и библиографические разыскания : моногр. / Т.П. Савченкова. – Ишим, 2011. – 344 с.
- Сахаров, В.И. Русский романтизм XIX века. Лирика и лирики : пособие для студентов-филологов и учителей литературы / В.И. Сахаров. – М., 2006. – 320 с.
- Сахаров, В.И. Страницы русского романтизма : кн. ст. / В.И. Сахаров. – М., 1988. – 352 с.
- Ярославцов, А.К. Петр Павлович Ершов, автор сказки «Конёк-Горбунок» : биографические воспоминания университетского товарища / А.К. Ярославцов. – СПб., 1872. – 200 с.

2.2. Своеобразие комизма в сказке «Конёк-Горбунок»

Исследователи литературной сказки Ершова «Конёк-Горбунок» (В.Н. Евсеев [Евсеев, 1995; 2004; 2008], Т.П. Савченкова [Савченкова, 1995], Л.А. Фролова [Фролова, 2002], М.Ф. Калинина [Калинина, Зворыгина, 2006]) указывают на связь данного произведения с народно-площадными традициями. Базарная площадь представляет собой пространство, на котором становятся несущественными, второстепенными официальные нормы поведения, как речевого, так и фактического, то есть она представляет собой хронотопическое пространство, пропитанное духом свободомыслия, на котором могут осуществляться невозможные в иных сферах ситуации. Зачастую это проявляется в снижении и переосмыслении категорий официальной сферы отношений.

Одним из центральных образов, сопутствующих культуре карнавальной площади, выступает народный театр, выражающий себя в различных формах: раек, театр Петрушки, кукольный театр, прибаутки балаганных дедов, балконных и рекламных зазывал. Подобные разновидности театральных представлений были достаточно широко распространены в первой половине XIX века, их исследованию посвящены работы Н. Беркова, А. Некрыловой и ряда других специалистов в данной области. «Историю театральных балаганов в России следует начинать с XVIII века, когда в городах во время ярмарок и гуляний стали разыгрываться специально для простой публики небольшие и несложные пьески-интермедии», – указывает А. Некрылова [Некрылова, 2004, с. 191].

Исследователь творчества Ершова В.Н. Евсеев отмечает органичность для поэта в «Коньке-Горбунке» следование традициям народной карнавальной культуры: *«Ершов мир русской народной волшебной сказки «опрокинул» в мир народно-театральной площади, ярмарочно-балаганной культуры.* Их стихия раскованной свободы, разнонаправленного смеха – с «увенчанием-развенчанием», вращением верха и низа, всеохватно-игровой природой – была, вероятно, близка юноше, шагнувшему в литературу от порога этой культуры» [Евсеев, 1995, с. 100–101].

Следование народной карнавальной традиции проявляется во всех компонентах произведения: композиции, системе персонажей, хронотопических образах, сюжетно-фабульной организации. По замечанию

В.Н. Евсеева: «*Сюжетно-фабульное пространство «Конька-Горбунка» – открытое* для свободного движения ценностей и игры, *пространство* ярмарочно-балаганной *площади*, где возможно все, в том числе и опрокидывание серьезной волшебной сказки в смеховую стихию» [Евсеев, 1995, с. 101]. Базарная площадь, рынок становится одним из значительных хромотопических образов сказки. Именно в пределах базарной площади разворачивается сцена продажи волшебных коней и первый разговор Иванушки с царем, связанный с торгом.

Иван, следуя за своими братьями, попадает в «град-столицу» и оказывается в гуще культуры народной площади:

Гости лавки отпирают,
Люд крещеный закликают:
«Эй, честные господа,
К нам пожалуйста сюда!
Как у нас ли тары-бары,
Всяки разные товары!»
Покупалщики идут,
У гостей товар берут;
Гости денежки считают
Да надсмотрщикам мигают [Ершов, 1976, с. 68].

В данном отрывке содержится возможный вариант текста рекламного зазывалы, который рекламирует свой товар потешно, обращаясь фамильярно к потенциальным покупателям. Вообще, фамильярность является одной из основных характеристик культуры народной площади, здесь переворачивается верх и низ, и царь оказывается в подчинении у своей челяди. Вспомним момент покупки коней, царь здесь оказывается покупателем и вынужден подчиняться требованиям Ивана:

Кто хозяин? – Тут Иван,
Руки в боки, словно пан,
Из-за братьев выступает
И надувшись отвечает:
«Эта пара, Царь, моя,
И хозяин – тоже я» [Ершов, 1976, с. 70–71].

Уже визуальный образ Ивана представляет его как значительное лицо, он показан увеличившимся в объеме, назван паном, то есть всем этим

подчеркивается повышение его социального статуса, но только на территории базарной площади.

Царь в данном эпизоде зависим от продавца, который устанавливает цену и распоряжается дальнейшей судьбой товара (коней).

На базарной площади происходит смена Иваном своего социального статуса. Никто из царских придворных не смог овладеть волшебными конями, и поэтому Царь вынужден вернуться к Ивану и просить его пойти на услужение:

Царь отправился назад,
Говорит ему: «Ну, брат,
Пара нашим не дается;
Делать нечего, придется
Во дворце тебе служить.

<...>

Что, согласен?» [Ершов, 1976, с. 71].

Характерно, что в данной сцене, как и в ситуации торга, именно Иван исполняет роль главного, не положенную ему по социальному статусу. Однако на пространстве карнавальной площади, предполагающей временную смену верха и низа, такая ситуация вполне уместна.

В результате, к финалу первой части сказки, Иван из крестьянина превращается в одного из царских придворных. Причем условия службы диктует Иван, а не Царь:

То есть я из огорода,
Стану царский воевода.
Чудно дело! Так и быть,
Стану, царь, тебе служить.
Только, чур, со мной не драться
И давать мне высыпаться,

А не то я был таков! [Ершов, 1976, с. 72].

В дальнейшем повествовании приказы, условия будут выдвигаться только Царем, то есть власть Ивана, его свобода в земном мире распространяется только в пределах ярмарочно-балаганной площади.

Образ рекламного зазывалы возникает в эпилоге первой части «Конька-Горбунка», когда рассказчик надевает на себя его маску (мотив маски,

маскарада является традиционным в народном театре) и рекламирует свое произведение:

Но теперь мы их оставим,
Снова сказкой позабавим
Православных христиан,
Что наделал наш Иван...
Как в суседки он попал,
Как перо свое проспал,
Как хитро поймал Жар-птицу,
Как похитил Царь-девицу...
Словом: наша речь о том,
Как он сделался царем [Ершов, 1976, с. 72].

То есть перед нами разворачивается вся фабульная сторона сказки Ершова, отмечены самые яркие эпизоды для того, чтобы товар (в данной ситуации сказка) был скорее раскуплен (прочитан).

Здесь следует учесть, что сказка была напечатана не сразу целиком, а выходила частями; первая часть сказки «Конек-Горбунок» и первые 18 строк второй части были напечатаны во 2 части 3 тома журнала «Библиотека для чтения» за 1834 год, и автор, как бы рекламирует свое произведение, пытается завоевать новых читателей. Перед нами типичная ситуация из жизни ярмарочной площади.

Карнавальная, народно-площадная стихия задает сказке игровой характер, проявляющийся на многих уровнях текста. Следование Ершовым традициям народных театральных представлений отметил В.Н. Евсеев: «В романтической концепции жизнь – игра, а мир – театральные подмостки. Ершов был поклонником театра (тому есть немало свидетельств), он мог воочию наблюдать, изучать ярмарочно-балаганную площадь, народный театр в различных его вариациях и в Тобольске, и в Санкт-Петербурге» [Евсеев, 1995, с. 102].

Рассмотрение сказки под таким углом позволило В.Н. Евсееву уточнить ряд прообразов героев сказки, установить ее связь с кукольным театром Петрушки, показать, что сказка не просто рассказывается, она разыгрывается перед зрителем: «Ершов-петрушечник заразительно смеется, он инсценирует сказку. <...> Сказочные персонажи помещены в театральное пространство народной сцены» [Евсеев, 1995, с. 104]. Театрализация обусловила общий

динамизм сказки и особую значимость движений, жестов, мимики персонажей. Многие глаголы в сказке выполняют функцию ремарок, указывая на **«театральное движение»**:

Вот Иван к Царю явился,
Поклонился, подбодрился,
Крякнул дважды и спросил:
“А пошто меня будил?”.
Царь, прищурась глазом левым,
Закричал ему со гневом,
Приподнявшись: «Молчать!
Ты мне должен отвечать» [Ершов, 1976, с. 80].

Глаголы в данной сцене не только указывают на движения персонажей, жестикуляцию («явился», «поклонился»), но и раскрывают их психологическое состояние («подбодрился», «крякнул», «закричал»), тем самым создается зримая мизансцена. Данное утверждение подтверждает исследователь жанра литературной сказки М.П. Шустов, отмечая, что новаторство Ершова в данном жанре заключалось и в том, что поэт активно использует прием показа выразительного жеста героев: «С его помощью в ершовской сказке раскрываются душевные движения и переживания героев» [Шустов, 2003, с. 17].

Л.А. Фролова, анализируя систему персонажей в сказке Ершова, также приходит к влиянию на нее театральной традиции: «Особенности системы действующих лиц, сложившейся в сказке «Конек-Горбунок», позволяют сопоставить ее с системой персонажей драматического произведения» [Фролова, 2002, с. 145]. Исследовательница выделяет главных персонажей, персонажей второго плана, эпизодических персонажей, «массовку» и «внесценических» персонажей.

Комизм в ершовской сказке реализуется и в образе центрального персонажа – Ивана, который выступает как «один из типичнейших персонажей русской сказки» [Фролова, 2002, с. 54]. Иван в сказочной традиции, фольклорной и литературной, выступает всегда положительным героем: «Он противопоставлен персонажам-антагонистам, являясь, с их точки зрения, дураком. Рисуетя внешне некрасивым, неряшливым, никчемным. Но глупость – качество, не свойственное на самом деле герою. Когда создается

ситуация-испытание, открываются лучшие черты Ивана. Он оказывается куда умнее, сообразительнее, смелее остальных» [Зворыгина, 2007, с. 75].

Таковым предстает главный герой и в сказке «Конёк-Горбунок». В образе Ивана выражены лучшие качества: доброта и гуманность, отзывчивость и безотказность, отсутствие «здорового смысла», которые «воспринимаются его недоброжелателями как «глупость», свойственная дураку» [Мешков, 2010, с. 54]. Однако Иван не вписывается в рамки традиционного сказочного образа дурака. Как отмечает исследовательница, в ряде сцен «Иван демонстрирует удивительную для дурака практичность» [Фролова, 2002, с. 99]. Такова сцена сбора Ивана на дежурство в поле, когда он:

Малахай свой надевает,
Хлеб за пазуху кладет [Ершов, 1976, с. 58].

В сцене, когда Иван подбирает перо Жар-птицы, для братьев он выдумывает историю с горелым пнем, которая вызывает у них смех над Иваном. Но в результате одураченными оказываются именно братья Ивана:

Братья целу ночь не спали,
Над Иваном хохотали;
А Иван под воз присел,
Вплоть до утра прохрапел [Ершов, 1976, с. 67].

Л.А. Фролова отмечает: «Во-первых, Иван надевает на себя маску дурака только перед теми, кто считает его таковым, прежде всего перед братьями. В эпизодах с Коньком-Горбунком, с Месяцем Месяцовичем, с волшебной кобылицей Иван другой: простой, искренний, не скрывает своих чувств. <...> Во-вторых, автор обращает внимание на то, что и как делает Иван, что и как он говорит, что он чувствует. В поведении героя, особенно в эпизодах с братьями, с царем, много игры» [Фролова, 2002, с. 96].

Общая карнавальная стихия рождает в стихотворной сказке комизм ситуаций. Например, комично выглядят братья в сценах охраны пшеничного поля. Так, старший брат, испугавшись, «закопался под сенник», а средний:

Всю ночь ходил дозором
У соседки под забором [Ершов, 1976, с. 57].

Комичны действия братьев и в эпизоде, когда они рассматривают волшебных коней:

Спотыкнувшись три раза,

Починивши оба глаза,
Потирая здесь и там,
Входят братья к двум коням [Ершов, 1976, с. 62].

Контрастом к действиям и внешнему виду братьев выступает описание коней, подчеркивающее их чудесный характер, великолепии:

Кони ржали и храпели,
Очи яхонтом горели;
В мелких кольцах завитой,
Хвост струился золотой,
И алмазные копыты
Крупным жемчугом обиты [Ершов, 1976, с. 62].

Смех вызывают неожиданности, несуразности в поведении персонажей. Например, таковы действия дворян в сцене, когда царь отправляет их с поручением привести Ивана:

И посыльные дворяна
Побежали до Ивана,
Но, столкнувшись все в углу,
Растянулись на полу.
Царь тем много любовался
И до колотья смеялся.
А дворяна, усмотря,
Что смешно то до Царя,
Меж собой перемигнулись
И в другоредь растянулись [Ершов, 1976, с. 79].

Комизм в данной сцене создается не только столкновением и последующим падением дворян, имеющим театральный эффект, но и повторным действием, которое производится ими сознательно («переглянулись»). То есть комизм вызывает не повторное действие, так как шутку невозможно повторить, ее сущность в ментальности, а образы дворян. Их поступок – это «игра, продиктованная желанием выслужиться перед царем, ублажить его» [Фролова, 2002, с. 141].

Исследователь сказки отмечает, что театральная природа второй и третьей части произведения связана с традицией райка и лубочной культуры: *«Ершовское повествование представляет комментирование движущихся в райке картинок»*. Раешное комментирование автор ведет сам, вкладывает в

уста персонажей. Авторская монологическая речь – словесный текст к передвигаемым картинкам, большей частью – лубочным» [Евсеев 1995, с. 110]. Таким образом, и раешные представления, и лубок подтверждают игровой характер произведения.

Следование традициям ярмарочной площади определило языковую структуру произведения, связанную с «балаганной» речью. Характеризуя персонажей сказки, исследователь отмечает: «Их лексика ярмарочно-балаганная, грубо-фамильярная. Божба и клятвы, позоры и глумы, различные формы и жанры фамильярно-площадной речи имитированы в произведении, насколько позволяли границы литературного языка» [Евсеев, 1975, с. 101].

Смешение высоких и низких слов, повышенная экспрессия создают комический эффект в сцене в пастушьем балагане, когда Иван узнает, что его коней украли:

Ой, вы, кони буры-сивы,
Добры кони златогривы!
Я ль вас, други, не ласкал.
Да какой вас чёрт украл?
Чтоб пропасть ему, собаке!
Чтоб издохнуть в буераке!
Чтоб ему на том свету
Провалится на мосту!
Ой, вы, кони буры-сивы,
Добры кони златогривы! [Ершов, 1976, с. 63–64].

Фразы, составляющие рамочную конструкцию, ориентированы на высокий стиль, а центральная часть монолога состоит из проклятий и ругательств. Столкновение различных в стилистическом плане слов позволяет создать необходимый комический эффект.

Как отмечает В.Н. Евсеев, все герои сказки Ершова «кричат, вскрикивают, восклицают, «воют», шумно бранятся, «горланят» песни» [Евсеев, 1995, с. 101]. Повышенный голос, выкрики являются характерным признаком площадных представлений, влияние которых присутствует в «Коньке-Горбунке».

Следует упомянуть и такую черту, характерную для сказки, как особый статус рассказчика, который во многом определяется авторской манерой создания произведения с опорой на народно-площадную традицию. Как

отмечает Л.А. Фролова, многие исследователи отмечали особую манеру ершовского рассказчика, однако «вернее точка зрения тех исследователей, которые оценили манеру сказывания в «Коньке...» как балагурную» [Фролова, 2002, с. 151].

Более подробно на характере рассказывания останавливается В.Н. Евсеев, отмечая: «Ершов использует несколько творческих «личин». Две из них – личина «бахаря» сказки и личина «петрушечника», «раешника» – артиста народно-театральной площади, «режиссера», герои которого выступают не только сказочными персонажами, но и «актерами» народно-площадного театра, «куклами» ярмарочного балагана» [Евсеев, 1995, с. 104].

Игровой характер сказки подчеркивается и тем фактом, что во второй половине XIX века на ее основе были созданы настольные игры «гуськового» типа с общим названием «Конёк-Горбунок»: «Тексты в этих «гуськах» были написаны рифмованной прозой, напомилавшей русский раешный стих. В манере раешника были оформлены и картинки-клейма. Настольная игра <...> реализовывала игровую природу русского лубка <...>. В итоге из иноземного «гуська» получилась русская забава, выполненная с опорой на традиции книжно-фольклорной культуры» [Костюхина, 2013, с. 202]. Это свидетельствует о том, что текст Ершова использует весь арсенал народного комизма и позволяет воплощать сюжет сказки в различных видах искусства.

Специфика комизма в творчестве Ершова обусловила тот факт, что при экранизации «Конька-Горбунка», была утеряна «тотальная» ирония Ершова, народно-площадная культура оказалась отодвинута на задний план. Экранизация была осуществлена Александром Роу в 1941 году. Уже в титрах заявлено, что фильм поставлен по мотивам сказки Ершова и русских народных сказок, то есть постановщик не дословно переводит литературное произведение на язык кино – он отбирает ключевые эпизоды, составляющие основу сказки, ее костяк. Режиссер во многих эпизодах отказался от карнавалльно-смеховой традиции, заложенной в сказке Ершова, и поэтому кинопроизведение утратило живую, народную стихию.

Как положительный момент, следует отметить музыкальное решение фильма; музыкальные лейтмотивы выполняют функцию ритмической организации событий и являются средством создания единого зрительно-слухового образа. Характерен в данном отношении эпизод, изображающий торговую площадь: на ней разместились и торговые ряды, и карусели,

слышны прибаутки балаганных зазывал. Массовый характер ярмарочного действия подчеркивается особыми техническими приемами киносъемки, для этого эпизода характерно использование общих и длинных планов, панорамной съемки. Стихия народного праздника сопровождается жизнеутверждающей, мажорной музыкой, но вот появляется царь, и музыкальная тема изменяется: появляются маршевые мотивы, становятся отчетливо слышны духовые и ударные инструменты. Данный эпизод оказался наиболее удачным в плане следования традиции ершовской сказки.

В 1947 году режиссер-мультипликатор И.П. Иванова-Вано поставил мультфильм «Конёк-Горбунок», который стал этапным для отечественной анимации: это был первый советский полнометражный рисованный мультфильм. Создатели фильма шли от народного искусства, стилистический ключ фильма был найден в народной игрушке, лубке. В мультфильме одной из основных стала стихия народного смеха, который распространяется и на Ивана, и на Царя, который здесь изображен не сатирически, а комически, достаточно вспомнить сцену в бане или проезд Царя на санях. Именно поэтому мультипликационная экранизация «Конька-Горбунка» оказалась более удачной. В ней присутствовало не только совпадение с фабульной стороной книги, но и внутреннее родство с литературной основой.

Таким образом, мы видим, что в литературной сказке «Конёк-Горбунок» характер комизма основывается на следовании традициям народно-смеховой культуры.

Ярмарочная стихия задает общий игровой характер произведения, проявляющийся в следовании построения сюжета, хронотопа, образов, с опорой на традиции народных балаганных представлений, раек, лубочную культуру.

В произведении находят отражение различные типы комизма: комизм положения, комизм характеров, речевой комизм. Причем автор усложняет образы героев в сравнении с фольклорной традицией.

Язык произведения определяется ситуацией базарной площади, на которой уместны громкие выкрики, повышение тона, смешение различных стилевых пластов в пределах одной фразы. Ершов принципиально выдвигает рассказчика-балагура на передний план с тем, чтобы создать характер непринужденной болтовни, присущей народным театральным действиям.

И в последующих произведениях Ершова характер комизма будет во многом определяться следованием народно-площадным традициям, однако поэтика комического будет трансформироваться, большее внимание будет уделено литературным приемам, создающим комический эффект.

Вопросы и задания для обсуждения и повторения

1. Дайте развернутую характеристику основных форм народно-площадных театральных зрелищ: райка, театра Петрушки, кукольного театра, балаганных зрелищных представлений.

2. Сравните особенности организации текстов рекламных зазывал, использовавшихся в пространстве ярмарочной площади, и отрывков из сказки «Конёк-Горбунок». Определите влияние и установите специфику ершовской сказки.

3. Поясните, какие характерные черты позволяют говорить об особой театральности сказки Ершова.

4. Укажите, какие приемы используются автором для создания образа Ивана.

5. Приведите примеры ситуативного комизма в сказке «Конёк-Горбунок».

6. Поясните, какими средствами создается речевой комизм в литературных произведениях. Приведите примеры речевого комизма в сказке «Конёк-Горбунок».

7. Сравните специфику создания комического образа в сказке П.П. Ершова «Конёк-Горбунок», художественном фильме А. Роу «Конёк-Горбунок» (1941) и мультипликационном фильме И.П. Иванова-Вано «Конёк-Горбунок» (1947).

Литература:

Евсеев, В.Н. Антиповедение в мире «Конька-Горбунка» // Ершовский сборник / ред.-сост. Т.П. Савченкова. – Ишим, 2004. – Вып. 1. – С. 47–53.

Евсеев, В.Н. Литературная сказка П.П. Ершова: фольклор, народная культура и писатель-романтик // Живое слово. Фольклор юга Тюменской области в школе : пособие для учителя (материалы по региональному фольклору) / под ред. В.Н. Евсеева. – Тюмень, 2008. – С. 187–201.

- Евсеев, В.Н. Романтические и театральные-площадные традиции в «Коньке-Горбунке» П.П. Ершова // Русская сказка : межвуз. сб. науч. и информатив. тр. – Ишим, 1995. – С. 95–115.
- Ершов, П.П. Конек-Горбунок; Стихотворения / П.П. Ершов; вступ. ст. И.П. Лупановой; сост., подгот. текста и примеч. Д.М. Климовой. – Л., 1976. – 334 с.
- Зворыгина, О.И. Система наименований персонажей русской литературной сказки : моногр. / О.И. Зворыгина. – Ишим, 2007. – 103 с.
- Калинина, М.Ф. Жизнь и творчество Петра Павловича Ершова: семинарий : научно-метод. пособие к спецкурсу и спецсеминару для студентов, учителей и преподавателей вузов / М.Ф. Калинина, О.И. Зворыгина. – 3-е изд., перераб. – Ишим, 2006. – 240 с.
- Костюхина, М. «Конёк-горбунок» в формате настольной игры // Детский оракул. По страницам настольно-печатных игр / М. Костюхина. – М., 2013. – С. 201–208.
- Мешков, Ю.А. Очерки литературы Сибирского Зауралья : (Тюменские тетради) / Ю.А. Мешков. – Тюмень, 2010. – 400 с.
- Некрылова, А.Ф. Русские народные городские праздники, увеселения и зрелища. Конец XVIII – начало XX века / А.Ф. Некрылова. – СПб., 2004. – 256 с.
- Савченкова, Т.П. Лубок и «Конёк-Горбунок» П.П. Ершова // Русская сказка : межвуз. сб. науч. и информатив. тр. – Ишим, 1995. – С. 115–120.
- Фролова, Л.А. Художественная природа сказки П.П. Ершова «Конек-горбунок» : дис. ... канд. филол. наук / Л.А. Фролова. – Комсомольск-на-Амуре, 2002. – 199 с.
- Шустов, М.П. Сказочная традиция в русской литературе XIX века : автореф. дис. ... д-ра филол. наук / М.П. Шустов. – Н.-Новгород, 2003. – 48 с.

2.3. Народно-смеховые традиции в «драматическом анекдоте»

П.П. Ершова «Суворов и стационарный смотритель»

В той же степени, что и «Коньку-Горбунку», смеховое начало, свойственное народной эстетике, присутствует в «драматическом анекдоте» Ершова «Суворов и стационарный смотритель» (1835). Настрой на комическое восприятие задается фигурой центрального персонажа произведения – великого полководца Александра Васильевича Суворова, который показан не с точки зрения официальной историографии, а дан в восприятии простых людей, в глазах которых «он не маскируется под простолюдина, он является им по духу» [Санина, 1989, с. 54].

Автор дает своему произведению жанровое определение «драматический анекдот». В.Э. Вацуру отмечает, что появление данного типа драматического повествования было вызвано общими закономерностями развития драматургии: «Они явились в ответ на требование национального репертуара» [История русской драматургии XVII – первая половина XIX века, 1982, с. 365].

В соответствии с требованием романтической эстетики национальная тема предполагала изображение «духа народа» через быт и нравы. Ершов неоднократно обращался в драматургии к национальной тематике (либретто оперы «Страшный меч», отрывок из драматической повести «Фома-кузнец»), но именно в пьесах с юмористическим содержанием он наиболее полно проявил себя как драматург.

К драматическим анекдотам обращались многие авторы 30–40-х годов XIX века, их произведения могли рассказывать как об известных происшествиях, так и просто использовали известную историческую личность для создания определенной обстановки. Анекдоты чаще всего воспроизводили серьезные события, например «Дедушка русского флота» (1838) и «Иголкин – купец новгородский» (1838) Н. Полевого, «Иван Рябов – рыбак архангелогородский» (1839) Н. Кукольника. Однако в это же время получают развитие анекдоты, в центре которых комический сюжет, опирающийся на любовную интригу, таковы «Шкуна Ньюкарлеби» (1841) Ф. Булгарина и «Сардамский корабельный мастер, или Нет имени ему!» (1841) Р. Зотова. В драматическом анекдоте «Суворов и стационарный смотритель» Ершов следует именно данной традиции, Суворов здесь

комическая фигура, подчеркивающая определенные черты национального характера: смекалку, остроумие, чувство юмора.

Анекдот в литературе XIX века представлял собой жанр небольшого рассказа о «незначительном, но характерном происшествии, преимущественно из жизни исторического лица» [ЛЭС, 1987, с. 28]. Именно такая ситуация и такой герой показаны в пьесе Ершова. Суворов представляет собой тип простака, фольклорного дурачка, который в определенный момент оказывается умнее всех; данный образ идеален для воспроизведения ситуации смешения «высокого» и «низкого».

Следует отметить, что Ершов опирается и на традиции такого драматического жанра рубежа XVIII – XIX веков, как комическая опера. Героями пьесы выступают представители крестьянства, а интрига следует традиции комических опер, которые «показывали любящих друг друга молодых людей, которым грозит разлука, вызванная какими-либо серьезными обстоятельствами» [История русской драматургии XVII – первая половина XIX века, 1982, с. 164]. В пьесе Ершова свадьбе Маши и Луки препятствует отец Маши, который желает выдать дочь за другого, и только вмешательство Суворова позволяет влюбленным воссоединиться. В комической опере, в отличие от комедии, изображались не столько отрицательные свойства человеческой природы, а ее смешные проявления, это мы найдем и в «Суворова...» Ершова, где «отрицательных» персонажей нет, а комизм имеет исключительно игровой характер, связанный с народными комическими сценками.

Знание Ершовым комических опер подтверждается и тем фактом, что в сказке «Конёк-Горбунок» поэт, изображая Ивана, возвращающегося с ночного караула, использует строчку из оперы А.О. Аблесимова «Мельник – колдун, обманщик и сват»:

И, лишь только рассвело,
Отправляется в село,
Напевая громко песню,
«Ходил молодец на Пресню» [Ершов, 1976, с. 59–60].

Комическая опера Аблесимова «Мельник – колдун, обманщик и сват» впервые была представлена в 1779 году, а «в петербургских театрах шла почти до середины XIX в.» [История русской драматургии XVII – первая половина XIX века, 1982, с. 176]. Таким образом, Ершов вполне мог

присутствовать на представлениях данной оперы, к тому же он в петербургский период активно работал в драматических жанрах и был знаком со многими актерами, на что указывает В.Г. Утков [Утков, 1979, с. 51–53]. Жанр комической оперы оказал влияние на становление такого жанра в русской драматургии, как водевиль, который стал значительным явлением русской драматургии 30–40-х годов XIX века. На веселый, «водевильный характер» «Суворова и станционного зрителя» указывает В.Г. Утков [Утков, 1979, с. 53]. Более подробно элементы водевиля в пьесах Ершова рассмотрим в следующем параграфе на примере пьесы «Кузнец Базим, или Изворотливость бедняка».

Сюжет драматического анекдота «Суворов и станционный зритель» строится на одной из самых распространенных в комедиях ситуаций: герой пытается выдать себя за кого-то иного. Чаще всего герой выдает себя за более значительное лицо, у Ершова все происходит наоборот: «человек более или менее значительный выдает себя за нечто низшее, чем он есть на самом деле» [Пропп, 2002, с. 120].

Позволим не согласиться с мнением Г.Г. Саниной, утверждавшей, что атмосфера, пронизывающего пьесу «веселья (стихия простонародного смеха) определялась не ситуацией, но характером Суворова» [Санина, 1989, с. 54]. Пьеса содержит ряд эпизодов, в которых Суворов не принимает участие, но от этого характер смеха не меняется: сюда можно отнести разговоры Смотрителя со Старостой, который является таким же весельчаком, как и загонщик (то есть Суворов). Интересно, что в пьесе есть своеобразное предисловие, предваряющее ситуацию, в которой окажется Суворов: в первой сцене возлюбленный Маши – Лука, желая подшутить над ней, «выглядывает из-за дверей и говорит женским голосом». Данный эпизод содержит элементы ситуации, в которой окажутся Суворов и Зритель: попытка выдать себя вместо другого, неузнавание.

Суворов охотно вовлекается в игру, которая возникает по недоразумению, когда его принимают за загонщика:

«Смотритель

А что, служба, ты не передовой ли графа Суворова?

Суворов

Да, я загонщик»

[Ершов, 2005, с. 172].

Однако вскоре из игрока, действующего по правилам зрителя: «Ведь у вас в лагере то и дело что сказки... Ну-ка, служба, потешь старика, махни богатырскую!» – Суворов превращается в распорядителя игры [Ершов, 2005, с. 178]. Сначала он выполняет эту функцию в пародийном плане, когда играет самого себя по просьбе зрителя:

«Зритель»

А вот что, служба. <...> Будь ты Суворов; хоть оно тебе немножко и не к роже, да что за дело. Не ты первый, не ты последний чужим добром похваляешься. Начнем же.

Суворов

Изволь. (Быстро повернувшись.) Здравствуй, зритель!

Зритель

(вытянувшись, руки по швам)

Здравия желаем, Ваше Сиятельство!.. Что, каково? Ведь лихо, брат. (Потирает себе руки с самодовольствием)» [Ершов, 2005, с. 181].

В данной сцене поведение и приказы Суворова либо комичны сами по себе (он кукарекает, задает остроумные вопросы), либо выглядят неправдоподобными с точки зрения зрителя: Суворов приказывает сесть, а зритель возражает, что сидеть при графе нельзя.

Серьезным вершителем судеб Суворов выступает в последней сцене, когда зритель читает письмо и понимает, кем являлся его гость на самом деле. События, произошедшие в доме зрителя, выбиваются из привычной колеи его жизни, в его доме царит праздничная атмосфера, все ждут необычного события. В праздничной обстановке совершаются события ранее невозможные, «в том числе и заключение невозможных ранее браков» [Бахтин, 1975, с. 485]. Именно благодаря Суворову зритель соглашается выдать Машу за Луку. Ситуация праздника приближает возможность свадьбы Маши и Луки, а свадьба всегда воспринимается как событие, которое пронизано смеховой обрядностью: «Открытый, яркий, уверенный, всепоглощающий смех свадьбы обладал особым жизнеутверждающим тоном, проникая за время своего многодневного существования в обрядовом действе даже в самых немощных и слабых» [Лашенко, 2006, с. 106]. А в доме Зрителя как раз и начинается многодневный праздник: приезд Суворова, сватовство и ожидание будущей свадьбы.

Одним из главных средств по созданию комического эффекта выступает язык произведения, в основе которого также лежит игровое начало. Для речи персонажей свойственно определенное балагурство, являющееся одной из основных черт народного театра, ярмарочной площади. «Балагур вскрывает нелепость в строении слов, дает неверную этимологию или неуместно подчеркивает этимологическое значение слова, связывает слова, внешне похожие по созвучию», – писал Д.С. Лихачев о древнерусском смехе [Лихачев, 1984, с. 21], то же самое следует сказать о ершовском смехе. Дополнительным средством во многих случаях выступает рифма: «Любит правду, ненавидит кривду; кто не кривит душой, за того стеной; а кто мытарит для дружбы, так того вон из службы: капитану арест, ефрейтору палочки»; «Мир вам, и я к вам, старик румяный, непрошенный – незванный, не в гости гостить, не балы точить, а дело говорить». Подобные выражения, пословицы подчеркивают игровой характер произведения.

Ершов использует каламбуры, в которых обыгрывается многозначность слова, например ответ зрителя на предложение присесть: «Ну, какой граф посадит меня при себе! А если и вздумает посадить, так уж верно – на съезжий» [Ершов, 2005, с. 181]. Съезжий двор – это полицейский участок, то есть Ершов объясняет слово сесть и как «присесть», и как «попасть в полицию, в заключение», тем самым, разрушается смысл, привычная упорядоченность.

Речевой комизм «драматического анекдота» является еще одной сферой народной смеховой культуры. В диалогах зрителя и старосты угадывается «балагурная» манера с ее рифмованными словами, созвучиями, пословицами и поговорками:

«Староста

Э, Иван Иваныч! Не красна изба углами, а красна пирогами. Подойди к графу поближе, поклонись пониже, здорово-де живешь-можешь да деток водишь. Чай, у графа-то есть детки.

Зритель

И позабыл спросить у загонщика! Эдакая память! (*Бьет себя по лбу.*)

Староста

И, Иван Иваныч! Сплошал – ладно, не сплошал – ладно, дело-то не повадно, оно то есть, видишь, домашнее» [Ершов, 2005, с. 191].

Речь старосты можно сравнить с прибаутками балаганных зазывал: «Вот я, голова, семь лет дома не бывал и оброка не плачивал. Приехал домой, свой дом поправил, четыре синяка соседу поставил. Мой дом каменный, на соломенном фундаменте» [Народный театр, 1991, с. 332].

И у Ершова, и в народной площадной традиции комизм достигается использованием зарифмованных выражений, за вычурностью формы которых обнаруживается бессмысленность содержания. Ершов, следуя принципам игрового начала, свойственного эстетике народного искусства, успешно играет со стихией слова.

Пространству ярмарочной площади соответствует характер речи персонажей: они кричат, громко отдают приказы, бранятся друг с другом:

«Суворов

А что, зритель, не скажешь ли ты теперь сказку?

Зритель

Ох! Ты забавник! Да скоро на животе рожь измолотишь, чем от меня сказку услышишь. Не таковский, брат. (*Ложится на другую лавку.*) Вот ты не скажешь ли?» [Ершов, 2005, с. 178].

В подобных словесных перепалках угадывается состязательное начало, присущее ярмарке, базарной площади.

Данная пьеса во многом построена на разрушении привычного порядка, навыворот, и в качестве доказательства можно привести фразу Суворова о самом себе: «Да ведь Суворов чудака. Он делает все навыворот» [Ершов, 2005, с. 182]. Поэтому вполне логично, с данной точки зрения, что Суворов забирается под стол, кукарекает и совершает иные глупые поступки. Именно такое поведение обеспечило широкую популярность Суворова в народной среде. Суворов чем-то напоминает сказочного Ивана-дурака, который глуп до определенного момента, но именно он в конечном итоге оказывается победителем, так как ему присущи «душевная чистота и моральная сила» [Пропп, 2002, с. 81]. Именно Суворов в конце пьесы распорядится судьбами остальных персонажей. Игровое начало, столь значимое для пьесы, во многом сближает ее с представлениями на ярмарочной площади, для которых характерно вовлечение в игру зрителя, разрушение рамок и границ. Йохан Хейзинга утверждал, что игра входит в группу таких явлений, как «смех, забава, шутка, комическое и глупость» [Хейзинга, 2001, с. 18], а именно

данные явления и составляют одну из частей поэтического мира пьесы Ершова.

Писатель использует в данном произведении такой характерный для фольклора и древнерусской литературы прием, как сравнение войны и пиршества. Если в предшествующей традиции данные образы служили для придания ситуации торжественного, возвышенного начала, то Ершов откровенно ироничен. Так, снаряды у него уподобляются «пирогам с начинкой», а «пушки вот так и дуют: пух-пух! Словно гороху объелись» [Ершов, 2005, с. 175–176]. Поэтом подчеркивается физиологическое начало, тем более что разговор о сражениях возникает во время обеда. Разговоры о еде, питье занимают в драматическом анекдоте существенное место, они снимают серьезность происходящего. Так, в заключительном эпизоде снова появляются данные мотивы:

«Староста

А чудный сегодня день, Иван Иваныч.

Смотритель

Запишу его в святцах красными чернилами и на радостях так напьюсь, что и старикам не в память. Пух! (Скачет по комнате)» [Ершов, 2005, с. 204].

С одной стороны, чтобы подчеркнуть значимость данного дня, смотритель решает написать об этом красными чернилами в святцах (он совершает некий духовный поступок), с другой – на радостях напиться, то есть снова возникают физиологические мотивы, подчеркивающие полноту бытия. Данные мотивы являются амбивалентными, они утверждают тем самым противоречивость мира и неразрывную связь всего сущего.

Можно утверждать, что в *драматическом анекдоте* представлена праздничная атмосфера, она выражается и в том, что для смотрителя приезд Суворова – это настоящий праздник, к которому он готовится, и в моменте сватовства Старосты к Маше. Исследователи отмечают, что именно праздник создает благоприятную атмосферу для веселья, смеха: «Кажется само собой разумеющимся, что там, где кипит праздничная жизнь – пируют, танцуют, поют песни, – там обычно слышится и смех» [Зазыкин, 2007, с. 142].

Ершов создает в своем произведении мир, в котором снимаются ограничения между «высоким» и «низким», а на передний план выдвигается здоровый смех. Данный смех «становится универсальным – всеохватным, освобожденным от всех запретов, фамильярным, снимающим дистанцию,

установленную церемониалом, приличием» [Бахтин, 1990, с. 52], это смех ярмарочной площади. Неслучайно Суворов появляется в доме зрителя в наряде, который ему не положен по социальному статусу, – на нем обыкновенная солдатская шинель. Автор опрокидывает своих героев в «смеховой мир» и действует согласно логике (или алогизму) данного мира.

В «Суворове...» смеховое начало проявляется в диалогах Суворова и Зрителя, которые в некоторой ситуации лишены какого-либо смысла, обесмыслены. М. Бахтин определяет подобную форму народной комедии как «жанр нарочитой словесной бессмыслицы» (терминология М. Бахтина), в котором речь отпускается на волю и не связывает себя какой-либо логикой (или логика весьма странная). Подобная форма комизма присуща вопросам Суворова, которые, начинаясь с совершенно конкретных, становятся странными:

«Суворов

А как вашу деревню зовут?

Зритель

Смолянской. А что?

Суворов

И церковь есть?

Зритель

Да и какая ж еще!

Суворов

И поп есть?

Зритель

Смотри, пожалуй! Ведь ничего умнее не мог придумать для спросу.

Суворов

И в колокола звонят?

Зритель

Да ты смеешься, что ль, надо мной?

Суворов

А капусты много?

Зритель

Да разве я капустный зритель? В уме ли ты?

Суворов

Славный пирог! Не ты ли его испек?

Смотритель

Эй, служба! Со мной не шути...» [Ершов, 2005, с. 176–177].

Подобные диалоги характерны для представлений, разыгрываемых на народно-ярмарочной площади, народного театра. Данный диалог строится не на логических связях, а на созвучиях, внутренних рифмах, то есть чисто формальных элементах.

Данный и подобные ему диалоги из «драматического анекдота» напоминают раусы – «разговоры двух действующих лиц в форме диалога, к тому же диалога с особым распределением ролей: один герой преимущественно задает вопросы или советует, что и как говорить, делать; другой отвечает невпопад, не так выполняет задание» [Некрылова, 2004, с. 179]. Можно сравнить диалог Суворова и Смотрителя с раусом «Клоун и шталмейстер»:

«Шталмейстер. Клен, а клен!

Клоун. Какой я клен, может быть, я – дуб.

Шталмейстер. А все-таки клен.

Клоун. Нет, не клен.

Шталмейстер. А кто же такой?

Клоун. Я стекольщик.

Шталмейстер. Какой же ты стекольщик?

Клоун. А вот какой – в домах бываю, стекла выставляю, а в комнатах обстановку выглядаю.

Шталмейстер. Разве это стекольщик, это называется «вор», и все же таки клен.

Клоун. Нет, не клен.

Шталмейстер. Да кто ж вы такой?

Клоун. Я? Я – купец

Шталмейстер. Ха-ха-ха! Какой же ты купец?

Клоун (указывает на базарные лавки). Вот видишь лавки? Это все не мои.

Шталмейстер. А все же ты клен.

Клоун. Нет, не клен» [Народный театр, 1991, с. 345–346].

Мы видим, что и тот и другой диалог имеют одинаковую структуру, это абсурдные вопросы и ответы, которые имеют игровую, ритмическую организацию.

Следование традициям ярмарочной площади проявляется и в том, что в пьесе упоминаются образы лубочной литературы: богатыри Еруслан Лазаревич, Илья Муромец, Добрыня Никитич. Суворов на вопрос зрителя: «Нет ли поновее чего?» – начинает рассказывать ему сказку о Царь-девице. Однако зритель его прерывает, желая услышать что-нибудь о Суворове. Это можно расценивать как саморекламу и самоиронию Ершова над собственной сказкой «Конёк-Горбунок», которая незадолго до этого была напечатана и воспринималась как новинка, «товар».

Таким образом, в пьесе «Суворов и станционный зритель» Ершов развивает традиции народной смеховой культуры, освоенные им в сказке «Конек-Горбунок», а также следует литературным традициям в создании комического эффекта. Это проявляется в выборе жанра – *драматический анекдот*, использованию приемов, характерных для комических опер и водевилей. Комизм в пьесе рождается не только образом Суворова и ситуацией неузнавания, но и общей атмосферой народно-игровой эстетики. В пьесе воспроизведена атмосфера праздника с его вседозволенностью и возможностью невозможного. К приемам, создающим комизм, можно отнести нелепые, абсурдные поступки, балагурную речь, каламбуры, снижение образов и т. д.

Вопросы и задания для обсуждения и повторения

1. Определите специфические черты *драматического анекдота* как жанра русской литературы. Приведите примеры произведений, относящихся к данному жанру.
2. Дайте определение жанру *комическая опера*. Приведите примеры произведений русской литературы XVIII – начала XIX вв., относящихся к данному жанру.
3. Поясните, какие черты комической оперы можно выявить в произведении Ершова.
4. Покажите на примерах, как в данном произведении проявляет себя комизм ситуаций и комизм характеров.
5. Сопоставьте образ Суворова, представленный в произведении Ершова, с образом данного полководца, сохранившимся в народной традиции.

6. Приведите примеры того, как народная смеховая культура проявляет себя в пьесе Ершова на уровне речевого комизма.

7. Докажите, что основу данного произведения составляет игровое начало, которое проявляет себя в сюжете, ситуациях, языке.

8. Выявите сходства и различия балагурных диалогов Суворова и Смотрителя от диалогов народного театра, представленных в раусах.

Литература:

Бахтин, М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса / М.М. Бахтин. – 2-е изд. – М., 1990. – 543 с.

Бахтин, М.М. Рабле и Гоголь: (Искусство слова и народная смеховая культура) // Вопр. литературы и эстетики: Исследования разных лет / М.М. Бахтин. – М., 1975. – С. 484–495.

Ершов, П.П. Конек-Горбунок: избранные произведения и письма / П.П. Ершов; сост., подгот. текстов, вступ. ст. и примеч. В.П. Зверева. – М., 2005. – 624 с.

Ершов, П.П. Конек-Горбунок; Стихотворения / П.П. Ершов; вступ. ст. И.П. Лупановой; сост., подгот. текста и примеч. Д.М. Климовой. – Л., 1976. – 334 с.

Зазыкин, В.И. О природе смеха: По материалам русского эротического фольклора / В.И. Зазыкин. – М., 2007. – 266 с.

История русской драматургии: XVII – первая половина XIX века / отв. ред. Л.М. Лотман. – Л., 1982. – 532 с.

Лащенко, С.К. Заклятие смехом: Опыт истолкования языческих ритуальных традиций восточных славян / С.К. Лащенко. – М., 2006. – 316 с.

Литературный энциклопедический словарь / под общ. ред. В.М. Кожевникова, П.А. Николаева. – М., 1987. – 752 с.

Лихачев, Д.С. Смех в Древней Руси / Д.С. Лихачев, А.М. Панченко, Н.В. Поньрко. – Л., 1984. – 296 с.

Народный театр / сост., вступ. ст., подгот. текстов и коммент. А.Ф. Некрыловой, Н.И. Савушкиной. – М., 1991. – Т. 10. – 544 с. – (Библиотека русского фольклора).

Некрылова, А.Ф. Русские народные городские праздники, увеселения и зрелища. Конец XVIII – начало XX века / А.Ф. Некрылова. – СПб., 2004. – 256 с.

Пропп, В.Я. Проблемы комизма и смеха / В.Я. Пропп. – М., 2002. – 192 с.

Санина, Г.Г. Языковые особенности «драматического анекдота» П.П. Ершова «Суворов и станционный смотритель» // Петр Павлович Ершов – писатель и педагог : тез. докл. науч.-практ. конф., 22–24 нояб. 1989 г. – Ишим, 1989. – С. 54–55.

Утков, В.Г. Гражданин Тобольска. О жизни и творчестве П.П. Ершова, автора сказки «Конёк-Горбунок» / В.Г. Утков. – Свердловск, 1979. – 144 с.

Хейзинга, Й. Homo ludens. Человек играющий / Й. Хейзинга; пер. с нидерл. В.В. Ошиса. – М., 2001. – 352 с.

2.4. Особенности комизма драматической сцены

«Кузнец Базим, или Изворотливость бедняка»

Атмосферой игры, веселья проникнута драматическая сценка «Кузнец Базим, или Изворотливость бедняка». В подзаголовке пьеса носит название «Сцены Таз-баши», то есть она продолжает манеру, заложенную в «малом цикле» прозаических «Осенних вечеров». Однако пьеса дополняется новыми мотивами и образами. Действие пьесы перенесено в сказочный Багдад времен Гарун-аль-Рашида, что определило особый характер речи персонажей, соединяющей в себе черты «восточного цветистого красноречия и русского просторечия» [Калинина, Зворыгина, 2006, с. 98]. В пьесе Ершова действуют персонажи традиционного среднеазиатского фольклора, представленного сборником сказок «Тысяча и одна ночь», это халиф Гарун-аль-Рашид, его визирь Джафар, начальник евнухов Мезрум, а образ кузнеца Базима восходит к традиционному типу «ловкого, неунывающего и удачливого народного героя» [Калинина, Зворыгина, 2006, с. 98].

Пьеса Ершова появилась в печати в 1858 году в литературном сборнике, посвященном памяти А.Ф. Смирдина, однако написана она была раньше, на что указывал сам поэт. В письме А.К. Ярославцову от 5 февраля 1866 года Ершов отмечает: «У меня лежат несколько пьес, написанных еще в то время, когда у меня не было еще ни одного седого волоса... Считаю нужным сказать, что пьесы эти – дети веселого досуга, а не серьезной мысли, вроде Кузнеца Базима, которого ты можешь прочесть в Сборнике в память Смирдина» [Ершов, 2005, с. 584].

В.Г. Утков указывает, что в конце 30-х годов Ершов пишет для гимназического театра ряд пьес водевильного характера: «Сельский праздник» и «Якутские божки», а также принимает участие в создании Н.А. Чижовым водевиля «Черепослов». Этот факт свидетельствует о том, что поэт пробует себя в различных литературных жанрах, а его искания находятся в общем русле развития русской литературы.

В *сценах Таз-баши* «Кузнец Базим, или Изворотливость бедняка» присутствует сильное влияние водевильной традиции, тем более данный жанр в 30–40-е годы был одним из ведущих на театральной сцене. Л.П. Гроссман отмечает, что, начиная с 1820-х годов, водевиль был «общепризнанный и любимый жанр» [Гроссман, 2005, с. 161]. Как отмечает

Ю.Б. Борев: «В драматургии истинным царством шутки является водевиль. В русском классическом искусстве есть замечательные традиции веселого, остроумного, жизнерадостного, гуманистического по своим устремлениям и идеалам водевиля. <...> Мир водевиля – это веселый мир добрых и славных людей, но характер этих людей чуть-чуть с чужинкой, с небольшой странностью. Это мир веселых недоразумений, несуразностей, возникающих не от зла, а от случайного стечения обстоятельств» [Борев, 1960, с. 273].

Характерной особенностью водевиля являлось наличие куплетов, в пьесе Ершова они не занимают центрального места, но присутствуют: в сцене первой Базим напевает куплеты. Больше внимание автор уделяет каламбурам, островам, он выстраивает занимательную интригу, основанную на обмане и остроумии. Характерным признаком многих водевилей являлись названия, которые часто представляли собой двухчастные конструкции, вторая часть названия заключала в себе центральную мысль пьесы. Такой подход к названию мы видим у Ершова, именно вторая часть указывает на основную черту Базима – изворотливость, способность выйти из любой ситуации.

Как и в «малом цикле», общая атмосфера произведения задается смеховой культурой базарной площади. Главное действующее лицо – кузнец Базим – сменил множество занятий: «Четвертого дня был кузнец, третьего дня рассказчик, вчера банщик, а сегодня полицейский служащий» [Ершов, 2005, с. 206]. Все данные вида деятельности в какой-то степени связаны с культурой карнавальная площади или эстетикой потустороннего мира – антимира. Кузнец и банщик в мифологическом аспекте выступают в традиционной культуре персонажами, которые общаются с потусторонним миром, миром, в котором все привычные отношения выстраиваются наоборот, чем в посюстороннем мире. Образ бани в древнерусской литературе выступает «символом антимира» [Лихачев, 1984, с. 45].

Рассказчик историй – это одна из центральных фигур ярмарочного действия, которая может быть представлена в роли раешника, балконного деда или иного «балагура». Типичным персонажем народной комедии выступает представитель закона – полицейский; данная фигура (наряду с образом врача) глубоко проникла в народный театр Петрушки. Помимо этого полицейский участок в традиционной культуре приравнивался во многих отношениях к бане, то есть выступал местом связи с обратным миром [Лихачев, 1984, с. 57].

Уже упоминание данных образов говорит о том, что герои произведения находятся в мире нарушенных отношений.

Монолог Базима, открывающий пьесу, содержит в себе неотъемлемые элементы народной смеховой культуры: чередующуюся похвалу и ругательства. Базим хвалит себя за находчивость («Ай, да Базим! Ты родился под счастливым созвездием»), критикует халифа, но в то же время воздает ему почести («да будет с ним мир!»), проклинает купцов из Мосула («проклятье на их бороды!»). Далее следует характерная угроза в адрес купцов: «...Я их так отделаю, что они забудут, как звали отца их» [Ершов, 2005, с. 206]. Подобное построение фраз будет характерно для рассказов Тазбаши из прозаического цикла «Осенние вечера».

Речевая стихия пьесы задается фамильярно-бранными интонациями, здесь присутствует ярко выраженное игровое начало. Последующая речь Базима построена на подобных пересечениях хвалы, божбы («Да чего же, ради Аллаха, вы от меня хотите?») и ругательств («Приятели! Жгу отцов таких приятелей», «Проклятие на ваши бороды», «Я оскверню гробы отцов ваших до девяносто девятого рода») [Ершов, 2005, с. 209–11].

Подобное введение в пьесу значительного количества внелитературных, народных, «низовых» (по Бахтину) слов и целых выражений является характерной чертой писателя-романтика, для которого нормативность официального языка являлась выражением ограничений, против которых выступал романтизм. Значительная часть действий пьесы разворачивается на базарной площади, главном хромотопическом образе народной смеховой культуры, где пересекается, «опрокидываются» народная и официальная культура, входящие на данном пространстве в «зону контакта» [Бахтин, 1975, с. 493].

Игровое начало подчеркивается огромной ролью переодеваний и мистификаций, присутствующих в пьесе (этим она близка драматическому анекдоту «Суворов и станционный смотритель»). Герои, пытаясь перехитрить друг-друга, выдают себя за иных людей: халиф Гарун-аль-Рашид, его визирь и начальник евнухов предстают в образах купцов, кузнец Базим выдает себя за полицейского служащего. Подобные сюжетные ситуации и мотивы имеют прямую отсылку к сказкам сборника «Тысяча и одна ночь», в котором халиф Гарун-аль-Рашид был представлен остроумным правителем, который «бродил по ночному Багдаду в поисках развлечений» [Фильштинский, 1977, с. 10].

Пьеса Ершова выдержана в духе фарсового произведения, она содержит элементы площадной комедии и буффонады. Например, в эпизоде, когда Базиму предлагают наказать преступника, а он выдумывает историю о волшебной сабле, которая «превращается в дерево», если преступник невиновен.

Исследователь Ершова указывает, что сюжетообразующим в пьесе является социальный мотив «борьбы «изворотливого бедняка» с всемогущим багдадским халифом и его приближенными за выживание и независимость» [Калинина, Зворыгина, 2006, с. 98]. Позволим не согласиться с данным утверждением, на наш взгляд, в основе сюжета лежит не борьба за выживание, а игра. Игра как способ азартного соперничества, в которой побеждает не сильный, а ловкий, более удачливый.

Социальное начало в пьесе присутствует в мотивах взяточничества, произвола халифа Гарун-аль-Рашида, низкопоклонства чиновников по отношению к халифу (данные мотивы характерны и для многих водевилей 40-х годов), однако не они, а именно игра, состязание между Базимом и халифом, стоит в центре *сцен Таз-баши*.

Исследователь феномена игры отмечал, что «Финальный элемент игрового действия, его целеполагание в первую очередь заключаются в самом процессе игры, без прямого отношения к тому, что за этим последует. Результат игры как объективный факт сам по себе несущественен и безразличен» [Хейзинга, 2001, с. 88]. Данное положение понимают и Базим, голова которого «создана для выдумок», он может каждый день менять род занятий, и халиф, придумывающий испытания лишь для того, чтобы «убедиться в остроумии» Базима. Благодаря собственной смекалке Базим (как и муфтий Сафар Маметев в прозаическом «микроцикле») получает высокую должность – начальника «всех полицейских служителей».

Вся третья сцена пьесы представляет собой развернутую, визуализированную поговорку «мерить на свой аршин». В данной сцене каждый персонаж поступает согласно своей точке зрения – «на свой аршин». Базим, выдавая себя за полицейского служителя, разбирает ссору между покупателем и продавцом, который отмерял материю аршином «четвертью короче настоящего», то есть буквально мерил своим аршином. Покупатель доказывал, что купец его обманывает. В результате Базим получает взятку,

как от первого, так и от второго. Это указывает на то, что в мире нарушены ценностные ориентиры, это «опрокинутый» мир.

Интересным в плане понимания эстетики народного смеха является эпизод из четвертой сцены, когда начальник полицейских заставляет Базима смеяться:

«Начальник

(Базиму)

А у тебя, приятель, отчего лицо похоже на кислое яблоко? А?

Базим

Такое даровал Аллах, господин.

Начальник

Аллах даровал, а я хочу, чтобы оно было весело, слышишь?

Базим

Слышу, господин.

Начальник

Мало слышать, надо исполнять. Смейся.

Базим

(Принуждает себя улыбнуться)

Начальник

Скверно! Смейся лучше.

Базим

Не умею лучше, господин» [Ершов, 2005, с. 225].

Данный диалог, с одной стороны, раскрывает характер Базима, подчеркивает его независимость. С другой, указывает на особый характер смеха ярмарочной площади: он рождается стихийно, из низов, им нельзя повелевать. Именно в этом проявляется сила карнавального смеха, способного как рождать, так и разрушать в зависимости от ситуации. Площадной смех не терпит иерархий, ограничений, поэтому он оказался близок романтической эстетике Ершова.

В пьесе П.П. Ершов умело соединяет литературные традиции, связанные с эстетикой водевиля, и фольклорную культуру, связанную с традициями площадного смеха и восточными сказочными образами. В данной пьесе, в отличие от драматического анекдота «Суворов и станционный смотритель», присутствуют элементы социального характера,

сатира на представителей власти, полицейский произвол. Однако большая злободневность будет представлена в эпиграммах П.П. Ершова, созданных им в последний период творчества.

Вопросы и задания для обсуждения и повторения

1. Укажите черты сходства пьесы Ершова с сюжетами, представленными в цикле сказок «Тысяча и одна ночь».

2. В чем выражается влияние на особенности комизма данной пьесы того факта, что в ней присутствует обращение к восточной поэтике, которая сформировала собственные нормы понимания комического?

3. Дайте определение жанру *водевиль*. Приведите примеры произведений русской литературы XIX в., относящихся к данному жанру.

4. Покажите на примерах, как в монологах Базима представлен прием народной смеховой культуры, основанный на переплетении в одном высказывании похвалы и ругательств.

5. Приведите примеры комической визуализации метафор в данном произведении.

6. Объясните, как в данной пьесе реализует себя сатирическое начало.

Литература:

Бахтин, М.М. Рабле и Гоголь: (Искусство слова и народная смеховая культура) // *Вопр. литературы и эстетики: Исследования разных лет* / М.М. Бахтин. – М., 1975. – С. 484–495.

Борев, Ю.Б. Основные эстетические категории / Ю.Б. Борев. – М., 1960. – 446 с.

Гроссман, Л.П. Пушкин в театральных креслах. Картины русской сцены 1817–1820 годов / Л.П. Гроссман. – СПб., 2005. – 400 с.

Ершов, П.П. Конек-Горбунок: избранные произведения и письма / П.П. Ершов; сост., подгот. текстов, вступ. ст. и примеч. В.П. Зверева. – М., 2005. – 624 с.

Калинина, М.Ф. Жизнь и творчество Петра Павловича Ершова: семинарий : научно-метод. пособие к спецкурсу и спецсеминару для студентов, учителей и преподавателей вузов / М.Ф. Калинина, О.И. Зворыгина. – 3-е изд., перераб. – Ишим, 2006. – 240 с.

Лихачев, Д.С. Смех в Древней Руси / Д.С. Лихачев, А.М. Панченко, Н.В. Поньрко. – Л., 1984. – 296 с.

Хейзинга, Й. Homo ludens. Человек играющий / Й. Хейзинга; пер. с нидерл. В.В. Ошиса. – М., 2001. – 352 с.

Фильштинский, И. «Книга тысячи и одной ночи» // Тысяча и одна ночь. Избранные сказки. – М., 1977. – С. 3–10.

2.5. Комизм в романтическом цикле «Осенние вечера»

Развитие романтической литературы, начиная с 30-х годов XIX века, проходит не только в рамках лирических и лиро-эпических жанров, но и в сфере прозаических исканий. В.Г. Белинский в статье «О русской повести и повестях Гоголя» (1835) отмечал: «В русской литературе повесть еще гостья, но гостья, которая, подобно ежу, вытесняет давнишних и настоящих хозяев из их законного жилья» [Белинский, 1959, с. 131]. Критик оказался прав, подтверждением чему служит дальнейшее развитие литературы, как отмечает Л.Я. Гинзбург, «с сороковых годов XIX века в русской литературе начинается господство прозы» [Гинзбург, 1974, с. 243]. Повесть постепенно становится ведущим прозаическим жанром периода романтизма; традиционно выделяют несколько жанровых разновидностей повести. К основным следует отнести: историческую, фантастическую, светскую, нравоописательную [Грихин, 1983]. Обращение к прозаическим жанрам было обусловлено характером окружающей действительности, романтизм второй половины 20-х годов стремится в новых формах осмыслить время и историю.

Именно в прозаических жанрах будет решаться проблема самобытности и народности литературы, романтическая повесть позволит обратиться к осмыслению движения истории, чтобы понять проблемы современности. Большое внимание прозаики-романтики уделяют использованию устного народного творчества в своих произведениях, в результате в ряде случаев «фольклор становится основой поэтики романтической повести, что приводит к выделению особой разновидности – фантастической повести» [Грихин, 1983, с. 7].

Существенным явлением в русской романтической литературе первой половины XIX века выступил прозаический романтический цикл, который представлял собой группу неоднородных в жанрово-стилевом отношении образований. С точки зрения формы романтический цикл представлял собой устойчивое явление, обладавшее рядом стабильных компонентов. К ключевым из них следует отнести: единый образ автора, единство хронотопа, наличие сквозного героя, общность рамочной ситуации, сосредоточенность на общей проблеме, единое название, общий эпиграф или предисловие [Киселев, 2004, с. 17]. Циклизацией достигалась определенная широта обобщения явлений, стремление к их философскому осмыслению.

Стремление к циклизации произведений в литературе 30-х годов XIX века было связано с поисками путей к жанру романа.

Одним из значительных для литературного процесса романтической эпохи следует считать такой тип группировки произведений как «вечера» («ночи»). Данная жанрово-стилевая разновидность циклизации имела широкое распространение в европейской литературе с античных времен. Циклы «вечеров» строились через группировку произведений новеллистического плана вокруг общей темы или «рамочной» ситуации. Подобные циклы отличались достаточно сложной субъектной организацией, так как включали несколько рассказчиков. Такая организация позволяла вносить, с одной стороны, «социально-бытовую и нравственно-психологическую характеристику, а с другой – создавала особый угол зрения на центральную проблему или материал» [Киселев, 2004, с. 16]. Подобная двойная направленность разрешала строить циклы, основанные как на диспуте, идеологическом споре (например, у А. Погорельского), так и произведения, в центре которых колорит событий и характеров (цикл «украинских повестей» Н.В. Гоголя).

Циклы «вечерних» повестей в своей основе были ориентированы на наличие фантастического элемента, связанного с проблемой двоемирия. Суть которой в том, что независимо от окружающей действительности, за ее пределами существует иной недоступный чувственному восприятию сверхъестественный мир. Он может оказывать значительное влияние на судьбу человека и привести его к гибели при определенных условиях. В рамках русской романтической литературы подобные циклы «вечеров» созданы такими крупнейшими прозаиками первой половины XIX века, как А. Бестужев-Марлинский «Вечер на Кавказских водах в 1824 году», А. Погорельский («Двойник, или Мои вечера в Малороссии»), Н.В. Гоголь («Вечера на хуторе близ Диканьки»), М.Н. Загоскин («Вечер на Хопре»). Природа «страшного» рассказа предполагала установку писателя «на устную речь, на устный «сказ», охотнее и чаще, чем на письменную, литературную», что можно заметить в данных произведениях [Русская повесть XIX века: История и проблематика жанра, 1973, с. 140].

Несколько иным явлением в области романтической прозы второй половины 30-х годов XIX века следует считать цикл М. Жуковой «Вечера на Карповке». Писательница ориентируется на структуру построения цикла

«страшных» повестей, однако вводит новые тенденции, характерные для данного этапа развития жанра. В данном цикле отсутствуют фантастические повести, историческая тематика в нем уходит на второй план, а основное место занимают произведения, изображающие жизнь современной автору эпохи. В прозаическом цикле Жуковой (как в рамочной ситуации, так и в самих повестях) нет ничего чрезвычайного, экзотического; в предисловии автор обосновывает собственную эстетическую позицию: «Я уверена, что каждый из нас, если только захочет порыться в памяти, то найдет в ней многое слышанное, виденное; происшествия, в которых был сам действующим лицом или зрителем, словом, что-нибудь могущее приятно занять праздную лень полубольного или досуг деревенского жителя» [Цит. по: Русская повесть XIX века: История и проблематика жанра, 1973, с. 91].

Таким образом, писательница переосмысливает понимание искусства, литературы, сложившееся в раннем романтизме, согласно которому «поэт, писатель, художник <...> выражает в своем творчестве идеальные стремления человечества» [Русская повесть XIX века: История и проблематика жанра, 1973, с. 91].

Обращение П.П. Ершова к подобной прозаической форме следует считать весьма закономерным. Являясь представителем поздних романтиков, Ершов культивирует в литературной практике жанры, ставшие знаковыми для данного направления: баллада, литературная сказка, романтическая поэма. В цикле «Осенние вечера» используются достижения, характерные как для фантастической традиции «вечерней» циклизации, так и для произведения М. Жуковой: историческая тематика в нем сочетается с бытовой, сказочно-фантастическая с таинственной, мистической. Так автор идет к дальнейшей универсализации подобного жанрового образования.

Создание прозаического цикла явилось результатом многолетних размышлений писателя. В письме П.А. Плетневу 1851 года Ершов, анонсируя цикл «Осенние вечера», сообщал о своем давнем замысле: «Не скрою от вас, что мысль о *русской эпопее* не выходит у меня из головы. Но, живя в глуши, я не имею нужных к тому материалов... Представлю Богу устроить мою судьбу. Если же Ему угодно оставить меня навсегда в Сибири, я не буду роптать на это, но мысль о *русской эпопее* переменю на *сибирский роман*. Купер послужит моим руководством. А между тем на мелких рассказах я приучу перо свое слушать мысли и чувства» [Ершов, 2005, с. 567].

Не известно точное время написания цикла, однако по письмам можно сказать, что Ершов работал над произведением в 1850–51 гг. В письме к А.К. Ярославцову от 6 августа 1852 года писатель сообщает, что работа над циклом велась интенсивно: «Нужно было попробовать – не разучился ли я писать. Вот я и придумал несколько самых простых сюжетов и стал рассказывать их на разные манеры. В две недели *Вечера* были написаны и переписаны и даже прочитаны в одном образованном доме» [Ершов, 2005, с. 569]. Таким образом, «Осенние вечера» создаются в эпоху расцвета «натуральной школы» в литературе, но Ершов продолжает следовать романтической традиции. Рассуждения поэта о принципах литературного творчества присутствуют как в тексте произведения, так и в письмах. Например, в письме П.А. Плетневу от 20 апреля 1851 года: «...Я хотел остаться верным принятой мною форме рассказа, где подробности анализа могут казаться лишними и повредить естественности» [Ершов, 2005, с. 565].

Данные наблюдения позволяют сказать о негативном отношении Ершова к литературе «натуральной школы», он оставался верен принципам романтизма, для которых главным было создание особого настроения, одухотворенность, доставить эстетическое наслаждение. В цикле «Осенние вечера» находят продолжение традиции романтической прозы 30–40-х годов XIX века. К моменту своего опубликования в 1857 году в «Живописном сборнике замечательных предметов из наук, искусства, промышленности и общежития», издаваемом А. Плюшаром и В. Генкелем, цикл потерял актуальное литературное значение: данная эпоха связана с развитием реализма, – однако он интересен для историка литературы как один из возможных вариантов «вечерней» циклизации.

Противоречивое отношение к данному циклу друзей Ершова можно пояснить на примере письма А.К. Ярославцова: ««Осенние вечера» – у меня; я прочитал их с удовольствием; в них Ершов с его желанием добра ближнему, с его нравственностью, всегда неразлучною с христианством, с фантазией и речью русского, где повествует русский, – немца, где рассказывает немец, – татарина, где говорит татарин. Коротко, повести эти заняли бы место очень не последнее в ряду повестей, вполне заслуживающих это название. Повторю, что интерес и особенно цель каждой из твоих повестей мне очень-очень нравятся, так что о маленьких недостатках их и говорить не хочется, особенно в письме. Но понравились ли бы они современности? Это другой

вопрос...» [Ярославцов, 1872, с. 143–144]. Как видно, Ярославцов отметил нравственный потенциал произведения, стилистическое чутье Ершова, его умения как рассказчика, но он понимает архаический характер «вечерних» циклов для прозы 50-х годов XIX века. В это время ведущим явлением выступает «натуральная школа» и, набирающий обороты, критический реализм.

«Осенние вечера» представляют собой цикл, состоящий из семи повестей, предисловия и комментариев рассказчиков к услышанным историям. Романтическая композиция цикла предполагает, что повести, входящие в него, объединены по контрасту: «Мелодраматическая по своему характеру история «Страшный лес», открывающая цикл, сменяется повестью «Дедушкин колпак», в которой явственно проступает сказовое начало. «Рассказ о том, каким образом дедушка мой, бывший у царя Кучума первым муфтием, пожалован в такой знатный чин», окрашенный тонкой иронией, взаимодействует с мистической новеллой «Чудный храм». За рассказом-притчей «Об Иване-трапезнике и о том, кто третью булку съел», следует «Панин бугор», отличающийся точностью повествования и конкретикой деталей. Завершает «Осенние вечера» юмористически окрашенная, ориентированная на фольклорную стихию «Повесть о том, каким образом мой дедушка, бывший при царе Кучуме первым муфтием, вкусил романи и как три купца ходили по городу»» [Савченкова, 1989, с. 53].

Особенность манеры Ершова-романтика заключается в том, что он соединяет в своем цикле произведения разнообразные как в жанровом плане, так и по проблематике. События, о которых повествуется, могут изображать случаи, как из собственной жизни рассказчиков, так и иметь отношение к древней истории Сибири (два рассказа Таз-баши о своем дедушке). Реалистический бытовой план в прозе Ершова органично взаимодействует с фантастическим и историческим.

Название цикла представляет собой достаточно сложный комплекс, вызывающий целый ряд ассоциаций. Эпитет *осенние* восходит ко времени года осени с «длинными вечерами, с грязью во дворе и на улице и с убийственной скукою в душе» [Ершов, 2005, с. 363]. Осень выступает предшественницей зимы, она напоминает человеку о приближении старости, неизбежности смерти и заставляет задуматься о смысле прожитой жизни, выводя на философские размышления. Данное понимание осени находит

отражение и в произведении: знакомя читателя с хозяином дома, автор упоминает, что полковник Безруковский «смотрел на осень дней своих глазами мира и довольства» [Ершов. 2005, с. 362]. С другой стороны, осень была любимым временем года А.С. Пушкина, который являлся для Ершова мериллом всех ценностей в литературе, прозу которого он считал лучшим из всего написанного. Таким образом, произведение Ершова можно считать своеобразной данью уважения Пушкину.

Лексема *вечера* также указывает на особый характер произведений, составляющих цикл. Вечер, являясь частью суточного цикла, представляет собой пограничный временной отрезок, с которым связаны представления мистического характера, именно в это время о себе заявляет нечистая сила, наступает ночь. Подобное понимание характерно для ряда произведений, составляющих цикл Н. Гоголя («Вечер накануне Ивана Купалы», «Майская ночь, или Утопленница»). Действие «страшных» историй в «Вечере на Хопре» Загоскина также происходит в вечернее или ночное время суток. Ассоциируясь с жизненным циклом, вечер семантически выполняет функцию синонимичную осени в годовом цикле.

Кроме того, вечер – это и реальное время суток, именно в вечернее время собираются друзья в доме Безруковского, чтобы скоротать осеннюю скуку за рассказыванием историй.

Таким образом, название «Осенние вечера» рождает несколько семантических линий: годовой цикл, суточный цикл и жизненный путь человека, которые могут ассоциативно вызвать представление о цикличности мирового времени.

Следует отметить особый характер системы рассказчиков: в качестве таковых в произведении Ершова выступают представители различных социальных слоев (бывшие военные, интеллигенты), национальностей (русские, немец, татарин) и конфессий (последователи христианства и ислама). Каждый из рассказчиков наделен собственной характеристикой, что позволяет производить более глубокий анализ рассказываемых историй. Суждения Академика отличаются особой рассудочностью, они отмечены «легкой иронией» [Ершов, 2005, с. 362]. Татарина Таз-баши выделяют живость движений и резкая интонация в голосе, ему присуща веселость и независимость суждений. Разговоры, вызванные историями, Таз-баши способен перевести в иронический ключ. Третий из рассказчиков, Лесняк,

был натурой мечтательной, и «природа была для него не столько книгою житейской мудрости, сколько откровением тайн создания, отголоском собственных его дум и мечтаний» [Ершов, 2005, с. 363]. Немец выведен фигурой насмешливой и язвительной, он способен обнаруживать особое значение в мелочах. Строгость суждений, свойственная данному герою, сочетается с доброжелательностью и сочувствием.

Особо следует выделить хозяина дома и инициатора в рассказывании историй полковника Безруковского. В его образе угадываются черты самого Ершова: ему около пятидесяти лет, «он был не чужд современной образованности, христианин делом и мыслью, философ в жизни и поэт в мечтах» [Ершов, 2005, с. 362]. На связь данного образа с автором указывает и тот факт, что фамилия главного героя Безруковский восходит к названию деревни Безруково Ишимского уезда Тобольской губернии, в которой появился на свет сам Ершов. Использование названия родной деревни в качестве основы для имени применялось Ершовым не единожды, так в ранней балладе «Сибирский казак» атамана зовут Безрукий.

Романтическая циклизация выработала богатый спектр приемов, разрушающих одномерность восприятия произведений, прежде всего это касается романтической иронии, позволяющей перевести однозначную трактовку в сферу амбивалентного осмысления. В циклах с рамочным повествованием (например, «вечерах») реакции читателя «частично предугадываются и тематизируются в высказываниях дискутирующих персонажей по поводу прочтенной рукописи или рассказа собеседника» [Киселев, 2004, с. 21]. Это можно проследить в «Вечере на Хопре» М. Загоскина или «Осенних вечерах» П. Ершова. К другой форме следует отнести случай, когда события из рассказанной истории получают продолжение внутри рамочного повествования («Вечер на Кавказских водах в 1824 году» А. Бестужева-Марлинского).

Таким образом, романтическая циклизация в форме «вечеров» позволяла выйти на философский и бытовой уровень, актуализировать иронию, ввести дискуссионность, что в конечном итоге вело к универсальности. Отмеченные моменты характерны для «Осенних вечеров» Ершова.

«Вечерний» цикл Ершова открывается частью «Вместо предисловия», в которой происходит знакомство с рассказчиками, выявляется тематика

разговоров, задаются принципы повествования. Это роднит данный цикл с «Вечерами на хуторе близ Диканьки» Н. Гоголя, в котором также присутствует предисловие, но в особенности с циклом М. Загоскина «Вечер на Хопре», так как последний строится на сходной рамочной ситуации, когда истории рассказываются гостями Ивана Алексеевича Асанова. Сближает данные циклы и тот факт, что истории рассказываются в близких обстоятельствах осенней непогоды и скуки. Вот как об этом сказано у Загоскина: «Что может быть приятнее, как сидеть в ненастный осенний вечер с хорошими приятелями против камелька, курить спокойно свою трубку и, поглядывая на плотно затворенные окна, думать: «Вой себе, ветер, лейся, дождь! Бушуй, непогода! А мне и горюшки мало!» [Загоскин, 1987, с. 297].

В цикле Ершова показана близкая обстановка, способствующая появлению историй, Безруковский так об этом говорит: «Теперь у нас осень, с своими длинными вечерами, с грязью во дворе и на улице и с убийственной скукою в душе... Коли скучно, так надобно искать средств убить эту скуку» [Ершов, 2005, с. 363]. Данные сближения позволяют включить цикл Ершова в традицию романтической «вечерней» циклизации, но автор не только следует заданным канонам, он видоизменяет жанровую модель, существенно расширяя возможности подобной организации текста.

Гости полковника Безруковского представляются читателям автором-повествователем практически по одинаковому принципу: дается краткое описание их внешности, выделяются ключевые черты лица, упоминается об их занятиях в прошлом и настоящем. Так читатель постепенно настраивается на определенный характер героя и характер истории, которая будет рассказана данным персонажем. В части «Вместо предисловия» задается цель и предмет беседы, оговариваются круг тем и вопросов.

Поводом к рассказыванию историй служит осенняя скука, от которой друзья желают избавиться. В предисловии вырисовывается основная проблема, вокруг которой будут построены все повести цикла: мечты о будущем, роль случая, обстоятельств в судьбе человека. По мнению Лесняка, «с каждым... жизнь разыгрывала более или менее занимательную драму, каждый смотрит на мир и людей с особенной точки зрения» [Ершов, 2005, с. 367]. Обращение к проблеме «судьбы, рока, случая в жизни человека» является традиционным в романтической литературе [Савченкова, 1989, с. 53]. Манера повествования в историях ориентирована на разговорную

традицию, «всякая изысканность» отвергается рассказчиками, как замечает Академик: «Пусть каждый из нас говорит без претензий, как знает, как думает...» [Ершов, 2005, с. 368].

Практически в каждой повести цикла в большей или меньшей степени присутствуют элементы комизма. Рассмотрим отдельные произведения с этой точки зрения. И.П. Лупанова отмечает, что «из всех рассказов цикла несомненными достоинствами обладают именно те, что соотносятся со сказочным жанром» [Лупанова, 1976, с. 45]. Подобной же точки зрения придерживается И.Ф. Платонова: «Наиболее художественно значительны в книге те рассказы, которые созданы под влиянием фольклорных традиций русских сказок и татарских исторических легенд» [Платонова, 1990, с. 84]. Таким образом, использование сказочной традиции в цикле оценивается исследователями, как несомненное достоинство, а одним из произведений, в котором сказочные элементы заявлены достаточно четко, является повесть «Дедушкин колпак».

Данная история рассказывается Академиком в первый вечер, он рекомендует ее как «былину доброго старого времени». Построенная по контрасту с предыдущей повестью «Страшный лес», она содержит элементы сказочного начала, что присутствует уже в своеобразном зачине: «В некотором царстве, в некотором государстве, в Сибирском королевстве жил-был когда-то один купецкий сын по имени Иван Жемчужин» [Ершов, 2005, с. 394]. Однако подобное начало вызывает ироничное замечание одного из слушателей, Таз-баши: «Но, пощади, любезнейший Академик, – прервал Таз-баши с умоляющим жестом. – Твоя сказка напевом своим так смахивает на Лазаря, что надобно быть слепым, чтобы найти удовольствие в этом мурлыканье» [Ершов, 2005, с. 394]. Реплика Таз-баши находит отклик со стороны Академика, который обещает изменить манеру рассказывания, «перестроить гусели на новый лад», но и со свойственным ему юмором отмечает, что и «старая песня порой отзовется в рассказе» [Ершов, 2005, с. 394]. Таким образом, сказочный элемент сознательно используется повествователем, он выполняет структурообразующую функцию в произведении и позволяет расширить семантическое пространство повести.

В основе сюжета произведения лежит история превращения купеческого сына Ивана Жемчужина, который по неопытности и молодости

лет промотал родительское наследство, в известного и уважаемого сибирского купца. Благодаря своей находчивости и смекалке, а также помощи опытного торговца Якова Степановича Петрикова главный герой начинает заниматься выгодным делом по приобретению и сбыту пушнины и к финалу повествования женится на своей возлюбленной, Аннушке.

М.Ф. Калинина отмечает, что в данном произведении повествователем используется «форма волшебной сказки об Иванушке-дурачке» [Калинина, Зворыгина, 2006, с. 104]. Справедливость данного утверждения можно проследить в особенностях развития сюжета, специфике отдельных образов.

Композиция повести во многом соотносима с композиционной схемой волшебной сказки, представленной функциями действующих лиц, которая была разработана В.Я. Проппом. Наличие сказочного зачина отмечалось нами выше, далее следует **функция отлучки**, которая связана в повести с эпизодом смерти родителей Ивана. Как отмечает В.Я. Пропп: «Беззащитные дети, женщины, девушки остаются одни. Этим подготавливается почва для беды. Усиленную форму «отлучки» представляет собой смерть родителей» [Пропп, 2000, с. 200–201]. Как и герой волшебной сказки, Иван оказывается на попечении благодетелей, он вынужден самостоятельно вести хозяйство, но ведение дел не всегда приносит доход: «Выручит рубль, а убьет два» [Ершов, 2005, с. 395]. Следующими важными элементами волшебной сказки выступают **запрет** и **нарушение запрета**, в повести они представлены несколькими вариантами: Иван нарушает порядок ведения хозяйства и приучается к праздности, что в конечном итоге приводит его к разорению; еще одним нарушением запрета является намерение героя совершить самоубийство, его греховные помыслы: «Он снял с себя крест – последнее, что удерживало его от гибели, и смотрел уже – где бы лучше кинуться ему в воду» [Ершов, 2005, с. 397]. Именно в этот момент происходит встреча главного героя с Яковом Петровичем Петриковым, благодаря которой произойдут значительные изменения в судьбе Ивана. Петриков может рассматриваться в качестве **героя-дарителя**, если следовать типологии героев волшебной сказки В.Я. Проппа. Иван встречается с ним случайно, в тот момент, когда не знает, как ему поступить дальше, а случайная встреча, как отмечает В.Я. Пропп – это «каноническая форма» появления дарителя [Пропп, 2000, с. 213].

Дедушкин колпак, который Петриков дарит Ивану, может рассматриваться в качестве **волшебного предмета**, помогающего герою. Подобную характеристику дает ему и Петриков: «Коли хочешь о чем подумать, стоит только надеть этот колпак на голову и просидеть в нем час-другой, не думая более ни о чем, кроме своей думы. И скажу тебе – откуда мысли возьмутся!» [Ершов, 2005, с. 407]. В.Я. Пропп указывает, что количество и разнообразие волшебных предметов в сказке почти неисчислимо, их можно разделить на группы, среди которых выделяются предметы одежды: рубашки, шапки, сапоги, пояса. То есть колпак может быть рассмотрен в качестве традиционного волшебного предмета, который герой использует в строго ограниченных целях.

Колпак помогает Ивану сосредоточиться на собственных мыслях, позволяет осознать всю неправильность предыдущей жизни, и в дальнейшем Жемчужин говорил, что именно «этот колпак научил его уму-разуму и был после Петрикова и Аннушки первой виной его счастья» [Ершов, 2005, с. 417].

Можно отметить особый характер в повести таких элементов волшебной сказки, как **пространственные перемещения** главного героя и его **возвращение**: если в волшебной сказке они связаны с перемещением героя в «Тридцатое царство», потусторонний мир, то Иван совершает поездки «на дальний север» с целью набраться опыта и улучшить свое материальное положение. Следует отметить, что в повествовании упоминается о трех поездках Ивана, что тоже соотносимо с традицией волшебной сказки, ее сакральным числовым кодом. Конечным итогом его поездок можно считать **восполнение недостачи**: герой вновь обретает тот статус, который ему присущ изначально, он становится уважаемым купцом, как и его родители. Как и фольклорная сказка, повесть завершается эпизодом **свадьбы** Ивана Жемчужина и Аннушки. Таким образом, Ершов использует в данном произведении практически все основные элементы композиционной структуры волшебной сказки.

Отметим, что в сказочной традиции решено и имя главного персонажа, если в начале повести его называют только по имени – Иван (а в момент, когда Иван намеревался утопиться, Петриков называет его дураком), то по мере развития событий, становления характера он начинает именоваться Иван Петрович. В этом можно увидеть связь повести как с фольклорной

сказкой, так и со сказкой Ершова «Конёк-Горбунок», в которой также происходит смена социального статуса центрального персонажа.

Вместе с тем, в повести дается широкая картина сибирской жизни, особенно это касается показа купеческой среды, автор обращается к изображению быта Якова Степановича и хозяина лавки, где работает Иван, Поликарпа Ермолаича, дается описание их повседневных и торговых дел. Существенно расширена география повествования, помимо Тобольска автор показывает Обдорск и упоминает об Иrbите, что связано с деятельностью Ивана. Бытовизация повествования стала характерным явлением в литературе 40-х – 50-х годов XIX века, она была вызвана развитием «натуральной школы», однако Ершов относил себя к романтической традиции в литературе, что он неоднократно подчеркивал в письмах: «Я не враг анализа, но не люблю анатомии» [Ершов, 2005, с. 566]. Это подчеркивает тот факт, что поэт интуитивно чувствовал новую эстетику и не отрицал ее значимость для развития литературы.

В подчеркнута романтических тонах в повести показаны особенности северной природы, это природа суровая, в которой человек предстает лишь маленьким существом, весьма зависимым от различных проявлений судьбы, ее прихотей: «И теперь еще в зимнее время из Березова в Обдорск ездят по указанию светил небесных, а тогда эта астрономическая беспутица начиналась гораздо ближе. Полыньи в аршин, суметы в сажень, недостаток корма, холода за 40, убийственные бураны, незнание языка инородцев, приятные встречи с волками и медведями, собачья езда и другие разные разности составляли не слишком веселую обстановку дороги» [Ершов, 2005, с. 413].

Для данной повести характерно сказовое начало, которое отчетливо проступает в манере повествования Академика, он употребляет просторечия, слова и выражения, характерные для сибирской речи: «хозяйство его было - разлюли», «суметы» и т. д. Рассказчик часто сам задает вопросы, ориентируясь на предполагаемого слушателя, и отвечает на них, например: «А дедушкин колпак? – спросите вы. Колпак всегда хранился в шкатулке Жемчужина» [Ершов, 2005, с. 417]. Он может свободно переходить от одного события к другому, так, рассказав о том, как идут дела у Ивана во время покупки пушнины, он свободно переключается на рассказ о жизни

Петриковых: «Теперь посмотрим, что делают Петриковы» [Ершов, 2005, с. 414].

Таким образом, данная повесть органично сочетает в себе и романтически-сказочное, и бытовое начало. Сказочный элемент проявляется в наличии в произведении героев и образов, которые сопоставимы с типологией персонажей и функциями действующих лиц волшебной сказки, предложенной В.Я. Проппом, это герой (Иван Жемчужин), герой-даритель (Петриков), волшебный предмет (колпак), отдельные элементы композиционной структуры. Бытовая составляющая связана с подробным описанием купеческой жизни Тобольска 30-х годов XIX века: автор упоминает о ярмарке в Ирбите, рассказывает, как происходит закупка и продажа пушнины, дает подробное описание повседневной жизни тобольского купечества, в какой-то мере идеализируя данный общественный класс. Автор повести использует различные формы комического в данном произведении: это и иронические реплики гостей Безруковского, и юмор в характеристике отдельных персонажей, прежде всего, Ивана Жемчужина.

Сказочное начало станет основой истории, которую расскажет Немец во второй вечер. Рассказчик анонсировал ее как «русская народная сказка», и такую форму объяснил, «чтобы не задеть кого-нибудь ненароком». Таким образом, в сказке «Об Иване-трапезнике и о том, кто третью булку съел» возникает дополнительный смысл, и она приобретает притчевый характер [Савченкова, 1989, с. 53].

В сказке повествуется о приключениях служителя (трапезника) храма Дажь-Бога, который ушел искать по белу свету лучшей жизни, так как за прошедшие тридцать лет от жрецов ему только оставались «огрызенные кости да пустые кувшины». В дороге он встречается со старцем-прохожим, и дальнейший путь они провозжат вместе. Их совместное путешествие начинается с обмана Ивана-трапезника: ночью он съедает их общую булку, оставленную после ужина, и все дальнейшее повествование пытается это отрицать, в какие бы ситуации он не попадал. Раскрывает он это только в финале сказки, когда начинают делить деньги, а одну кучку оставляют «тому, кто третью булку съел». Только в этот момент спутник Ивана раскрывает свое настоящее лицо, он оказывается самим Дажь-Богом.

Подобный сказочный сюжет, по мнению ряда исследователей [Лупанова, 1976], восходит к сатирической сказке о жадном и лживом попе,

который путешествует в компании святого Петра или святого Николая. Сказки, использующие данный сюжет, можно найти в собраниях А. Афанасьева и В. Даля. На связь с подобной традицией указывает и тот факт, что в разговоре перед началом сказки упоминается об одном немце, «который до того привязался к православному народу, что, кажется, готов за одну русскую побасенку отдать всех своих нибелунгов». Данное высказывание отсылает к В.И. Далю, известному лексикографу, фольклористу, писателю.

В фольклорном варианте обличается только главный герой, а по поводу сказки Немца один из слушателей замечает: «Занятная сказка <...> Тут достанется на калачи не одному Ивану-трапезнику» [Ершов, 2005, с. 464]. В этой сказке обличается не только низшее духовенство, но и определенные моменты церковного уклада. Ирония автора заметна по отношению к некоторым привилегированным особам: так тиун вершит суд над проворовавшимся Иваном, но сам велит «с нарда за шум в раннее утро взыскать по деньге в пользу благочиния» [Ершов, 2005, с. 451], князь проявляет ханжество.

В фабульной организации повести важную роль выполняет мотив сна, поскольку с моментом сна связан ключевой сюжетобразующий эпизод: во время остановки на ночевку, пока прохожий, с которым они странствуют, спит, Иван съедает третью булку: «Прохожий скоро заснул, а Иван долго еще ворочался, хотя лег и раньше прохожего. Может быть, ему спать не хотелось, а может, неугомонный желудок требовал еще подачи» [Ершов, 2005, с. 447]. Все дальнейшее повествование в различных ситуациях (комических, а порой и трагических) прохожий будет выпытывать у Ивана, кто же съел булку, а когда узнает, предстанет перед трапезником в своем настоящем облике, Дажь-Бога.

Также сюжетобразующую функцию выполняет эпизод кражи Иваном запястья, когда все спят, в мастерской золотых дел мастера, который пустил их на ночлег. Таким образом, сказка «Об Иване-трапезнике и о том, кто третью булку съел» по своей сути является сатирой на проблемы современности и универсальна в любой момент.

Своеобразный комический «цикл в цикле» составляют две повести, рассказанные татаринном Таз-баши о своем предке – муфтии Сафаре Маметеве: «Рассказ о том, каким образом дедушка мой, бывший у царя

Кучума первым муфтием, пожалован в такой знатный чин» и «Повесть о том, каким образом дедушка мой, бывший при царе Кучуме первым муфтием, вкусил романей и как три купца ходили по городу». Уже в названии данных повестей заложена ориентация на народную литературу, лубочные произведения с их нарочито развернутыми названиями, которые выступают аннотациями, рекламируют произведение. На связь данного произведения с культурой народной площади указывают и другие моменты.

В данном «малом цикле» комизм подвергается своеобразному удвоению: с одной стороны, мы имеем дело с приемами, характерными для русской народной площадной культуры, с другой – присутствуют элементы восточной образности, которой присущ особый смех.

В предоставленных повестях ярко проявляет себя игра «верха» и «низа», а также связанное с ней антиповедение. Историю, рассказанную в первый вечер, автор предваряет рассуждением о жанре: «... Это будет не повесть, а только предисловие к тем повестям, которые я намерен предложить вашему вниманию. Пожалуй, назовите ее эпитафией, или аракингом, или чепухой, я не стану отвечать на подобные вздоры и начинаю» [Ершов, 2005, с. 419]. В данных словах можно отметить следующие моменты: во-первых, автор не дает точное определение жанра, так как жанр представляет собой некое ограничение, а писатель-романтик стремится к преодолению каких-либо ограничений; во-вторых, слова рассказчика сочетают в себе элементы как похвалы, так и ругательства. Уважительное отношение к своему дедушке, но его история названа «чепухой», «вздором».

Ругательства, бранные элементы являются составной частью культуры ярмарочной площади, они создают атмосферу «фамильярного» общения, уравнивающего верх и низ. Вся структура произведения направлена на то, чтобы показать мир, в котором перевернуты все отношения (морально-этические, эстетические), перед нами своеобразный антимир.

Соответственно принципам антимира характеризуются и образы героев. Согласно различным эстетикам сущность категории комического заключается в «несообразности, несоответствии (между действием и результатом, целью и средствами, понятием и объектом и т. д.), а также в неожиданности» [ЛЭС, 1987, с. 162]. Следовательно, одним из самых действенных приемов комизма можно считать несоответствие, которое может быть представлено в неожиданном развитии сюжета или логики

повествования. Рассмотрим, как характеризуются с этой точки зрения образы героев. В предуведомлении истории рассказчик сообщает: «Дедушка мой Сафар Маметев происходил от знатного рода» [Ершов, 2005, с. 419]. А затем следует пояснение, в чем же состояла подобная «знатность»: «Отец его Маметь был главным кухмейстером при дворе Кучума <...>. Чуть только заслышит он, бывало, звон кастрюль и сковород, как в ту же минуту, где бы он ни был, летит варить и жарить все на свете» [Ершов, 2005, с. 419]. О прабабушке рассказчиком также сказано, что она занимала не менее важную должность при дворе Кучума, а именно «обязанность ее состояла в том, чтобы шить и штопать на его ханское величество» [Ершов, 2005, с. 419]. Авторская ирония прослеживается в комментарии рассказчика о том, что «Кучум нарочно рвал свое белье, лишь бы только иметь удовольствие видеть работу моей прабабушки» [Ершов, 2005, с. 420]. Причем действительный характер подобной анекдотической ситуации рассказчик подтверждает ссылкой на хронику татарского летописца. Такая же перевернутая характеристика присутствует в изображении внешности героев: «Прадедушка и прабабушка мои были Аполлон и Венера» [Ершов, 2005, с. 420], но тут же следует оговорка «в своем роде», то есть красота эта была специфична. Данные примеры позволяют увидеть прием создания комического эффекта, заключающийся в изображении несоответствия между ожиданием и действительностью.

Согласно перевернутому миру строятся отношения между героями. Так на прабабушкином столе оказываются лучшие кушанья с царской кухни, а прадедушка часто носит царские одежды, соответственно, они выступают в роли комических, сниженных царя и царицы. С тем же сочетанием торжественного и комического совершается свадьба героев, на которой главный мулла «с великим удовольствием прочитал брачную молитву над головами прадедушки и прабабушки, а еще с большим удовольствием сел за свадебный стол, на котором надеялся найти пилав и пельмени» [Ершов, 2005, с. 420]. Центр повествования перенесен на изображение физиологических ощущений, травестирующих предшествующую патетику. Все произведение сугубо иронично.

Эпизод рождения Сафара Маметева представлен как событие высокое: «День был из числа счастливых; планеты стояли в самых благоприятных соединениях» [Ершов, 2005, с. 420]. Рождению героя содействуют

космические силы, и соответственно боги. Однако дальнейшие события снижают патетическое начало, так как ребенок «родился таким маленьким и худеньким, что прабабушка моя, увидав его, невольно покачала головой, а прадедушка не мог удержаться, чтобы не сказать: «Должно быть, дрянь будет»» [Ершов, 2005, с. 420]. Все элементы произведения направлены на создание непрекращающейся игры «верха» и «низа», автор все время меняет их местами, предлагая читателю самому определить, что здесь правда, а что вымысел. То есть читатель вовлекается в игру, а игра – это неотъемлемая часть народной культуры, «карнавала» в широком смысле (по М. Бахтину).

Смешение «верха» и «низа», официоза и фамильярности наблюдается и в том моменте, что Таз-баши постоянно ссылается на летописные источники для подтверждения своего рассказа, но в этих официальных документах обнаруживается не серьезность, а курьезные, двусмысленные ситуации. Автор играет с читателем, предлагает воспринимать произведение как подлинник, но сквозь высокий стиль сквозит авторская ирония. Например, в момент рождения Сафара «главный мулла громозвучно чихнул в своей комнате, как бы почуяв необыкновенное событие». Насколько логичны и зависимы данные происшествия друг от друга под вопросом, однако рассказчика это не смущает.

Особо ярко комизм проявил себя в эпизоде назначения Сафара муфтием. Герой повести с детства готовил себя к этой должности, татарскую грамоту он начал изучать только с той целью, чтобы занять место муфтия. Когда умер старый муфтий, Сафар оценил всех конкурентов, но не нашел никого достойнее себя и благодаря ловкости и хитроумию занял желанную должность. Для посвящения в муфтии Кучум выбрал особую церемонию: «Для такого муфтия, как ты, надо придумать и новый церемониал избрания. Да сверх того, так как расстояние от настоящей твоей должности – состоящего на посылках – до должности первого муфтия очень велико, то ты должен предварительно пройти все степени чиноначалия.

И повернув при этих словах моего дедушку, царь Кучум стал угощать его ударами ноги в приличное место, приговаривая при каждом разе: «Вот тебе казначей! Вот тебе кравчий! Вот тебе постельничий!».

Разумеется, что при таком необыкновенном производстве каждый новый чин невольно приближал дедушку к дверям с необыкновенною

быстротою, так что чин постельничего достался ему уже в прихожей» [Ершов, 2005, с. 426].

Самым торжественным явился последний чин: «Судя по тому, что чин муфтия был верхом почестей, можно было предвидеть, что и производство в него должно было сопровождаться особой торжественностью. Прежние чины – казначея, кравчего и постельничего – побледнели при блеске муфтиевского, и что там происходило по степени приближения к дверям прихожей, то здесь совершилось одним разом, и притом с таким великолепием, что дедушка мой долго не мог привстать под бременем нового чина» [Ершов, 2005, с. 427]. Торжественная церемония назначения на высокую должность представлена в данном эпизоде в смеховом аспекте, происходит смещение высокого, патетического плана в область телесного низа.

В данном отрывке Ершов четко использует элементы народной комеди, изображающие принципы, присущие антимииру, это тотальная смена «верха» и «низа»: поклон царю заменяется поворачиванием к нему задом, а действия, обращенные к голове, заменены пинками, ударами в «причинное место». Писатель-романтик использует традиционный для народной смеховой культуры мотив «увенчания-развенчания» [Бахтин, 1990, с. 280]. Удары, наносимые Кучумом, имеют «символически расширенное и амбивалентное значение» [Бахтин, 1990, с. 228]. В какой-то степени они унижают и доставляют боль, неудобства главному герою, но в то же самое время Сафар добивается своей цели, становится муфтием, хотя сидит он на стуле муфтия «на первый раз и не очень спокойно, по некоторым обстоятельствам».

Ироническое отношение к рассказу Таз-баши выражено в тех разговорах, которые ведут друзья Безруковского. Предметом их спора стала возможность использования подобных сюжетов для своих повестей. Ершов как писатель-романтик выступает против каких-либо ограничений в использовании материала. В понимании Ершова, выраженном словами Таз-баши, грация это не «щепетильная особа», характерная для древних греков, а «толстушка-смугляночка», которая «идет свободной поступью, посмеиваясь весело» [Ершов, 2005, с. 428].

Характерно, что и в данном отрывке автор разворачивает привычную для него игру высокого и низкого: грация – богиня творчества, покровительница искусств, оборачивается в устах Таз-баши простой женщиной, подчеркивается ее телесность, то есть из сферы возвышенного она

«опрокидывается» в обычный мир. Подобная травестия характерна для всего образного состава первой истории Таз-баши.

Вторая история Таз-баши «Повесть о том, каким образом мой дедушка, бывший при царе Кучуме первым муфтием, вкусил романей и как три купца ходили по городу» имеет отличия от первой «Повести...». Следует отметить, что в подзаголовке вторая повесть обозначена как *«рассказ, исполненный грации»*. Представления о грации Таз-баши были изложены выше, следовательно, данная повесть будет также опираться на традиции народной смеховой культуры. Однако во втором рассказе Таз-баши усиливаются историко-социальные моменты, а некоторые эпизоды приобретают трагический оттенок. Повесть содержит рассказ о том, как происходила торговля между татарами и русскими купцами, которые приехали за «кисами», то есть за пушниной.

Процесс договора об обмене пушнины и процесс продаж показаны Ершовым исторически правдоподобно, но и в данном случае писатель использует элементы языкового комизма. Таковы, например, имена русских купцов «Иван Буренин, да Сидор Дуренин, да Кузьма Беремин» [Ершов, 2005, с. 504]. Подобное перечисление фамилий, созвучных и рифмующихся, перекликается с интонациями балагурной речи.

Исследователи литературных антропонимов отмечают, что «выбор имени героя литературного произведения обусловлен несколькими причинами: социальной и эстетической позицией писателя, речевой культурой той среды, к которой принадлежит литературный персонаж, отношением к нему автора, эмоционально-стилистическим фоном произведения» [Зворыгина, 2007, с. 57]. В данном случае семантика фамилий отсылает к смеховому миру: Дуренин восходит к слову дурак, дурень, яркому образцу бранной лексики, являющейся органичной частью карнавальной культуры. Фамилия Беремин образована от слова беремья, то есть охапка чего-либо, но в то же самое время она связана и с понятием беременность, «брюхатая, чреватая» [Даль, 2007, т. 1, с. 83]. Живот, чрево – это неприменный атрибут народно-смеховой культуры, являясь амбивалентным образом, он воплощает в себе диалектику жизни и смерти, их неразрывную связь в мире.

Данные персонажи семантически связаны с традиционной культурой народной площади, балагана. Стоит отметить, что покупка товаров

приравняется к действиям, свершающимся во время ярмарок, то есть все персонажи произведения попадают в атмосферу близкую ярмарочной раскованности.

Однако приход купцов в столицу татарского ханства несет в себе элементы трагедийного начала. Они выступают предвестниками тех потрясений, что охватят царство Кучума через несколько лет. Характерным в данном отношении является сон Сафара Маметева, в котором купцы оборачиваются воинами, «в руках их сверкнули какие-то неслыханные оружия, из которых вылетали гром и молния» [Ершов, 2005, с. 514]. Герой «Повести...» видит во сне и предводителя «гяуров» «осанистого витязя в блестящей кольчуге» – Ермака, от которого с воплем «Горе мне! Горе Сибири!» – убегает Кучум [Ершов, 2005, с. 514]. Данное действие Кучума совмещает в себе как высокий, так и комический моменты: оно напоминает театральную игру на площадной сцене с повышенной жестикуляцией и громкими выкриками, «это громкое площадное слово» [Бахтин, 1990, с. 185].

Своеобразным предзнаменованием катастрофы является троекратное повторение действий купцов (им разрешено торговать в течение трех дней). Автор напоминает о действиях купцов практически одинаковыми словами: «А купцы все ходят себе по городу да меняют товары» [Ершов, 2005, с. 511]. Троекратное повторение данной фразы способствует созданию напряженной атмосферы, нагнетается чувство тревоги, предопределенности ханства Кучума. Их действия противопоставлены бездействию муфтия, который засыпал «в самых приятных грезах» под действием романей. Романей – «сладкая настойка на фряжеском вине» [Даль, 2007, т. 4, с. 103] – также несет в себе амбивалентное значение. Она веселит муфтия («с каждой минутой испарялась печаль дедушки, и место ее заняла неизъяснимая отрада»), но в то же время она является «проклятой вещью», которая погружает Сафара Маметева в кошмарный сон.

Три сна муфтия, соответствующие трем дням продажи русскими купцами товаров, построены на приеме градации: если в первый вечер он «уснул, упоенный настоящим и будущим» [Ершов, 2005, с. 509], во второй «заснул в самых приятных грезах» [Ершов, 2005, с. 511], то в третий сон превращается в кошмар. Следует учитывать, что в традиции ислама налагается запрет на употребление алкоголя, и нарушившие табу Сафаром

может быть рассмотрено в качестве начальной точки всех последующих бедствий, обрушившихся на ханство.

Итак, анализ комических элементов показал, что в «малом цикле» комизм первой и второй повести неравнозначен. В «Повести о том, каким образом мой дедушка, бывший при царе Кучуме первым муфтием, вкусил романеи и как три купца ходили по городу» характер комизма усложняется. Ершов сочетает в ней комическое и трагическое начало, усиливает социальное звучание, добавляет этнографические элементы.

Юмор в цикле наиболее ярко заявлен в историях, рассказанных Таз-баши, но и в других повестях комическое начало проявляет себя. Например, в повести «Страшный лес» Безруковский в ироничном ключе рассказывает о своей ночной поездке в непогоду по «поганой тропе»: «Вот бы хорошо-то было, подумал я, если б судьбе захотелось прокатить меня по этой тропинке!.. Не успела эта мысль проскользнуть в голове, как вдруг – крик! – и я уже кончил мысль свою в нескольких шагах от телеги. Признаюсь, никогда действие не следовало так быстро за мыслию. Верно, злодейка судьба подслушала мою тайную думу и, как услужливая особа, постаралась угодить мне самым быстрым исполнением. Спасибо хоть за то, что падение было счастливо» [Ершов, 2005, с. 375].

Автор иронизирует по поводу психологического состояния героя, которого напугали рассказы местных жителей о таинственном колдуне, проживающем в данном лесу: «Воображение работало, как добрый поденщик, и столько нарисовало мне мрачных картин – с могилами и черепами, что я невольно проклял окаянного старосту, которому пришла блажь – наговорить мне на ночь всякого вздору» [Ершов, 2005, с. 376]. В данных словах сталкиваются два представления о тайне, мистике в человеческой жизни. Безруковский отрицает какую-либо мистику (но не Божью волю) в жизни, но подсознательно он верит в рассказы старосты.

С долей иронии Ершов рассуждает о судьбе, которая выстраивает человеческую жизнь по собственной прихоти, «шутит» и направляет героя в гости к таинственному незнакомцу. Ирония судьбы является одним из основных мотивов цикла «Осенние вечера».

Характерно, что цикл завершается игровым элементом, приятели, выслушав рассказ Таз-баши, который является последней из рассказанных

историй, начинают обсуждать его, чтобы «отыскать мысль». Их разговор строится на пословицах и рифмованных фразах:

« – Все хорошо в меру, ну, и следуй этому манеру.

– А нам пора и на квартиру, – подхватил с улыбкою Академик, вставая за фуражкой.

– И мы сему последуем примеру, – примолвил Немец, тоже вставая.

– Желаем многих лет отцу и командиру! – крикнул Таз-баши, вытянувшись во фронт перед полковником» [Ершов, 2005, с. 515].

Подобное решение финала подчеркивает общий развлекательный тон повестей, их жизнерадостность и непосредственность.

Таким образом, мы видим, что цикл Ершова «Осенние вечера» продолжает традицию романтической циклизации «вечерних» повестей разного типа. С одной стороны, он следует традиции «страшных» рассказов А. Погорельского, М. Загоскина, Н. Гоголя, с другой – традиции светских и бытовых повестей М. Жуковой («Вечера на Карповке»).

Единство цикла обеспечивается такими элементами, как общность названия; единое предисловие, в котором оговаривается о чем и как нужно рассказывать; общность рамочной ситуации, предполагающей беседу нескольких лиц, сопровождаемую рассказами; единство хронотопа (практически все повести отражают жизнь Сибири, а более конкретно – Тобольска и его окрестностей на разных исторических этапах); все повести сосредоточены на одной проблеме: случай, судьба, провидение в жизни человека.

Романтическое начало проявилось в содержательном и формальном плане повестей, автор следует литературной и фольклорной традиции: ряд повестей ориентированы на фантастическую, светскую разновидности повести, присутствует движение к жанру пасхального рассказа («Чудный храм»), другие следуют сказочной традиции или ориентированы на предания (рассказы Таз-баши).

Большое внимание в цикле занимает проблема комического, которое решается в соответствии с традициями народной смеховой культуры, особенно ярко это проявляется в «маленьком цикле», рассказанном Таз-баши. Комическое начало в прозе Ершова органично сочетается со сказочным, например, в повести «Дедушкин колпак» или в сказке «Об Иване-трапезнике

и о том, кто третью булку съел», а также сочетается с сентиментальной и романтической традицией в повестях «Страшный лес» и «Панин бугор».

Одним из наиболее действенных приемов создания комического эффекта в цикле «Осенние вечера» является наличие несоответствий, которые могут быть конкретизированы в столкновении ожидаемого и неожиданного, наличии алогизма и нарушении логических связей, снижении высокого начала.

Вопросы и задания для обсуждения и повторения

1. Дайте определение понятию *прозаический цикл* и поясните причины, способствовавшие динамике циклообразования в романтической литературе.

2. Поясните, какими элементами обеспечивается единство ершовского цикла.

3. Покажите, как реализуются в цикле «Осенние вечера» элементы, характерные для фольклорной сказки.

4. Укажите, в чем своеобразие реализации комизма в повестях «малого цикла», рассказанных Таз-баши.

5. Приведите примеры нарушения логики, создающие комический эффект, в указанном цикле.

6. Какой эффект достигается автором благодаря сочетанию в рамках одного произведения комического и сентиментального?

7. Как в данном цикле проявляет себя романтическая ирония?

8. Сопоставьте приемы создания комизма в драматических и прозаических произведениях Ершова.

Литература:

Бахтин, М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса / М.М. Бахтин. – 2-е изд. – М., 1990. – 543 с.

Белинский, В.Г. Эстетика и литературная критика. В 2 т. Т. 1. / В.Г. Белинский. – М., 1959. – С. 35–165.

Гинзбург, Л. О лирике / Л. Гинзбург. – Л., 1974. – 408 с.

Грихин, В.А. Русская романтическая повесть первой трети XIX века // Русская романтическая повесть. – М., 1983. – С. 5–28.

Даль, В.И. Толковый словарь живого великорусского языка : в 4 т. / В.И. Даль – М., 2007. – Т. 1–4.

- Ершов, П.П. Конек-Горбунок: избранные произведения и письма / П.П. Ершов; сост., подгот. текстов, вступ. ст. и примеч. В.П. Зверева. – М., 2005. – 624 с.
- Загоскин, М.Н. Вечер на Хопре // Соч. : в 2 т. / сост., коммент. С. Панова, А. Пескова. – М., 1987. – Т. 1. – С. 282–370.
- Зворыгина, О.И. Система наименований персонажей русской литературной сказки : моногр. / О.И. Зворыгина. – Ишим, 2007. – 103 с.
- Калинина, М.Ф. Жизнь и творчество Петра Павловича Ершова: семинарий : научно-метод. пособие к спецкурсу и спецсеминару для студентов, учителей и преподавателей вузов / М.Ф. Калинина, О.И. Зворыгина. – 3-е изд., перераб. – Ишим, 2006. – 240 с.
- Киселев, В.С. «Арабески» Гоголя и традиции романтической циклизации / В.С. Киселев // Известия РАН. – 2004. – Т. 63. – № 6. – С. 15–25. – (Сер. литературы и языка).
- Литературный энциклопедический словарь / под общ. ред. В.М. Кожевникова, П.А. Николаева. – М., 1987. – 752 с.
- Лупанова, И.П. П.П. Ершов // Конёк-Горбунок. Стихотворения. – Л., 1976. – С. 5–52.
- Платонова, И.Ф. Тобольская проза Ершова // Ершовские чтения : тез. докл. межвуз. конф., 22–24 нояб. 1990 г. – Тобольск, 1990. – С. 83–85.
- Пропп, В.Я. Русская сказка / В.Я. Пропп. – М. : Лабиринт, 2000. – 416 с.
- Русская повесть XIX века : История и проблематика жанра / под ред. Б.С. Мейлаха. – Л., 1973. – С. 51–336.
- Савченкова, Т.П. Жанровое своеобразие «Осенних вечеров» П. Ершова // Петр Павлович Ершов – писатель и педагог : тез. докл. науч.-практ. конф., 22–24 нояб. 1989 г. – Ишим, 1989. – С. 53–54.
- Ярославцов, А.К. Петр Павлович Ершов, автор сказки «Конёк-Горбунок» : биографические воспоминания университетского товарища / А.К. Ярославцов. – СПб., 1872. – 200, XII с.

2.6. Своеобразие юмора в эпиграммах П.П. Ершова

Разнообразные общественные интересы поэта нашли свое отражение в эпиграммах, созданных Ершовым в 50–60-е годы. «Золотым веком» русской эпиграммы считаются 20–30-е годы XIX века, в это время в данном жанре активно работают А.С. Пушкин, П.А. Вяземский, Е.А. Баратынский. Данные поэты утвердили жанр эпиграммы в русской литературе, она стала использоваться как одно из средств литературной и общественно-политической полемики. Как отмечает исследователь, в пушкинских эпиграммах «мишенью оказываются не человеческие слабости или претензии графомана, а то, что противостоит поэту и близкой ему литературной или идеологической среде, как непримиримое и враждебное» [Асоян, 1984, с. 227].

К жанру эпиграммы Ершов обращается в последний период творчества, это может быть объяснено, в первую очередь, жизненными обстоятельствами. Эпиграмма представляет собой сатирический жанр, вскрывающий пороки общества, обличающий действительность. Ю.Б. Боров дает следующую характеристику данного жанра: это «средство литературной борьбы с политическими, литературными или личными противниками автора; насмешка, облаченная в острую литературную форму» [Боров, 2003, с. 552]. Первый биограф поэта отмечает, что Ершов, «спустившись, так сказать, с облаков на землю, <...> не мог не откликнуться хоть эпиграммой на нечистые выходки людей» [Ярославцов, 1872, с. 148].

Среди эпиграмм Ершова, в отличие от Пушкина и поэтов его круга, мы не найдем острот на литературные темы, это связано прежде всего с тем, что Ершов находился вдали от литературных столиц России – Петербурга и Москвы. А так как эпиграмма – это стихотворение на случай, «злободневные» события [ЛЭС, 1987, с. 511], поэт не был в состоянии своевременно откликнуться на происшествия литературного плана. Также следует сказать о том, что во второй половине XIX века в литературе поднимаются такие серьезные вопросы, на которые поэзия (эпиграмма) просто не была в состоянии ответить.

Эпиграммы Ершова можно четко разделить на несколько тематических групп, важное место среди которых отводится эпиграмматическим произведениям, связанным с вопросами образования, просвещения и

культуры. Данные темы являлись для Ершова первостепенными, так как все годы, проведенные в Тобольске, он был связан с культурной жизнью города, занимался вопросами просвещения. Ершов дает иронический отклик на научную теорию Дарвина («Нигилисту-естественнику», «До сих бы пор я отвергал...»), пишет ряд эпиграмм общественно-просветительского характера, в которых отражается культура провинциального города («Поклонникам латыни», «К одной филантропке» и др.).

Будучи хорошо осведомленным в системе образования, Ершов не мог не отразить в эпиграммах своих размышлений по данному поводу. В 1842 году Ершов пишет «Мысли о гимназическом курсе», указывая на то, что «латинский язык без причины поставлен краеугольным камнем образования; что виною этому только схоластика и подражательность» [Ярославцов, 1872, с. 96]. А в 60-е на засилье латинского языка он отзывается эпиграммой «Поклонникам латыни»:

Гибло наше просвещение,
Смерть была невдалеке,
Вдруг, о, радость! Есть спасенье –
Во латинском языке.
Если ж нас латынь обманет,
Все же выигрыш и тут,
Что ослов у нас не станет
Всюду *asin*'ы пойдут! [Ершов, 2005, с. 350].

Используя традиционный для эпиграмматических произведений прием противопоставления: «гибель» – «спасение», «обман» – «выигрыш», поэт постепенно подводит нас к последним строкам, где противопоставлены «ослы» и «*asin*'ы». Но оказывается, что *asinus* в переводе с латинского языка это – *осел*. Подобный пуант позволяет высказать мысль, что один латинский язык не способен изменить систему образования в лучшую сторону.

Тематически и системой образов с данной эпиграммой связано следующее двустишие, в котором раскрыта суть образования:

Осел останется ослом,
Хоть дай ему магистерский диплом [Ершов, 2005, с. 354].

В то же время в данной эпиграмме-остроте четко улавливается связь с басенными традициями И.А. Крылова, данное двустишие в формальном плане напоминает мораль басни, основной текст которой отсутствует. Вместе

с тем, первая строка ершовской эпиграммы представляет собой скрытую цитату из оды Г.Р. Державина «Вельможа»:

Осел останется ослом,
Хотя осыпь его звездами;
Где должно действовать умом,
Он только хлопает ушами [Лиры и трубы, 1984, с. 146].

Отсылка к произведению Державина позволяет связать проблему образования с вопросами гражданского долга, истинного и мнимого служения отечеству.

Отношение к засилию латыни в сфере образования находит продолжение в эпиграмме «Экспромт»:

«Эврика, эврика!
В латыни вся сила!» –
Vir doctus кричит.
«Не ври-ка, не ври-ка!» –
Ум русский педанту
В ответ говорит [Ершов, 2005, с. 350].

Комизм данной эпиграммы основывается на словесной игре, звуковых нюансах: слово латинского происхождения *эврика* как бы посредством эха преобразуется в русском сознании, уме в выражение *не ври-ка*. Вся образная система данной эпиграммы строится на приеме противопоставления первых трех стихов и заключительных трех стихов. Глаголы *кричит* и *говорит* выражают разное эмоциональное состояние: поклонник латыни, «педант» представлен возбужденным, а образ из второй части – уравновешен, спокоен. Важным является противопоставление «*Vir doctus – ум русский*», которое выражает соотношение между понятиями *ученость, интеллект* и *здоровый смысл, разум*. Эпиграмма, не используя открытое назидание, подводит к четкому умозаключению, что в основе образования, науки должен лежать здоровый смысл.

Основной композиционный прием эпиграммы как жанра – противопоставление экспозиции и концовки, заключающей в себя остроту, пуант, мастерски используется Ершовым. Например, эпиграмматическое двустишие «Публицисту-педагогу» построено на синтаксическом параллелизме. В первой строке адресат представлен с положительной

стороны, однако вторая строка выворачивает данный образ наизнанку, сталкивает смыслы:

Публицисту-педагогу

Как публицист – Россия им гордится,
Как педагог – ни к черту не годится! [Ершов, 2005, с. 353]

Или

Проект нового устава

Дабы прогресс с законом согласить
И женщин приравнять к мужчинам,
Мы позволяем им отныне
Усы и бороду носить [Ершов, 2005, с. 351].

Поэт иронизирует по поводу идей эмансипации, которые в ту пору достигли Тобольска, и в то же время показывает недостатки законодательной системы через абсурдность самой ситуации. Данная эпиграмма степенью нелепости ситуации во многом напоминает «творения» Козьмы Пруткова, к созданию образа которого Ершов приложил руку.

Ершов в эпиграммах часто использует прием языковой игры, каламбура. На сегодняшний день в лингвистике и литературоведении нет однозначного определения данного понятия. Ю.Б. Боров дает следующее определение данного понятия: каламбур – это «игра слов, использование для достижения художественной выразительности и комизма многозначности слов, омонимии (полное совпадение означающих при различии означаемых) или звукового сходства слов» [Боров, 2003, с. 177]. Данное определение указывает на существенный признак каламбура: наличие многозначности слова, игры смыслов. В «Литературном энциклопедическом словаре» приводятся несколько основных способов создания эффекта каламбура: полисемия, частичная или полная омонимия, звуковое сходство слов [ЛЭС, 1987, с. 145].

На приеме языковой игры, каламбура построена следующая эпиграмма:

Превосходительство и превосходство –
Два сына матери одной,
Но между ними то же сходство,
Что между солнцем и луной! [Ершов, 2005, с. 351].

Используемые в первой части однокоренные слова, образованные от «матери одной», оказываются различными по своему значению. Так,

превосходительство («ваше превосходительство») – это обращение к чиновникам 4–3 классов в Табели о рангах. Но большинство чиновников ни по уму, ни по своим способностям не обнаруживают превосходство над остальными людьми. Чиновник у Ершова таков, что, как следует из другой эпиграммы:

Чему завидовать, что некий господин
В превосходительный пожалован был чин, –
Когда бы ум его на миг хоть прояснился,
То сам бы своего он чина постыдился! [Ершов, 2005, с. 352].

В данных стихах Ершов отказывает чиновникам и в каких-либо умственных способностях, и в нравственных качествах. Эпиграммы Ершова не печатались при жизни поэта, но они ходили по Тобольску в устной форме и списках, а адресаты были легко узнаваемы.

Ершов с осторожностью относился к новым научным и общественно-политическим веяниям, будучи глубоко православным человеком, он не принимал дарвинистов, прогрессистов и нигилистов, что нашло отражение в эпиграмме «Нигилисту-естественнику»:

Ты говоришь, что без изъяна
Мы все родня, что все мы братья.
Ну что ж? Прекрасные слова!
Но слов одних для дела мало:
Ведь по закону естества
Необходимы для родства
Единый род, одно начало.
Но здесь-то целый океан
Положен нами в разделенье:
Ведь мы – Адама поколение,
А вы – потомки обезьян [Ершов, 2005, с. 352].

Эпиграмма отражает мировоззренческие установки поэта, в понимании которого только божественное начало, наличие души позволяет человеку называть себя этим именем. В заключительном двустишии четко обозначена позиция автора. Характеристика «братья» в сознании Ершова связана именно с христианским пониманием данного слова, а не с абстрактным естественнонаучным.

Нигилистические настроения, характерные для эпохи 60-х годов, находят отражение в следующей эпиграмме:

Что такое нигилист?

Он отчасти атеист,

Очень часто эгоист

И всегда уж брандахлыст [Цит. по: Беспалова, 1994, с. 21].

Эпиграмма написана по классическому образцу: двучастная композиция предполагает вопрос и развернутый ответ, построенный на градации: «отчасти» – «часто» – «всегда». А характеристики, выбранные автором, позволяют точно обозначить образ нигилиста. В эпиграмме находит выражение неприятие Ершовым атеистического взгляда на мир и эгоистический пафос нигилизма, не сочетающийся с христианской идеологией. Заключительную строку автор завершает словом *брандахлыст*, которое обозначает «дурное, безвкусное и жидкое хмельное питье» [Даль, 2007, т. 1, с. 123]. То есть в понимании Ершова нигилистические идеи приносят в общество только опьянение, они не способствуют его духовному развитию, а являются вредоносными.

Большая группа эпиграмм представляет собой зарисовки на нравственно-этические темы и размышления об общественных пороках. Например, склонность местных жителей к злоупотреблению алкоголем находит отклик в данной эпиграмме:

Такой народ здесь хлебосол,

И так попить душа в нем рвется

Что приезжай хоть бы осел,

А он уж с радости напьется [Ершов, 2005, с. 352–353].

Отмечая хлебосольство, гостеприимство, радушие местных жителей, автор постепенно подводит к выводу, что виной всему склонность к выпивке горожан, которые желают отметить прибытие гостя независимо от того, кто к ним приезжает. Данную характеристику можно распространить не только на представителей конкретного города, но и рассмотреть ее в качестве одной из характерных черт русского национального характера. В этом плане замечание, акцентированное Ершовым в данной эпиграмме, связано с традицией показа злоупотребления алкоголем в таких классических произведениях русской литературы XIX века, как «Записки охотника» И.С. Тургенева и «Кому на Руси жить хорошо» Н.А. Некрасова.

Отличие эпиграмматических произведений Ершова от данного жанра у поэтов 20–30-х годов (Пушкина, Вяземского и др.) заключается в том, что Ершов пишет достаточно мало эпиграмм на конкретные личности. Даже если упоминается определенный, узнаваемый персонаж, то Ершов изображает его порок как общечеловеческий. В его эпиграммах присутствует преобладание «самих недостатков и пороков (как персонажей эпиграмм) над их носителями» [Калинина, Зворыгина, 2006, с. 110]. Такова эпиграмма «А.И. Деспот-Зеновичу»:

Тебя я умным признавал,
Ясновельможная особа,
А ты с глупцом меня сравнял...
Быть может, мы ошиблись оба? [Ершов, 2005, с. 350].

Адресатом эпиграммы является тобольский гражданский губернатор Александр Иванович Деспот-Зенович, отличавшийся «произволом» в ведении административных дел [Ершов, 1976, с. 322]. Комизм эпиграммы выражен в заключительном вопросе, который направлен на то, чтобы вывернуть предшествующие суждения, изменить их смысл на противоположный. Таким образом, в основу данной эпиграммы положено игровое начало.

Следует отметить, что поэт умеет подмечать национальные черты характера и умело вплетает их в свои зарисовки:

Не забыта мать Россия
У Небесного Царя.
Всюду реки медовые
И молочные моря.
И богатым, и убогим
Пир готов на каждый день.
Дело только за немногим:
Ложку в руки взять нам лень [Ершов, 2005, с. 354]

Данная эпиграмма построена в виде развернутого дидактического рассказа-рассуждения, который завершается авторской остротой-комментарием: именно лень является характерной национальной чертой русского человека. Внезапный поворот авторской мысли задает горькую иронию предшествующим патетическим строкам, характеризующим Россию. В данной эпиграмме прослеживается традиция, восходящая к фольклору, автором используются традиционные сказочные выражения: «реки медовые»,

«молочные моря». Этим еще раз подчеркивается, что русский народ в своей жизни надеется не на себя, а только на чудо.

Друг и первый биограф поэта А.К. Ярославцов указывал, что в своих эпиграммах Ершов «не мог быть ядовитым», в нем всегда присутствовала «душа доброго русского человека» [Ярославцов, 1872, с. 148]. Действительно, в остротах поэта нет злости. Эпиграммы Ершова, «написанные на злобу дня», отражают общественные и политические интересы поэта, позволяют уточнить его взгляд на вопросы просвещения, образования и культуры. В них выражены мировоззренческие установки поэта, прослеживается его взгляд на религию.

В плане формальной организации эпиграммы построены на приемах параллелизма, противопоставления, контраста. Эпиграммам присуще последовательное игровое начало, характерное и для других произведений Ершова комического характера. Эпиграммы существенно дополняют облик Петра Павловича Ершова – поэта и педагога, гражданина и общественного деятеля, целиком посвятившего жизнь своей родине – Сибири.

Вопросы и задания для обсуждения и повторения

1. Дайте определение жанру *эпиграмма*. Приведите примеры поэтов, обращавшихся к данному жанру.
2. Выделите основные тематические группы эпиграмм П.П. Ершова и поясните специфику каждой группы.
3. Укажите сходства и различия эпиграмм Ершова с эпиграммами русских поэтов первой трети XIX века.
4. Приведите примеры использования языковой игры, каламбура в эпиграммах Ершова.
5. Поясните причину обращения Ершова к жанру эпиграммы только в последний период творчества.
6. Проследите эволюцию комизма в произведениях П.П. Ершова от «Конька-Горбунка» к эпиграммам.

Литература:

Асоян, А.А. Шутка с желчью пополам. Об искусстве пушкинской эпиграммы // Лит. учеба. – 1984. – № 4. – С. 227–231.

- Беспалова, Л.Г. О непечатавшихся стихотворениях П.П. Ершова // Аспекты развития духовной культуры в Западной Сибири. – Тюмень, 1994. – С. 14–22.
- Борев, Ю.Б. Эстетика. Теория литературы : энцикл. слов. терминов / Ю.Б. Борев. – М., 2003. – 575 с.
- Даль, В.И. Толковый словарь живого великорусского языка : в 4 т. / В.И. Даль – М., 2007. – Т. 1–4.
- Ершов, П.П. Конек-Горбунок: избранные произведения и письма / П.П. Ершов; сост., подгот. текстов, вступ. ст. и примеч. В. П. Зверева. – М., 2005. – 624 с.
- Ершов, П.П. Конек-Горбунок; Стихотворения / П.П. Ершов; вступ. ст. И.П. Лупановой; сост., подгот. текста и примеч. Д.М. Климовой. – Л., 1976. – 334 с.
- Калинина, М.Ф. Жизнь и творчество Петра Павловича Ершова: семинарий : научно-метод. пособие к спецкурсу и спецсеминару для студентов, учителей и преподавателей вузов / М.Ф. Калинина, О.И. Зворыгина. – 3-е изд., перераб. – Ишим, 2006. – 240 с.
- Лиры и трубы: Стихи русских поэтов XVIII века / сост., биогр. очерки и примеч. В.Б. Муравьева. – Свердловск, 1984. – 320 с.
- Литературный энциклопедический словарь / под общ. ред. В.М. Кожевникова, П.А. Николаева. – М., 1987. – 752 с.
- Ярославцов, А.К. Петр Павлович Ершов, автор сказки «Конёк-Горбунок» : биографические воспоминания университетского товарища / А.К. Ярославцов. – СПб., 1872. – 200, XII с.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Таким образом, проведенный анализ позволяет сделать следующие выводы о характере комического в творчестве П.П. Ершова.

Следует отметить, что комическое начало в произведениях Ершова прежде всего связано с традицией народной смеховой культуры. Писатель обращается к народному искусству и тем его проявлениям, которые широко заявляли о себе во время многочисленных массовых представлений, ярмарочных гуляний. Такие произведения Ершова, как «Конек-Горбунок», «Суворов и стационарный смотритель», «Кузнец Базим, или Изворотливость бедняка», повести Таз-баши из цикла «Осенние вечера» пропитаны духом «карнавальной культуры». Одним из основных приемов создания комического эффекта в цикле повестей «Осенние вечера» выступает смешение верха и низа, повести Таз-баши связаны с изображением мира, в котором перевернуты все категории, это антимир. Однако анализ комических элементов показал, что в «малом цикле» комизм первой и второй повести неравнозначен: во второй повести Ершов сочетает комическое и трагическое начало, усиливает социальное звучание, добавляет этнографические элементы.

Ершов создает в данных произведениях мир, в котором снимаются ограничения между «высоким» и «низким», а на передний план выдвигается здоровый смех. Данный смех «становится универсальным – всеохватным, освобожденным от всех запретов, фамильярным, снимающим дистанцию, установленную церемониалом, приличием» [38, с. 52], это смех ярмарочной площади.

При создании комического эффекта Ершов использует различные приемы характерные для народной смеховой культуры. Писатель опирается на культуру ярмарочных представлений, в основе которых лежит игровое начало, проявляющее себя в различных аспектах. Оно может быть заявлено как в действиях, поведении героев, буффонаде, так и на языковом уровне в форме «балагурной» речи, каламбуров, смыслового алогизма.

Смеховое начало в текстах Ершова имеет истоки не только в народной культуре, но и в литературной традиции, что проявляется в указании на жанр произведения, использовании отдельных мотивов. В драматических произведениях Ершов использует достижения, характерные для

драматических комических жанров первой трети XIX века: комической оперы, буффонады, водевиля. Это проявляется в выборе персонажей, которые являются представителями низших сословий, народа, а также в характере конфликта: в основе пьес Ершова лежит ситуация, связанная с препятствиями перед влюбленными, которая в финале разрешается.

Оригинальность Ершова как драматурга «комического склада» проявилась в умении четко выстраивать драматургический конфликт, уделять внимание речи персонажей, создавать целостные комические характеры.

Следует отметить, что характер комизма в творчестве Ершова эволюционировал, если в произведениях раннего периода («Конек-Горбунок», «Суворов и станционный смотритель», «Кузнец Базим, или Изворотливость бедняка») преобладающим типом выступает юмор, то произведения, относящиеся к 50–60 годам (повести Таз-баши из цикла «Осенние вечера», эпиграммы), отличаются большей обличительной направленностью, они отражают несоответствия в социальной жизни, тем самым, приближаясь к сатире.

Темы сообщений и творческих заданий

1. Жанр драматического анекдота в творчестве П.П. Ершова и в русской литературе первой трети XIX века.
2. Эпиграммы на тему образования и просвещения в творчестве П.П. Ершова.
3. Каламбур как средство создания комизма в творчестве П.П. Ершова.
4. Система рассказчиков в цикле П.П. Ершова «Осенние вечера».
5. Традиция романтической циклизации в прозаическом цикле П.П. Ершова «Осенние вечера».
6. Мотивы фольклорной сказки в прозаическом цикле П.П. Ершова «Осенние вечера».
7. История покорения Сибири в рассказах Таз-баши.
8. Традиции водевиля в драматургии П.П. Ершова.
9. Эстетика народно-площадной культуры в пьесе П.П. Ершова «Суворов и станционный смотритель».
10. Образ Суворова в народной традиции и литературе.
11. Традиции жанра комической оперы в драматургии П.П. Ершова.
12. Специфика образа Ивана в фольклорной сказке и литературной сказке П.П. Ершова «Конёк-Горбунок».
13. Специфика речевого комизма в творчестве П.П. Ершова.
14. Эволюция комического в творчестве П.П. Ершова.
15. Особенности создания комического образа в театральных инсценировках «Конька-Горбунка» П.П. Ершова.
16. Особенности создания комического образа в экранизациях «Конька-Горбунка» П.П. Ершова.
17. Театральность как одна из форм создания художественного образа в сказке П.П. Ершова «Конёк-Горбунок».
18. Приемы балагурства в произведениях П.П. Ершова.

Краткий словарь литературоведческих терминов²

Анекдот – короткий рассказ о незначительном, но характерном происшествии, преимущественно из жизни исторического лица; короткий устный остроумный рассказ, комедийная миниатюра.

Водевиль – один из жанров драматургии, легкая пьеса с занимательной интригой, с песенками-куплетами и танцами.

Гротеск – тип художественной образности, основанный на фантастике, смехе, гиперболе, причудливом сочетании и контрасте фантастического и реального, прекрасного и безобразного, трагического и комического, правдоподобия и карикатуры.

Ирония – в эстетике – вид комического; выражающее насмешку или лукавство иносказание, когда слово или высказывание обретают в контексте речи значение, противоположное буквальному смыслу или отрицающее его, ставящее под сомнение.

Каламбур – игра слов, использование для достижения выразительности и создания комического эффекта многозначности (полисемии), омонимии или звукового сходства.

Карнавал – синкретическая обрядово-зрелищная форма; «мир наоборот», в котором снимаются все сословно-иерархические и житейско-бытовые барьеры; это сама жизнь, оформленная игровым образом; карнавал не созерцают – в нем живут.

Карнавализация – термин исторической поэтики, введенный в современное литературоведение М.М. Бахтиным для обозначения традиций карнавального фольклора в истории европейской литературы.

Комедия – жанр драматического произведения и театрального спектакля, в эстетическом основании которых лежит категория комического; вид драмы, в котором характеры, ситуации и действия представлены в смешных формах.

Комическая опера – жанр драматургии, расцвет которого в русской литературе пришелся на последнюю треть XVIII века; «легкий» вид бытовой музыкальной комедии.

² При составлении словаря терминов были использованы следующие источники:

Борев, Ю.Б. Эстетика. Теория литературы: энцикл. слов. терминов / Ю.Б. Борев. – М., 2003. – 575 с.; Литературный энциклопедический словарь / под общ. ред. В.М. Кожевникова, П.А. Николаева. – М., 1987. – 752 с.

- Комическое** – категория эстетики; общественно значимое жизненное противоречие, которое является объектом особой, эмоционально насыщенной эстетической критики – осмеяния.
- Образ художественный** – категория эстетики, характеризующая особый, присущий только искусству способ освоения и преобразования действительности.
- Остроумие (острота)** – изобретательно и лапидарно выраженное суждение, которое своей неожиданностью и парадоксальностью вызывает комический эффект; остроумие рассматривается как комическое в интеллектуальной сфере; это способность к созданию комизма.
- Романтическая ирония** – один из типов иронии, ставший мировоззренческим принципом в эпоху романтизма; обнажает разлад мечты (идеала) и действительности; направлена на все без остатка как в сфере реального бытия, так и в духовной жизнедеятельности субъекта.
- Сарказм** – остроиронический вид комизма; оттенок смеха с горьким привкусом; особо издевательское высказывание; суждение, содержащее едкую, язвительную усмешку.
- Сатира** – вид комического; беспощадное, уничтожающее переосмысление объекта изображения, разрешающееся смехом; сатира в корне отрицает осмеиваемое явление и противопоставляет ему идеал.
- Смех** – рецептивно-эстетическая реакция на комическое, наиболее доходчивая и заразительная форма эмоциональной критики, предполагающая сознательно-активное восприятие со стороны аудитории; смех заразителен и тяготеет к коллективности.
- Цикл** – группа самостоятельных и самоценных произведений, внутренне связанных между собой и составляющих некоторое эстетическое, художественное и идейно-тематическое единство.
- Эпиграмма** – короткое сатирическое стихотворение, обычно с остротой (пуантом) в конце; средство литературной борьбы с политическими, литературными или личными противниками автора.
- Юмор** – особый вид комического; юмор видит в своем объекте какие-то стороны, не вступающие в противоречие с идеалом; объект юмора, заслуживая критики, все же сохраняет свою привлекательность.

Выдержки из работ по теории комического³

Аристотель

Об искусстве поэзии

Комедия, как мы сказали, есть воспроизведение худших людей, однако не в смысле полной порочности, но поскольку смешное, есть часть безобразного: смешное – это некоторая ошибка и безобразие, никому не причиняющее страдания и ни для кого не пагубное; так, чтобы не далеко ходить за примером, комическая маска есть нечто безобразное и искаженное, но без [выражения] страдания.

Аристотель. Об искусстве поэзии [Текст] / Аристотель. – М., 1957. – С. 53.

А. Бергсон

Смех

Вот первый пункт, на который я считаю нужным обратить внимание. Не существует комического вне собственно человеческого. Пейзаж может быть красивым, привлекательным, величественным, неинтересным или безобразным; но он никогда не будет смешным. Если мы смеемся над животным, то это значит, что мы уловили у него свойственную человеку позу или человеческое выражение. Если мы смеемся над шляпой, то наш смех вызывает не кусок фетра или соломы, а форма, которую ему придали люди, – человеческий каприз, который в ней воплотился. Я спрашиваю себя, как такой важный в своей простоте факт не привлек к себе большего внимания мыслителей? Некоторые из них определяли человека как «животное, умеющее смяться». Они могли бы также определить его, как животное, способное вызывать смех; потому что, если какое-нибудь животное или какой-нибудь неодушевленный предмет вызывает наш смех, то это происходит всегда только благодаря их сходству с человеком, благодаря печати, которую человек на них накладывает, или благодаря тому назначению, которое дает им человек.

<...>

Смешное не может нравиться тому, кто чувствует себя одиноким. Смех словно нуждается в отклике. Вслушайтесь в него: это не есть звук отчетливый, ясный, законченный; это – нечто стремящееся продлиться,

³ Для более детальной работы с произведениями студенты должны ознакомиться с полными текстами трудов по теории комического.

распространяясь все дальше и дальше; нечто начинающееся взрывом и переходящее в раскат, подобно грому в горах. Однако это отражение не должно повторяться до бесконечности. Оно может происходить внутри круга какой угодно величины; круг этот, тем не менее, остается замкнутым. Наш смех – это всегда смех той или иной группы. Вам, может быть, случалось, сидя в вагоне или за табльдотом, слышать, как путешественники рассказывают друг другу истории, по-видимому, смешные, потому что они смеются от всей души. Вы смялись бы так же, как и они, если бы принадлежали к их компании. Но не принадлежа к ней, вы не имели никакого желания смяться. Один человек, которого спросили, почему он не плакал, слушая проповедь, на которой все проливали слезы, ответил: «Я не этого прихода». Взгляд этого человека на слезы еще более применим к смеху. Как бы ни был смех искренен, он всегда скрывает заднюю мысль о соглашении, я скажу даже почти о заговоре с другими смеющимися лицами, действительными или воображаемыми. Сколько раз указывалось на то, что смех среди зрителей в театре раздается тем громче, чем зал полнее. Сколько раз наблюдалось, с другой стороны, что многие комические эффекты совершенно непереводимы с одного языка на другой, потому что они связаны тесно с нравами и понятиями данного общества. И именно вследствие непонимания важности этого двойного факта многие видели в смешном простую забаву человеческого ума, и в самом смехе – явление непонятное, стоящее особняком, ничем не связанное с человеческой деятельностью вообще. Отсюда – те определения, в которых смешное превращается в какое-то отвлеченное отношение, подмечаемое умом между понятиями, в «умственный контраст», в «ощущаемую нелепость» и т. п.; эти определения, если бы даже они и подходили действительно для всех форм смешного, ни в коем случае не могли бы, однако, объяснить, почему смешное заставляет нас смеяться. Почему, действительно, это особое логическое отношение, лишь только оно нами подмечено, заставляет растягиваться, сокращаться, дрожать наши мышцы, тогда как все другие оставляют наше тело совершенно спокойным? Но не с этой стороны мы подойдем к задаче.

Чтобы понять смех, его необходимо перенести в его естественную среду, каковой является общество, в особенности же необходимо установить полезную функцию смеха, каковая является функцией общественной. Такова будет – скажем это сейчас же – руководящая идея всех наших исследований. Смех должен отвечать известным требованиям общежития. Смех должен иметь общественное значение.

Бергсон, А. Творческая эволюция. Материя и память [Текст] / А. Бергсон. – Минск : Харвест, 1999. – С. 1279–1282.

В.Г. Белинский
Русская литература в 1841 году

<...>

Комизм еще не составляет основного элемента всех сочинений Гоголя. Он разлит преимущественно в «Вечерах на хуторе близ Диканьки». Это комизм веселый, улыбка юноши, приветствующего прекрасный Божий мир. Тут все светло, все блестит радостью и счастьем; мрачные духи жизни не смущают тяжелыми предчувствиями юного сердца, трепещущего полнотою жизни. Здесь поэт как бы сам любит созданными им оригиналами. Однако ж эти оригиналы не его выдумка, они смешны не по его прихоти; поэт строго верен в них действительности. И поэтому всякое лицо говорит и действует у него в сфере своего быта, своего характера и того обстоятельства, под влиянием которого оно находится. И ни одно из них не проговаривается: поэт математически верен действительности и часто рисует комические черты без всякой претензии смешить, но только покоряясь своему инстинкту, своему такту действительности. Смех толпы для него бывает оскорбителен в таких случаях; она смеется там, где надо удивляться тонкой черте действительности, верно и зорко подмеченной, удачно схваченной. В повестях, помещенных в «Арабесках», Гоголь от веселого комизма переходит к «юмору», который у него состоит в противоположности созерцания истинной жизни, в противоположности идеала жизни – с действительностью жизни. И потому его юмор смешит уже только простаков или детей; люди, заглянувшие в глубь жизни, смотрят на его картины с грустным раздумьем, с тяжкою тоскою... Из-за этих чудовищных и безобразных лиц им видятся другие, благообразные лики; эта грязная действительность наводит их на созерцание идеальной действительности, и то, что есть, яснее представляет им то, что бы должно быть... В «Миргороде» этот юмор особенно проникает собою насквозь дивную повесть о ссоре Ивана Ивановича с Иваном Никифоровичем; оканчивая ее, вы от души восклицаете с автором: «Скучно на этом свете, господа!», точно как будто выходя из дома умалишенных, где с горькою улыбкою смотрели вы на глупости несчастных больных... В этом смысле комедия Гоголя «Ревизор» стоит всякой трагедии. Что же касается до искусства Гоголя верно списывать с природы – это из тех бессмысленно пошлых выражений, которые оскорбляют своею нелепостью здравый смысл.

Подобная похвала – оскорбление. Гоголь творит верно природе; списывают с природы не живописцы, а маляры, и их списки – чем вернее, тем безжизненнее для всякого, кому неизвестен подлинник. Верность натуре в творениях Гоголя вытекает из его великой творческой силы, знаменует в нем глубокое проникновение в сущность жизни, верный такт, всеобъемлющее чувство действительности. <...>

Белинский, В.Г. Полн. собр. соч. [Текст] : в 13 т. / В.Г. Белинский. – М., 1954. – Т. 5. – С. 566–567.

Н.Г. Чернышевский **Возвышенное и комическое**

Лица, которые выводятся в фарсе, смешны сами, но не знают о том, что они смешны; острота, напротив того, смеется над другими, но уважает и щадит сама себя: для нее все глупо и смешно, но сама она не смешна и не глупа для себя. Юмор смеется сам над собою. <...>

К юмору расположены такие люди, которые понимают все величие и всю цену всего возвышенного, благородного, нравственного, которые одушевлены страстной любовью к нему... Он смеется над собою, но через это самое смеется он надо всеми людьми, потому что в себе смеется он над тем, что больше или меньше есть в каждом человеке. <...>

<...> Юморист может до того теряться в остротах, шутках, фарсах, дурачествах, что для не понимающих юмора может в самом деле казаться шутком или отчасти помешанным, как и думают о Гамлете. Но его дурачества – насмешка мудреца над человеческой слабостью и глупостью; его смех – горестная улыбка сострадания к себе и к людям.

В каждом юморе есть и смех, и горе; но если расположенный к юмору человек, видя, что все высокое в человеке сопровождается мелочным, слабым, жалким, находит это смешение только нелепым, не понимая всей глубины замечаемого им нравственного противоречия, то в его юморе будет гораздо больше смеха, нежели горя. Такой юмор... можно будет назвать... весельем или простодушным юмором. Представителем его у Шекспира является шут; в русском простом народе много встречается шутивых юмористов, но почти всегда их юмор едок, несмотря на свою веселость; юмор малороссов простодушнее. <...>

<...>

Зато люди, одаренные нежною натурою и горячей любовью к нравственной чистоте, очень легко доходят до того, что во всем смешном,

нелепом, мелочном видят одну только мрачную, тяжкую сторону противоречия с нравственностью и с высшим достоинством человека; недовольство собою и миром берет в них решительный перевес над тем, что в юморе может быть веселого. Их юмор печален, доходит до отчаяния, переходит в ипохондрию и меланхолию. Таков был юмор Байрона. И сам Шекспир под конец жизни сделался, кажется, мрачен, грустен в своем юморе.
<...>

<...> Неприятно в комическом нам безобразии; приятно то, что мы так проницательны, что постигаем, что безобразное – безобразно. Смеясь над ним, мы становимся выше его. Так, смеясь над глупцом, я чувствую, что понимаю его глупость, понимаю, почему он глуп, и понимаю, каким бы он должен быть, чтобы не быть глупцом, – следовательно, я в это время кажусь себе много выше его. Комическое пробуждает в нас чувство собственного достоинства, как пьяные илоты напоминали спартанским детям о том, что «гражданин» не должен напиваться пьян.

<...>

Чернышевский Н.Г. Собр. соч. [Текст] : в 5 т. / Н.Г. Чернышевский. – М., 1974. – Т. 4. – С. 190–194.

М.М. Бахтин

Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса

В процессе многовекового развития средневекового карнавала, подготовленного тысячелетиями развития более древних смеховых обрядов (включая – на античном этапе – сатурналии), был выработан как бы особый язык карнавальных форм и символов, язык очень богатый и способный выразить единое, но сложное карнавальное мироощущение народа. Мироощущение это, враждебное всему готовому и завершённому, всяким претензиям на незыблемость и вечность, требовало динамических и изменчивых («протеических»), играющих и зыбких форм для своего выражения. Пафосом смен и обновлений, сознанием веселой относительности господствующих правд и властей проникнуты все формы и символы карнавального языка. Для него очень характерна своеобразная логика «обратности» (à l'envers), «наоборот», «наизнанку», логика непрерывных перемещений верха и низа («колесо»), лица и зада, характерны разнообразные виды пародий и травестий, снижений, профанаций, шутовских увенчаний и развенчаний. Вторая жизнь, второй мир народной культуры строится в

известной мере как пародия на обычную, то есть внекарнавальную жизнь, как «мир наизнанку». Но необходимо подчеркнуть, что карнавальная пародия очень далека от чисто отрицательной и формальной пародии нового времени: отрицая, карнавальная пародия одновременно возрождает и обновляет. Голое отрицание вообще совершенно чуждо народной культуре. <...>

<...>

Несколько предварительных слов о сложной природе карнавального смеха. Это прежде всего п р а з д н и ч н ы й смех. Это, следовательно, не индивидуальная реакция на то или иное единичное (отдельное) «смешное» явление. Карнавальный смех, во-первых, в с е н а р о д е н (всенародность, как мы говорили уже, принадлежит к самой природе карнавала), смеются в с е, это – смех «на миру»; во-вторых, он у н и в е р с а л е н, он направлен на все и на всех (в том числе и на самих участников карнавала), весь мир представляется смешным, воспринимается и постигается в своем смеховом аспекте, в своей веселой относительности; в-третьих, наконец, этот смех а м б и в а л е н т е н: он веселый, ликующий и – одновременно – насмешливый, высмеивающий, он и отрицает и утверждает, и хоронит и возрождает. Таков карнавальный смех.

Отметим важную особенность народно-праздничного смеха: этот смех направлен и на самих смеющихся. Народ не исключает себя из становящегося целого мира. Он тоже незавершен, тоже, умирая, рождается и обновляется. В этом – одно из существенных отличий народно-праздничного смеха от чисто сатирического смеха нового времени. Чистый сатирик, знающий только отрицающий смех, ставит себя вне осмеиваемого явления, противопоставляет себя ему, – этим разрушается целостность смехового аспекта мира, смешное (отрицательное) становится частным явлением. Народный же амбивалентный смех выражает точку зрения становящегося целого мира, куда входит и сам смеющийся.

Подчеркнем здесь особо миросозерцательный и утопический характер этого праздничного смеха и его направленность на высшее. В нем – в существенно переосмысленной форме – было еще живо ритуальное осмеяние божества древнейших смеховых обрядов. Все культовое и ограниченное здесь отпало, но осталось всечеловеческое, универсальное и утопическое.

Величайшим носителем и завершителем этого народно-карнавального смеха в мировой литературе был Рабле. Его творчество позволит нам проникнуть в сложную и глубокую природу этого смеха.

Очень важна правильная постановка проблемы народного смеха. В литературе о нем до сих пор еще имеет место грубая модернизация его: в духе смеховой литературы нового времени его истолковывают либо как чисто отрицающий сатирический смех (Рабле при этом объявляется чистым сатириком), либо как чисто развлекательный, бездумно веселый смех, лишенный всякой миросозерцательной глубины и силы. Амбивалентность его обычно совершенно не воспринимается.

Бахтин, М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса [Текст] / М.М. Бахтин. – М., 1990. – С. 16–18.

Л.В. Карасев **Философия смеха**

Мы подходим к важной точке наших рассуждений: теперь, наконец-то, становится ясно, что чувство смешного, выражающееся в смехе, и сам смех – вещи разные. Grimаса смеха не есть его собственное изобретение; смех воспользовался тем, что существовало *уже до* него – он воспользовался маской, которая принадлежала не только родственной ему радости, но и чуждым ему ярости и страданию. Смех пришел тогда, когда выбирать было уже не из чего, и так как он был несомненно «сильным» выражением чувства и к тому же чувства, очевидно направленного вовне, ему удалось стать еще одним «совладельцем» и без того уже переполненной смыслами гримасы. Но, придя последним, смех сумел двинуться дальше других: он не только обогатил и разнообразил маску радости, но и взял себе кое-что и от страдания, и от гнева. Эти тона были ему необходимы, как, впрочем, и тона многих других чувств, ибо смех создавал, утверждал вокруг себя мир, вмещающий в себя все целое жизни; смех искал для себя форму, которая не была бы «формой», он искал способа, говоря о себе, говорить при этом и обо всем мире.

Два вида смеха, два несопоставимых друг с другом по своей сложности и разнообразию мира, скрываются под одной и той же маской смеющейся радости – вот в чем дело. Отсюда и идет ощущение сложности, невероятной запутанности проблем смеха; ведь мы невольно, незаметно для себя смешиваем оба эти мира и считаем их то единым целым, то подставляем один на место другого. Вот тут и приходит трудность, причем трудность неразрешимая: глядя на обобщенный, схематический портрет смеха, мы пытаемся сравнить его с непохожими друг на друга улыбками и в итоге приходим к мнению о чрезвычайной сложности смеха, которая

обесмысливает всякую попытку его изучения. О том, что смех комический отличается от смеха радостного, догадаться нетрудно; куда труднее показать, в чем состоит существо их различия, показать то, как одно соединяется с другим, сливаясь с ним столь основательно, что создает впечатление полного и истинного смыслового единства. Собственно говоря, "чистых" форм смеха телесного и умственного действительно не существует – в человеке все смешано, смешан в нем и смех. Поэтому речь идет лишь о преобладании того или иного типа, о направлении движения; здесь схематическое разделение смеха на душевный и телесный оказывается очень кстати: неявное и спутанное проявляет себя, указав, в какую сторону направлено главное движение, что идет как причина, а что как следствие. <...> *Смех ума и смех плоти* – так мы станем называть два вида смеха в дальнейшем, и хотя разделение это приблизительно, главный свой смысл оно все же обнаруживает, давая возможность увидеть в безбрежном многоцветье смеха два главных и никогда не смешивающихся друг с другом без остатка оттенка.

Радость, выражающаяся в смехе, и смех в собственном смысле слова, – смех плоти и смех ума, – идут рядом друг с другом, выдавая себя за одно и то же чувство. И если это справедливо, то и антиподы смеха и радости тоже должны быть различными. Так, плач, который истинно противопоставлялся смеху, противостоит вовсе не ему, а радости: той самой радости, что обыкновенно отождествляется со смехом. Что же до антитезы собственно смеха, то это вопрос совершенно особый, и для того, чтобы ответить на него, нам надобно предварительно разобраться еще с одной важной особенностью смеха, – его связью со злом.

Карасев, Л.В. Философия смеха [Текст] / Л.В. Карасев. – М., 1996. – С. 26–28.

БИБЛИОГРАФИЯ

Тексты

1. Аристотель. Об искусстве поэзии / Аристотель. – М., 1957. – 184 с.
2. Гегель, Г.В.Ф. Эстетика : в 4 т. / Г.В.Ф. Гегель. – М., 1968–1973.
3. Гоббс, Т. Избранные произведения : в 2 т. / Т. Гоббс. – М., 1964.
4. Гоголь, Н.В. Собрание сочинений : в 2 т. / Н.В. Гоголь. – М., 1999.
5. Ершов, П.П. Конек-Горбунок: избранные произведения и письма / П.П. Ершов; сост., подгот. текстов, вступ. ст. и примеч. В.П. Зверева. – М., 2005. – 624 с.
6. Ершов, П.П. Конек-Горбунок; Стихотворения / П.П. Ершов; вступ. ст. И.П. Лупановой; сост., подгот. текста и примеч. Д.М. Климовой. – Л., 1976. – 334 с.
7. Ершов, П.П. Конек-Горбунок; Стихотворения / П.П. Ершов; вступ. ст., примеч. и подгот. текстов В. Утков. – Л., 1951. – 125 с.
8. Ершов, П.П. Стихотворения / П.П. Ершов; сост., автор вступ. ст. и примеч. В.П. Зверев. – М., 1989. – 224 с.
9. Ершов, П.П. Сузге: стихотворения, драматические произведения, проза, письма / П.П. Ершов; сост., коммент, послесл. В.Г. Уткова. – Иркутск, 1984. – 464 с.
10. Загоскин, М.Н. Вечер на Хопре // Соч. : в 2 т. / сост., коммент. С. Панова, А. Пескова. – М., 1987. – Т. 1. – С. 282–370.
11. Кант, И. Собрание сочинений : в 6 т. / И. Кант. – М., 1963–1966.
12. Лиры и трубы: Стихи русских поэтов XVIII века / сост., биограф. очерки и примеч. В.Б. Муравьева. – Свердловск, 1984. – 320 с.
13. Народный театр / сост., вступ. ст., подгот. текстов и коммент. А.Ф. Некрыловой, Н.И. Савушкиной. – М., 1991. – Т. 10. – 544 с. – (Библиотека русского фольклора;).
14. Поэты тютчевской плеяды / сост. В. Кожинов, Е. Кузнецова; вступ. ст. В. Кожинова; примеч. и ст. об отдельных поэтах Е. Кузнецовой. – М., 1982. – 400 с.
15. Пушкин, А.С. Полное собрание сочинений. В 6 т. Т. 1. / А.С. Пушкин; общ. ред. Д.Д. Благого и С.М. Петрова. – М., 1949. – 560 с.
16. Русская поэзия XIX века : в 2 т. / вступ. ст. Е. Винокурова. – М., 1974.

17. Русская романтическая повесть. – М., 1983. – 480 с.
18. Русская эпиграмма / сост., вступ. ст. и примеч. В. Васильева. – М., 1990. – 366 с.
19. Русский водевиль. – М., 2008. – 640 с.

Работы по теории комического

20. Бахтин, М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса / М.М. Бахтин. – 2-е изд. – М., 1990. – 543 с.
21. Бахтин, М.М. Рабле и Гоголь: (Искусство слова и народная смеховая культура) // Вопр. литературы и эстетики: Исследования разных лет / М.М. Бахтин. – М., 1975. – С. 484–495.
22. Бергсон, А. Творческая эволюция. Материя и память / А. Бергсон. – Минск, 1999. – 1408 с.
23. Боров, Ю.Б. Комическое, или О том, как смех казнит несовершенство мира, очищает и обновляет человека и утверждает радость бытия / Ю.Б. Боров. – М., 1970. – 272 с.
24. Боров, Ю. Комическое и художественные средства его отражения // Проблемы теории литературы. – М., 1958. – С. 298–353.
25. Дземидок, Б. О комическом / Б. Дземидок. – М., 1974. – 224 с.
26. Дмитриев, А.В. Социология юмора : очерки / А.В. Дмитриев. – М., 1996. – 214 с.
27. Евсеев, В.Н. Сказочная, несказочная и смеховая русская народная проза : хрестоматия / В.Н. Евсеев, А.Д. Пилюгин. – Ишим, 1995. – 58 с.
28. Зазыкин, В.И. О природе смеха: По материалам русского эротического фольклора / В.И. Зазыкин. – М., 2007. – 266 с.
29. Карасев, Л.В. Мифология смеха // Вопр. философии. – 1991. – № 7. – С. 68–86.
30. Карасев, Л.В. Философия смеха / Л.В. Карасев. – М., 1996. – 224 с.
31. Лашенко, С.К. Заклятие смехом: Опыт истолкования языческих ритуальных традиций восточных славян / С.К. Лашенко. – М., 2006. – 316 с.
32. Лихачев, Д.С. Смех в Древней Руси / Д.С. Лихачев, А.М. Панченко, Н.В. Поньрко. – Л., 1984. – 296 с.
33. Лук, А.Н. Юмор, остроумие, творчество / А.Н. Лук. – М., 1977. – 183 с.
34. Некрылова, А. Русский фольклорный театр / А. Некрылова, Н. Савушкина // Народный театр // сост., вступ. ст., подгот. текстов и коммент.

- А.Ф. Некрыловой, Н.И. Савушкиной. – М., 1991. – Т. 10. – С. 5–20. – (Библиотека русского фольклора).
35. Некрылова, А.Ф. Русские народные городские праздники, увеселения и зрелища. Конец XVIII – начало XX века / А.Ф. Некрылова. – СПб., 2004. – 256 с.
36. Николаев, Д. Смех – оружие сатиры / Д. Николаев. – М., 1962. – 224 с.
37. Панченко, А.М. Юродивые на Руси // О русской истории и культуре / А. М. Панченко. – СПб., 2000. – С. 337–354.
38. Пропп, В.Я. Проблемы комизма и смеха / В.Я. Пропп. – М., 2002. – 192 с.
39. Сычев, А.А. Природа смеха или Философия комического / А.А. Сычев. – Саранск, 2003. – 176 с.
40. Тяпков, С.Н. Комическое в литературной пародии: тексты лекций / С.Н. Тяпков. – Иваново, 1987. – 56 с.
41. Успенский, Б.А. Антиповедение в культуре Древней Руси // Избр. тр. : в 2 т. – М., 1994. – Т. 1. – С. 320–332.
42. Федь, Н.М. Искусство комедии или мир сквозь смех / Н.М. Федь. – М., 1978. – 216 с.
43. Фрейд, З. Остроумие и его отношение к бессознательному // Толкование сновидений / З. Фрейд. – М.; СПб., 2005. – С. 465–640.
44. Фуксон, Л.Ю. Комическое литературное произведение : учеб. пособие / Л.Ю. Фуксон. – Кемерово, 1993. – 96 с.
45. Хейзинга, Й. Homo ludens. Человек играющий / Й. Хейзинга; пер. с нидерл. В.В. Ошиса. – М., 2001. – 352 с.
46. Эльсберг, Я. Вопросы теории сатиры / Я. Эльсберг. – М., 1957. – 428 с.

Работы по проблемам теории и истории литературы

47. Асоян, А.А. Шутка с желчью пополам. Об искусстве пушкинской эпиграммы // Лит. учеба. – 1984. – № 4. – С. 227–231.
48. Бахтин, М.М. Проблемы поэтики Достоевского / М.М. Бахтин. – М., 1972. – 470 с.
49. Белинский, В.Г. Конек-Горбунок. Русская сказка. Сочинение П. Ершова // Собр. соч. : в 9 т. – М., 1976. – Т. 1. – С. 366–367.
50. Белинский, В.Г. Эстетика и литературная критика. В 2 т. Т. 1. / В.Г. Белинский. – М., 1959. – С. 35–165.

51. Борев, Ю.Б. Основные эстетические категории / Ю.Б. Борев. – М., 1960. – 446 с.
52. Гинзбург, Л. О лирике / Л. Гинзбург. – Л., 1974. – 408 с.
53. Гинзбург, Л.Я. Русская поэзия 1820–1830-х годов // Поэты 1820–1830-х годов. – Л., 1972. – Т. 1. – С. 5–66.
54. Грихин, В.А. Русская романтическая повесть первой трети XIX века // Русская романтическая повесть. – М., 1983. – С. 5–28.
55. Гроссман, Л.П. Пушкин в театральных креслах. Картины русской сцены 1817–1820 годов / Л.П. Гроссман. – СПб., 2005. – 400 с.
56. Гуревич, А.М. Романтизм в русской литературе / А.М. Гуревич. – М., 1980. – 103 с.
57. Есин, А.Б. Принципы и приемы анализа литературного произведения : учеб. пособие / А.Б. Есин. – М., 2013. – 248 с.
58. Иезуитова, Р.В. Пушкин и эволюция романтической лирики в конце 20-х и в 30-е годы // Пушкин. Исследования и материалы. – Л., 1969. – Т. VI. Реализм Пушкина и литература его времени. – С. 60–97.
59. История русской драматургии: XVII – первая половина XIX века / отв. ред. Л.М. Лотман. – Л., 1982. – 532 с.
60. Киселев, В.С. «Арабески» Гоголя и традиции романтической циклизации / В. С. Киселев // Известия РАН. – 2004. – Т. 63. – № 6. – С. 15–25. – (Сер. литературы и языка).
61. Кошемчук, Т.А. Русская поэзия в контексте православной культуры / Т.А. Кошемчук. – СПб., 2006. – 639 с.
62. Лотман, Ю.М. Анализ поэтического текста: Структура стиха : пособие для студентов / Ю.М. Лотман. – Л., 1972. – 272 с.
63. Маймин, Е.А. О русском романтизме : кн. для учителя / Е.А. Маймин. – М., 1975. – 240 с.
64. Манн, Ю.В. Русская литература XIX века : Эпоха романтизма : учеб. пособие для вузов / Ю.В. Манн. – М., 2001. – 447 с.
65. Пропп, В.Я. Русская сказка / В.Я. Пропп. – М. : Лабиринт, 2000. – 416 с.
66. Русская повесть XIX века : История и проблематика жанра / под ред. Б.С. Мейлаха. – Л., 1973. – С. 51–336.
67. Сахаров, В.И. Русский романтизм XIX века. Лирика и лирики : пособие для студентов-филологов и учителей литературы / В.И. Сахаров. – М., 2006. – 320 с.

68. Сахаров, В.И. Страницы русского романтизма: книга статей / В.И. Сахаров. – М., 1988. – 352 с.
69. Тюпа, В.И. Анализ художественного текста : учеб. пособие для студентов филол. фак. вузов / В.И. Тюпа. – М., 2006. – 336 с.
70. Фильштинский, И. «Книга тысячи и одной ночи» // Тысяча и одна ночь. Избранные сказки. – М., 1977. – С. 3–10.
71. Хализев, В.Е. Теория литературы : учеб. / В.Е. Хализев. – М., 1999. – 398 с.
72. Эсалнек, А.Я. Теория литературы : учеб. пособие / А.Я. Эсалнек. – М., 2010. – 208 с.

Работы по творчеству П.П. Ершова

73. Азадовский, М. Автор «Конька-Горбунка» // Литература и фольклор. Очерки и этюды / М. Азадовский. – Л., 1938. – С. 106–133.
74. Азадовский, М. Ершов П.П. // Конёк-Горбунок. Стихотворения. – Л., 1961. – С. 5–48.
75. Аникин, В. О сказке «Конёк-Горбунок» // Конёк-Горбунок. – М., 1976. – С. 130–137.
76. Беспалова, Л.Г. О непечатавшихся стихотворениях П.П. Ершова // Аспекты развития духовной культуры в Западной Сибири. – Тюмень, 1994. – С. 14–22.
77. Беспалова, Л.Г. «Я полюбил людей как братьев...» // Тюмень: Из дальних и близких лет. – Тюмень, 2001. – С. 116–130.
78. Евсеев, В.Н. Антиповедение в мире «Конька-Горбунка» // Ершовский сборник / ред.-сост. Т.П. Савченкова. – Ишим, 2004. – Вып. 1. – С. 47–53.
79. Евсеев, В.Н. Литературная сказка П.П. Ершова: фольклор, народная культура и писатель-романтик // Живое слово. Фольклор юга Тюменской области в школе : пособие для учителя (материалы по региональному фольклору) / под ред. В.Н. Евсеева. – Тюмень, 2008. – С. 187–201.
80. Евсеев, В.Н. Романтические и театрально-площадные традиции в «Коньке-Горбунке» П.П. Ершова // Русская сказка : межвуз. сб. науч. и информатив. тр. – Ишим, 1995. – С. 95–115.
81. Евсеев, В.Н. 170 лет читаем «Конька-Горбунка» // Ершовский сборник / ред.-сост. Т.П. Савченкова. – Ишим; Тобольск, 2005. – Вып. 2. – С. 17–24.

82. Зверев, В.П. «Я сердцем жил...» // Русские поэты первой половины XIX века: очерки жизни и творчества с прилож. избр. стихотворений и библиограф. справок / В.П. Зверев; худож. В.В. Покатов. – М., 2002. – С. 301–324.
83. Зворыгина, О.И. Система наименований персонажей русской литературной сказки : моногр. / О.И. Зворыгина. – Ишим, 2007. – 103 с.
84. Исупов, К.Г. «Прощание с Петербургом» П. Ершова в контексте имперского мифа // Петр Павлович Ершов – писатель и педагог : тез. докл. науч.-практ. конф., 22–24 нояб. 1989 г. – Ишим, 1989. – С. 29–30.
85. Казакова, Н.И. Лирическое стихотворение П.П. Ершова «Молодой орел» в фольклоре // Ершовские чтения : тез. докл. межвуз. конф., 22–24 нояб. 1990 г. – Тобольск, 1990. – С. 35–36.
86. Калинина, М.Ф. Балладные традиции Жуковского в творчестве поэтов 20–30-х годов XIX века. Баллады П.П. Ершова // Ершовские чтения : тез. докл. и сообщ. науч. конф. / под ред. Л.И. Скалон. – Ишим, 1999. – С. 3–5.
87. Калинина, М.Ф. Жизнь и творчество Петра Павловича Ершова: семинарий : научно-метод. пособие к спецкурсу и спецсеминару для студентов, учителей и преподавателей вузов / М.Ф. Калинина, О.И. Зворыгина. – 3-е изд., перераб. – Ишим, 2006. – 240 с.
88. Калинина, М.Ф. Художественное и педагогическое наследие П.П. Ершова : сб. науч.-пед. ст. / М.Ф. Калинина. – Ишим, 2006. – 90 с.
89. Калинина, М.Ф. «Человек одной книги». Почему? // Художественное и педагогическое наследие П.П. Ершова : сб. науч.-пед. ст. / М.Ф. Калинина. – Ишим, 2006. – С. 17–53.
90. Комаров, С.А. «Конёк-Горбунок» П.П. Ершова // Русский мир в отечественной литературе : этнофилологический аспект : коллективная моногр. / под ред. С.А. Комарова. – Ишим, 2011. – С. 216–220.
91. Комаров, С.А. Сказка П.П. Ершова «Конёк-Горбунок» : к истории замысла // Врата Сибири. – 2005. – № 1 (15). – С. 181–186.
92. Копылова, Н.И. Стихотворения П. Ершова как явление литературного процесса / Н.И. Копылова // Петр Павлович Ершов – писатель и педагог : тез. докл. науч.-практ. конф., 22–24 нояб. 1989 г. – Ишим., 1989. – С. 36–38.
93. Леонова, Т.Г. Русская литературная сказка XIX века в ее отношении к народной сказке : Поэтическая система жанра в историческом развитии / Т.Г. Леонова. – Томск, 1982. – С. 3–145.

94. Лупанова, И.П. П.П. Ершов // Конёк-Горбунок. Стихотворения. – Л., 1976. – С. 5–52.
95. Лупанова, И.П. Русская народная сказка в творчестве писателей первой половины XIX века / И.П. Лупанова. – Петрозаводск, 1959. – С. 208–285.
96. Ляпина, Л.Е. «Моя поездка» П. Ершова и традиции путевых циклов // Петр Павлович Ершов – писатель и педагог : тез. докл. науч.-практ. конф., 22–24 нояб. 1989 г. – Ишим, 1989. – С. 41–42.
97. Мешков, Ю.А. Очерки литературы Сибирского Зауралья: (Тюменские тетради) / Ю.А. Мешков. – Тюмень, 2010. – 400 с.
98. Мешков, Ю.А. Петр Ершов: страницы жизни и творчества / Ю.А. Мешков. – Тюмень, 2012. – 160 с.
99. Мокроусов, А.И. Петр Павлович Ершов (1815–1869), его жизнь, личность и творчество / А.И. Мокроусов. – Машинопись. – РГАЛИ. Ф. 214. Оп. 1. Ед. хр. 12. 385 л.
100. Островинская, А. П.П. Ершов, автор сказки «Конёк-Горбунок» : биограф. очерк / А. Островинская. – СПб., 1885. – 26 с.
101. Платонова, И.Ф. Тобольская проза Ершова // Ершовские чтения : тез. докл. межвуз. конф., 22–24 нояб. 1990 г. – Тобольск, 1990. – С. 83–85.
102. Постнов, Ю.С. Петр Ершов – сказочник, поэт, прозаик // Русская литература Сибири первой половины XIX века / Ю.С. Постнов. – Новосибирск, 1970. – С. 270–313.
103. Ратников, К.В. П.П. Ершов и С.П. Шевырев (Традиции «поэзии мысли» в лирике Ершова 1830-х гг.) // Ершовский сб. / ред.-сост. Т.П. Савченкова. – Ишим; Тобольск, 2005. – Вып. 2. – С. 55–59.
104. Савченкова, Т.П. Жанровое своеобразие «Осенних вечеров» П. Ершова // Петр Павлович Ершов – писатель и педагог : тез. докл. науч.-практ. конф., 22–24 нояб. 1989 г. – Ишим, 1989. – С. 53–54.
105. Савченкова, Т.П. Лубок и «Конёк-Горбунок» П.П. Ершова // Русская сказка : межвуз. сб. науч. и информатив. тр. – Ишим, 1995. – С. 115–120.
106. Савченкова, Т.П. Петр Ершов и Покровская церковь на родине поэта // Ишим и литература. Век XIX-й: Очерки по литературному краеведению и тексты-раритеты. – Ишим, 2004. – С. 193–208.
107. Савченкова, Т.П. Петр Павлович Ершов (1815–1869) : Архивные находки и библиографические разыскания : моногр. / Т.П. Савченкова. – Ишим, 2011. – 344 с.

108. Савченкова, Т.П. П.П. Ершов. Летопись жизни и творчества (1815–1869). К 200-летию со дня рождения / Т.П. Савченкова. – Ишим, 2014. – 608 с.
109. Санина, Г.Г. Языковые особенности «драматического анекдота» П.П. Ершова «Суворов и станционный смотритель» // Петр Павлович Ершов – писатель и педагог : тез. докл. науч.-практ. конф., 22–24 нояб. 1989 г. – Ишим, 1989. – С. 54–55.
110. Селицкая, З.Я. Пространственно-временной континуум лирики П.П. Ершова 1830-х – первой половины 1840-х годов // Ершовский сб. / ред.-сост. Т.П. Савченкова. – Ишим; Тобольск, 2005. – Вып. 2. – С. 63–66.
111. Симонов, Е. Наш долг перед автором «Конька-Горбунок» : (к вопросу, что сделано и что надо сделать по изучению П.П. Ершова и увековечению его памяти) / Е. Симонов. – Омск, 1922. – 4 с.
112. Творчество П.П. Ершова: сказка и стих : коллективная моногр. / отв. ред. С.А. Комаров. – Ишим, 2013. – 328 с.
113. Утков, В.Г. Гражданин Тобольска. О жизни и творчестве П.П. Ершова, автора сказки «Конёк-Горбунок» / В.Г. Утков. – Свердловск, 1979. – 144 с.
114. Утков, В.Г. П.П. Ершов // Конек-Горбунок; Стихотворения / П.П. Ершов; вступ ст., примеч. и подгот. текстов В. Утков. – Л., 1951. – С. 5–56.
115. Утков, В.Г. Сказочник П.П. Ершов / В.Г. Утков. – Омск, 1950. – 168 с.
116. Фролова, Л.А. Художественная природа сказки П.П. Ершова «Конек-горбунок» : дис. ... канд. филол. наук / Л.А. Фролова. – Комсомольск-на-Амуре, 2002. – 199 с.
117. Шустов, М.П. Сказочная традиция в русской литературе XIX века : автореф. дис. ... д-ра филол. наук / М.П. Шустов. – Н.-Новгород, 2003. – 48 с.
118. Языков, Д.Д. П.П. Ершов / Д.Д. Языков. – М., 1984. – 21 с. – (Жизнь русских деятелей).
119. Ярославцов, А.К. Петр Павлович Ершов, автор сказки «Конёк-Горбунок» : биографические воспоминания университетского товарища / А.К. Ярославцов. – СПб., 1872. – 200 с.

Справочная литература

120. Боров, Ю.Б. Эстетика. Теория литературы : энцикл. слов. терминов / Ю.Б. Боров. – М., 2003. – 575 с.

121. Даль, В.И. Толковый словарь живого великорусского языка : в 4 т. / В.И. Даль – М., 2007. – Т. 1–4.
122. Краткая литературная энциклопедия / гл. ред. А.А. Сурков. – М., 1975. – Т. 8.
123. Литературная энциклопедия терминов и понятий. – М., 2001. – 1274 с.
124. Литературный энциклопедический словарь / под общ. ред. В.М. Кожевникова, П.А. Николаева. – М., 1987. – 752 с.
125. Русские писатели : биобиблиографический слов. В 2 ч. Ч. 1 (А – Л) / под ред. П.А. Николаева. – М., 1990. – С. 295–296.
126. Философский энциклопедический словарь / гл. ред. Л.Ф. Ильичев, П.Н. Федосеев, С.М. Ковалев, В.Г. Панов. – М., 1983. – 840 с.
127. Энциклопедия : символы, знаки, эмблемы / авт.-сост. В. Андреева, В. Кулиев, А. Ровнер. – М., 2006. – 556 с.

Учебное издание

Поэтика комического в творчестве П.П. Ершова

Учебное пособие

Рекомендовано Сибирским региональным учебно-методическим центром высшего профессионального образования для межвузовского использования в качестве учебного пособия для студентов, обучающихся по направлению подготовки бакалавров 44.03.05 «Педагогическое образование (с двумя профилями подготовки)» (профили «Русский язык, иностранный язык»)

Автор

Григорий Викторович Сильченко

Заказ № 14 Подписано в печать 07.08.2017

Объем 7,2075 усл. печ. л.

Бумага офсетная Формат 60×84/16

Тираж 500 экз. (1 завод – 75 экз.)

Гарнитура «Times» Ризография

Издательство Ишимского педагогического института им. П.П. Ершова
(филиал) Тюменского государственного университета
627750, Тюменская обл., г. Ишим, ул. Ленина, 1