

Министерство образования и науки Российской Федерации  
федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение  
высшего образования  
«Алтайский государственный университет»  
Факультет массовых коммуникаций, филологии и политологии  
Кафедра теории и практики журналистики

**Публицистика Ларисы Рейснер: тематика, идейные установки, стилевая  
специфика**

выпускная квалификационная работа  
(бакалаврская работа)

Выполнила студентка  
4 курса, группы 849  
Раченкова Анастасия  
Ивановна

\_\_\_\_\_  
(подпись)

Научный руководитель,  
д. филос. наук, профессор  
Фотиева Ирина Валерьевна

\_\_\_\_\_  
(подпись)

Допустить к защите  
зав. кафедрой  
Лукашевич Елена Васильевна

\_\_\_\_\_  
(подпись)

« \_\_\_\_ » \_\_\_\_\_ 2018 г.

Выпускная  
квалификационная  
работа защищена  
« \_\_\_\_ » \_\_\_\_\_ 2018 г.

Оценка \_\_\_\_\_

Председатель ГЭК  
Пашаева Ольга  
Александровна

\_\_\_\_\_  
(подпись)

Барнаул 2018

## Содержание

<b>Введение .....</b>	<b>3</b>
<b>Глава 1. Публицистические жанры: история и современное состояние..</b>	<b>6</b>
1.1. Особенности публицистических жанров: разные подходы.....	6
1.2 Очерк: виды, основные черты, развитие жанра в современной журналистике.....	15
1.3 Этапы биографии и творчества Ларисы Михайловны Рейснер.....	23
<b>Глава 2. Специфика и основные черты публицистики Ларисы Рейснер.....</b>	<b>30</b>
2.1 Тематическая и идейная направленность очерков Ларисы Рейснер.....	30
2.2 Стилиевая специфика и средства художественной выразительности в публицистике Л. М. Рейснер.....	58
<b>Заключение.....</b>	<b>72</b>
Библиографический список.....	75

## Введение

### Актуальность темы исследования

Как известно, публицистика является особым жанром журналистики, наиболее социально ориентированным и имеющим наибольшую связь с художественной литературой. В силу этой специфики популярность публицистических жанров постоянно колеблется. Сегодня, несмотря на отмечаемую всеми исследователями ориентацию как средств массовой информации, так и аудитории на потребление краткого, сжатого информационного продукта, возрастает и противоположная тенденция – растущий интерес к «развернутым» текстам, что выражается в появлении и распространении таких жанров, как лонгрид и сторителлинг. Многие авторы отмечают, что, по сути, эти жанры являются продолжением и развитием жанров публицистики.

В связи с этим актуальны и дальнейшие исследования в области публицистики как таковой и, в частности, истории публицистики в нашей стране. И здесь особое место занимает творчество Ларисы Михайловны Рейснер. Хотя ее личность и биография стали темой многих работ, тем не менее ее творческое наследие во многом еще остается «вне поля зрения исследователей...» [Соловей 1985, с. 49]. В то же время, на наш взгляд, оно достаточно актуально для сегодняшнего времени, так как Лариса Рейснер проявила себя как подлинный и яркий журналист-публицист, глубоко вникающий в события своего времени, внимательно анализирующий значимые общественно-политические вопросы.

Не случайно исследователи отмечают наличие последователей у Л. М. Рейснер, среди которых называют, например, М. Шкапскую и О. Эрберга [Соловей 1985, с. 115]. И в наше время журналисты, так или иначе обращающиеся к публицистическим жанрам, могут многое почерпнуть для себя, изучая стиль, тематику, художественные приемы, характерные для

очерков Л. М. Рейснер. Все это, на наш взгляд, делает заявленную в исследовании тему достаточно актуальной.

**Степень разработанности темы исследования.** Жанрам публицистики в целом, а также истории публицистики в России посвящено много работ. Среди них можно отметить таких авторов, как М. Н. Ким, А. В. Колесниченко, Л. Е. Кройчик, А. А. Тертычный, Е. И. Журбина, М. И. Стюфляева, Е. П. Прохоров, В. В. Ученова, В. И. Здоровета, М. С. Черепанов. Изучением жизненного пути и творчества Л. М. Рейснер занимались К. Б. Радек, Г. А. Пржиборовская, Б. М. Носик, А. И. Алексеева, Л. В. Никулин и другие. Анализ специфичности ее очерков посвящены работы Э. С. Соловей, И. Н. Крамова, И. А. Оксенова. В то же время, на наш взгляд, в этой сфере необходимы дальнейшие исследования.

**Объектом** исследования является публицистика Л. М. Рейснер.

**Предмет** исследования – тематическая, идейная и стилевая специфика очерков Л. М. Рейснер.

Исходя из этого, мы можем определить **цель** работы как анализ публицистических произведений Л. М. Рейснер, выявление особенностей тематики, идейных установок и стилевой специфичности очерков автора.

Для достижения исследовательской цели были поставлены следующие **задачи**:

1. Проанализировать взгляды разных авторов на специфику публицистики и очерка как важнейшего публицистического жанра.
2. Рассмотреть этапы биографии и творчества Л.М. Рейснер.
3. Выявить основные тематические направления произведений Л. М. Рейснер.
4. Раскрыть идейные установки и стилевую специфичность публицистики автора.

**Гипотеза исследования:** публицистика Л. М. Рейснер обладает ярко выраженным своеобразием, в ней широко и многопланово использованы различные средства художественной выразительности.

**Методология и методы исследования.** В исследовании, помимо общенаучных, использованы следующие методы: анализ документов, сравнительно-сопоставительный анализ, стилистический анализ.

**Эмпирическую базу исследования** составляют публицистические произведения Ларисы Рейснер: сборники очерков «Фронт», «Афганистан», «Гамбург на баррикадах», «Уголь, железо и живые люди» (всего 37 очерков).

**Теоретическая и практическая значимость работы.** Исследование вносит свой вклад в историю отечественной публицистики и роли Л. М. Рейснер в ее развитии. Материалы и выводы работы могут быть использованы в преподаваниях соответствующих дисциплин, а также в практической работе журналистов.

**Новизна исследования:** в исследовании выявлены особенности публицистического стиля Л. Рейснер, специфика использования средств художественной выразительности; показана значимость изучения ее работ для нашего времени.

## **Глава 1. Публицистические жанры: история и современное состояние**

### **1.1. Особенности публицистических жанров: разные подходы**

Термин «публицистика» — сам по себе «говорящий». Слова «публика» и «публичный» восходят к латинскому *publicum*, что означает «общество», «государство». Публицистикой же считается особый вид творчества, направленный на решение общественно значимых проблем.

«Публицистика – это высший род журналистики. Она выделяется тем, что всегда исполнена полемики, спора, борьбы за новые идеи. С его (публициста) творчеством несовместимы робость и трафаретность мысли, иллюстративность и несамостоятельность взгляда» [Краткая литературная энциклопедия 1971, 490 с.]. Однако не каждый журналистский материал можно считать публицистическим. В теории советской периодической печати выделены три жанровые группы: информационные, аналитические и художественно-публицистические. Согласно этой теории жанрообразующими факторами являются: своеобразие предмета познания, методы его отображения и цели (функции) журналистского творчества, диктовавшие характер творческого процесса.

Предметом отображения в публицистике является общественно значимый факт. Слово «факт» восходит к латинскому *factum* («сделанное», «свершившееся») и означает «действительное, вполне реальное событие, явление; то, что действительно произошло» [Ожегов 2017, [www](http://www)]. Темой публицистического материала может стать как отдельное событие, так и событийный ряд. В публицистических материалах событие выступает как объект углубленного исследования и художественного осмысления. В связи с этим для публициста прежде всего значимы события, явления и процессы, которые порождают проблемную ситуацию. Объектом публицистики следует рассматривать и социального человека – субъекта социальной деятельности,

во всем многообразии его отношений к обществу, самому себе и актуальному времени. Таким образом, предметом в публицистике можно считать подавляющее большинство общественно значимых вопросов. Как указывает исследователь теории журналистики А. А. Тертычный, «стало быть, говорить о жанровом разнообразии, имея в виду лишь предмет отображения, можно только в определенных пределах» [Тертычный 2017, www].

Рассмотрим следующий жанрообразующий фактор – метод (способ) отображения. В своей работе А. А. Тертычный отмечает, что в журналистике существует три способа отображения: фактографический, аналитический и наглядно-образный. «Первый способ нацелен на фиксацию неких внешних, очевидных характеристик явления, на получение кратких сведений о предмете» [Тертычный 2017, www]. Жанры, в которых используется фактографический способ отображения, имеют ответы не более чем на шесть вопросов: кто? Что? Где? Когда? Почему? Каким образом? Современные исследователи теории и практики журналистики, Л. Е. Кройчик и А. В. Колесниченко, именуют подобные жанры новостными или оперативно-новостными. И так как в этих жанрах отсутствует авторское начало, развернутое, аргументированное и эмоционально окрашенное личное мнение пишущего, адресованное общественному мнению, к публицистическим жанрам их не относят. Хотя, на этот счет имеются и другие точки зрения. Так, вышеназванный нами Л.Е. Кройчик полагает, что «любое сообщение, опубликованное в СМИ, рассчитанное на определенное восприятие аудиторией и несущее на себе печать личности автора, – публицистично» [Кройчик 2000, с. 141].

Выделенный А.А. Тертычным аналитический способ «нацелен на проникновение в суть явлений, на выяснение скрытых взаимосвязей предмета отображения» [Тертычный 2017, www]. Так, жанры, в которых преобладает аналитический способ отображения, А.В. Колесниченко определяет как рациональную публицистику и отмечает в них наличие логического анализа [Колесниченко 2008, с. 9]. Однако не каждый

аналитический материал можно назвать публицистичным. Как считает Г. В. Лазутина, таковым можно именовать материал лишь в том случае, если в нем наблюдается разумное соотношение мнения и знания [Лазутина 2011, с. 97-98]. Как отмечают ученые, знание – результат процесса познавательной деятельности, относится к классу фактивных предикатов, утверждений, поддающихся проверке и претендующих на истинность. Мнение же рассматривается как путативные предикаты, как суждения, которые могут быть верными и неверными, ложными и предвзятыми. Также важно понимать, что знание – обезлично, оно может существовать независимо от того, кто его произвел. Мнение, в свою очередь, всегда персонифицировано, оно выступает как личная точка зрения конкретного носителя. Таким образом, тексты, в которых преобладает фактологический слой информации, знание, и вместе с тем содержится оценочная информация, собственный опыт и переживания автора, по праву относятся к публицистическим жанрам. Исследователь Т.Н. Наумова такие тексты СМИ обозначила понятием «журналистская публицистика» [Наумова 2004, с. 90].

Третий способ отображения действительности в журналистских текстах, наглядно-образный, устремлен «не столько на фиксацию внешних черт явления или рациональное проникновение в суть предмета, сколько на эмоционально-художественное обобщение постигнутого» [Тертычный 2017, www]. В рамках данного отображения автор-творец создает публицистический образ в своем произведении. «Образ в искусстве – это обобщенное художественное отражение действительности, облеченное в форму конкретного индивидуального явления» [Ожегов 2017, www]. В энциклопедических и литературных словарях определения словосочетанию «публицистический образ» нет. Однако, разработкой понятия «образ» относительно журналистских текстов многие авторы занимаются с 1960 годов. Так, исследователь теории журналистики М.Н. Ким проводит параллель между художественным образом и публицистическим, отмечая, что «образы публицистики обладают синтетической природой. С одной



стороны, в них сильно чувственно-эмоциональное начало, а с другой, – логико-понятийное» [Ким 2017, www]. Также М. Н. Ким фиксирует публицистический образ автора в журналистском произведении. «Публицист может поделиться с читателями собственными мыслями, знаниями, нравственными представлениями... При этом в одном случае возникает образ размышляющего автора, а в другом — образ лирического героя...» [Ким 2017, www].

Таким образом, мы переходим к последнему жанрообразующему фактору (и одному из самых объемных), — к функциям жанра. Первой функцией публицистики является коммуникативно-информационная. Данная функция является фундаментальной и проявляется во всех жанрах журналистики. В ее задачи входит объективно информировать и повышать социальную компетентность населения, ее социальную ориентированность. Происходит установление контакта между журналистом и массовой аудиторией. Из этого вытекают следующие, отмечаемые А. В. Полонским, более важные функции публицистики, социально-персуазивная, функция воздействия и убеждения, социально-преобразующая и социально-дидактическая функции [Полонский 2008, с.59].

Как справедливо отмечал А. Аграновский, «корень публицистики – убежденность автора... Я верю автору, если чувствую: его волнует то, о чем он пишет» [Аграновский 1980, с.5]. Так, М. Н. Ким утверждает, что авторская позиция формируется из суждений автора, его оценок и мнений в отношении познаваемого предмета. Также в своей работе М. Н. Ким цитирует известного журналиста А.В. Калачинского: «главное назначение оценочных суждений в том, чтобы сообщая факты, оказывать воздействие, влиять на мнение и поведение людей» [Ким 2017, www]. Для автора важно в наиболее адекватной и эффективной форме выразить собственную точку зрения и оценить объекты той или иной современной действительности. По мнению М. Н. Кима, позиция автора проявляется в совокупности принципов, убеждений и взглядов, что определяют деятельность журналиста и его

отношение к действительности [Ким 2017, www]. Так, журналист должен четко обозначить свою мировоззренческую позицию, иметь определенные отчетливые нравственные, научные и эстетические взгляды. Исследователь и теоретик журналистики, Г. В. Лазутина, определяет главную этическую норму, направляющую творческое поведение автора, как «не навреди!» [Лазутина 2017, www]. Творческий деятель должен быть справедливым, гуманным, добрым. Именно такой публицист может оказать положительное влияние на читателя и гармонизировать жизнь общества путем формирования верного социального сознания и стиля жизни.

Структура авторского «Я» включает в себя не только индивидуальные, но и социальные грани личности. Однако, если ранее (преимущественно в советское время) языковая личность журналиста была главным образом социально-ориентированной и пассивно-авторизованной, сейчас, в современных условиях, мы видим иную ситуацию. С развитием таких явлений, как колумнистика и блогосфера, формируются и новые жанровые формы, так называемые «авторские жанры», в которых усилена роль «Я» автора [Выворцева 2015, с. 209]. Так, персонификацию современной публицистики отмечает и Л. Е. Кройчик: «Точка конкретного лица сегодня интересна сама по себе. Это, кстати, российская традиция, идущая от дореволюционной поры, — прислушиваться к голосу Каткова, Суворина, Дорошевича...» [Кройчик 2000, с. 127]

Также исследователем Л. Е. Кройчиком выделяются и другие особенности современной российской прессы, такие как диалогичность или, иначе говоря, интерактивность публицистических текстов [Кройчик 2000, с. 128-129]. Как мы уже выяснили, интерес у аудитории к публицистическому материалу возникает тогда, когда он изложен в эмоциональной и яркой форме. Однако, как отмечают исследователи, в современных условиях жесткой конкуренции поощряется не просто эмоциональное, а оригинальное и наиболее интересное изложение факта и мнения. Так, современная аудитория утрачивает свой массовый характер и преобразуется в так

называемую персонализированную аудиторию. Современная аудитория не только откликается на предложенный ей материал и выбирает, что и кого ей читать, но и требует качественного информационного продукта. «Диалогичность как определяющий признак речевого жанра в условиях интерактивности становится едва ли не единственно возможным форматом для традиционных публицистических жанров» [Выворцева 2015, с. 209].

И все-таки даже в сегодняшнее время, столь насыщенное информацией, истинные публицистические произведения вызывают интерес у общества. Они воспринимаются аудиторией как непосредственные инструменты разрешения тех или иных проблем, дают некий «жизненный ориентир». В своих произведениях публицист разъясняет обществу какие-либо идеи, знания и взгляды, которыми необходимо руководствоваться в той или иной критической, социальной ситуации. Однако, такая функция журналистики, как организаторская, проявляется в публицистике не в полной мере. Публицистика не обучает, не навязывает единственно верные указания, а лишь поучает, дает назидательные советы и установки. Вне всякого сомнения, публицистика влияет на сознание общественного мнения, что может оказывать непосредственное воздействие на поведение социальных групп. Тем не менее, в ней отсутствуют методы пропаганды и агитации, имеющие место быть в СМИ. Далее мы рассмотрим следующую функцию журналистских текстов, идеологическую.

«Идеология – система взглядов, идей, характеризующих какую-нибудь социальную группу, класс, политическую партию, общество» [Ожегов 2017, www]. Идеологическая ориентация деятельности СМИ охватывает все стороны духовного мира личности и массового сознания. Общественное мнение формируется посредством мировоззрения, миросозерцания и исторического сознания. Так, публицист оказывает влияние на формирование всех трех составляющих массового сознания. Нами уже был отмечен тот факт, что автор-публицист должен иметь четкую собственную систему взглядов и убеждений, иметь ценностные и нравственные ориентации.

Посредством этого, имея собственные идеалы и принципы, и соблюдая моральные и нравственные нормы, автор непосредственно влияет на формирование идеологии общественной.

Историческое же сознание не менее сложное и многогранное образование. Как указывает один из авторов терминологического словаря «Теория и методология исторической науки» Б. Г. Могильницкий, «оно [историческое сознание] охватывает всю сферу жизнедеятельности человека от его личностных и корпоративных связей до профессиональной деятельности в области высшего и среднего образования...» [цит. по: Чубарьян 2014, с. 190-191]. Публицистические тексты двигаются сквозь историю «впитывая в себя все ее соки, все наиболее выдающееся события и отражая эпоху в своих образах и идеях. Таким образом, они составляют непрерывную ленту волнующего полотна живой жизни» [Машарипова 2015, с. 111]. Стало быть, публицистику можно определить как перспективную и долговременную жизненную программу. «Такие сочинения передаются по горизонтали (между социальными слоями и народами) и по исторической вертикали (хронологии) не только образы и идеи, но и в целом культурные коды народов, которые затем сливаются в единый цивилизационный код человечества» [Машарипова 2015, с. 112]. Между тем, существует спорное мнение, что «публицистика не может существовать в рамках “большого времени”»: она вызвана к жизни конкретно-исторической ситуацией и всецело ей принадлежит» [Прохоров 2017, с. 48]. Однако, как мы видим из практики журналистики, публицистика, которая ярко проявляет себя в период массовых общественных движений, еще долгое время остается актуальной.

Как подчеркивает Т. Ж. Машарипова в научной статье «Сущность публицистики», классические публицистические произведения содержат категории нетленного характера – гуманизм, добро, справедливость, национальные и общечеловеческие ценности, потому они и неувядающи. Автор сравнивает публицистику с мощным ледоколом, «преодолевающим

пласты безразличия, равнодушия, несправедливости, а то и диктатуры, авторитаризма, бесправия» [Машарипова 2015, с. 111].

Основными жанрами публицистики являются очерк, фельетон, зарисовка, памфлет и эссе. Кратко проанализируем каждый из них.

«Королем» публицистических жанров является очерк. «Очерк – полухудожественный-полудокументальный жанр, в котором описываются реальные события и реальные люди» [Литературная энциклопедия 2017, www]. С точки зрения подготовки его относят к самым трудоемким жанрам. Как отмечают известные теоретики и практики журналистики, для создания успешного очерка нужен не просто профессионализм публициста, необходимо мастерство: «...Требуется не только точно сформировать в своем профессиональном сознании жанровую модель, не только освоить технологию работы над ее воплощением, но и в собственном развитии подняться на такую высоту, с которой мир и человек становятся отчетливо видимы в главном – словно Земля из космоса» [Лазутина 2011, с. 107]. Как отмечает А. А. Тертычный, очерк соединяет в себе наглядно-образное (репортажное) и исследовательское (аналитическое) начала [Тертычный, 2017 www].

«Фельетон (франц.feuilleton от feuille – листок) – художественно-публицистический газетно-журнальный жанр, основная особенность которого – остро-критическое отношение к описываемому явлению, лицу» [Большой энциклопедический словарь 2017, www]. В советское время существовало два варианта фельетона, первый из которых, так называемый «безадресный фельетон». «Безадресный фельетон» не имел привязки к реальным ситуациям и считался «переходной формой от сатиры литературно-художественной к сатире собственно журналисткой» [Лазутина 2011, с. 176]. Второй разновидностью фельетона была уже «сатира собственно журналистская», в ней подвергались осмеянию реально существующие обстоятельства и лица. Задача фельетонного текста – вскрыть «несообразности в общественной жизни, давая аудитории знание об

абсурдных, противоречащих здравому смыслу мотивах, намерениях и действиях лиц, наносящим ущерб обществу и отдельным людям» [Лазутина 2011, с.178].

Следующим жанром публицистики является памфлет. «Памфлет (англ. pamphlet) – злободневное публицистическое произведение, цель и пафос которого – конкретное гражданское, преимущественно социально-политическое, обличение» [Словарь литературоведческих терминов 2017, www]. Также с греческого памфлет означает «все воспаляю» или «все испепеляю». В какой-то степени памфлет похож на фельетон. Однако фельетон менее масштабен по отношению к памфлету. Герой памфлета представляет собой целую систему, социальную группу. Автор памфлета борется с отрицательным явлением, разоблачает своего героя. Автор фельетона, в свою очередь, имеет главной целью осмеять, вызвать презрение к тем или иным безнравственным явлениям.

«Эссе (из франц. *essai* «попытка, проба, опыт», от лат. *exagium* «взвешивание») – это жанр философской, эстетической, литературно-критической, художественной, публицистической литературы, сочетающий подчеркнуто индивидуальную позицию автора с непринужденным, часто парадоксальным изложением, ориентированным на разговорную речь» [Большой энциклопедический словарь 2017, www]. Жанроопределяющим компонентом эссе является «процесс познания мира, отраженный в процессе самопознания личности» [Кройчик 2000, с. 167]. Самораскрытие и самоопределение автора считается основой повествования.

Таким образом, мы видим целую палитру публицистических жанров, среди которых, как мы уже говорили, «королем» является очерк.

## 1.2 Очерк: виды, основные черты, развитие жанра в современной журналистике

Многие ученые делали шаги к определению термина «очерк». Термин вызывал ряд споров и сомнений. Однако, по мнению большинства, слово «очерк», определяющее тексты установленного типа, было придумано М. Горьким [Тертычный 2003, с. 77]. Сам же тип подобных публикаций существовал и до него. М. Горький произвел «очерк» от глагола «очерчивать» (т.е. описывать, обрисовывать). «Очерк равносителен и равноценен “эскизу” – наброску для памяти карандашом, пером», – писал М. Горький [Горький 1956, с. 146-147]. Данную формулировку подвергла осмыслению литературный критик Е.И. Журбина. Ею было уточнено, что очерк – это не «творческая заготовка» и не набросок, а законченное произведение. Очерку, как и всякому подлинному произведению искусства, свойственны высокое мастерство и реалистичная «полнота определений». Поэтому сравнивая очерк с наброском, заготовкой, нужно иметь в виду способ, прием письма. Очерк, как производное от слова «очерчивать», обладает семантикой отображения действительности. «Не рисовать, а именно очертить, т.е. воспроизвести картину отдельными, наиболее существенными чертами» [Журбина 2017, www]. Очерковое произведение обладает репортажным стилем изложения материала, события в нем воспроизводятся документально, как таковая выдумка отсутствует. Очеркист является участником, прямым наблюдателем происходящего [Тертычный 2003, с. 79].

Можно выделить следующие главные черты «классического» очерка.

1. Для очеркового произведения обязательна фактологическая основа. Реальные события – это отправная точка развития сюжета.

2. Образность в очерковых произведениях. Факты в очерке постигаются через образы. В этом заключается специфика публицистического изложения, что основывается на единстве рационального и эмоционального восприятия.

3. Активная роль автора в очерке. Каждый автор-очеркист, создавая журналистское произведение, выражает свои мировоззренческие взгляды, свою позицию в отношении того или иного вопроса.

4. Наличие художественно-выразительных средств.

Очерк – жанр синкретический. В нем сочетаются социальное (научное), публицистическое и художественное начала, опора на факт только одна из составляющих очерка [Кройчик 2000, с. 155]. «Факт – еще не вся правда, он – только сырье, из которого следует выплавить, извлечь настоящую правду искусства», – считал М. Горький [Горький 1956, с. 147]. В учебном пособии под названием «Выразительные средства журналистики» исследователь Е.И. Пронин подтверждает, что «журналистский образ расцветает на логическом стебле» (т.е. факте). Ученым выделяются три составляющие журналистского образа: факт, образ и постулат. По его мнению, образы характеризуют ценности, постулаты – позиции, а факты – действия. Таким образом, рождается образная инфраструктура публицистического (очеркового) текста [Пронин 1980, с. 7]

Журналист, который работает над очерковым произведением, всегда устремлен к соединению мысли и образа. «Эмоционально-образное постижение проблемы в публицистике не сводится к отдельным приемам, а представляет собой целостный творческий процесс» [Щудря 1985, с. 14]. Взаимосвязь двух познавательных начал: чувственного уровня познания окружающего мира и логического постижения, через мыслительные формы отражения реальности, порождает так называемую «образную мысль» [Ким 2017, www]. Образная мысль обладает метафоричностью. «Метафора – вид тропа, употребление слова в переносном значении; словосочетание, характеризующее данное явление путем перенесения на него признаков, присущих другому явлению (в силу того или иного сходства сближаемых явлений), которое таким образом его замещает» [Литературная энциклопедия 2017, www]. Вместе с тем образной мысли присуща эмоционально просветленная идея.



Образ автора в очерке всегда проявляется через особенности его самосознания. Поэтому журналист, занимая ту или иную позицию, непременно стремится к ее обоснованию. Эта публицистическая открытость автора, обнаженность его мысли является неким эстетическим законом произведения [Журбина 1969, с. 26]. Тем самым движение публицистической мысли обычно заканчивается умозаключением. А выводы очеркиста представляют собой не формализованные, а скорее образные обобщения. Как правило, очеркистом дается образное представление о событиях и явлениях действительности, их героях [Пельт 1984, 60-65].

Очеркист – это не просто заинтересованный очевидец, это исследователь, что постигает мир и время силой своей мысли, сопряженной чувством, что рассказывает о них современникам и преследует при этом дидактические и просветительские цели [Полонский 2008, с. 58-60]. Активная роль автора является своего рода законом для очерка. Как писал чешский эстетик и литературовед, Ян Мукаржовский: «личность творца всегда ощущается за произведением, даже если о конкретном творце и его подлинной душевной жизни у нас нет ни малейших сведений» [Мукаржовский 1996, с. 379].

Очерковые тексты публицистически насыщены: обращены к актуальным проблемам современности, в них ярко выражено авторское «Я», они эмоциональны и полемичны, прямо воздействуют на общественное мнение и нравы. Но также важной особенностью очеркового произведения является художественное моделирование. Нами уже было отмечено, что автор-очеркист в отличие от автора литературного произведения ограничен в домысливании, выдумке. И все-таки, как отмечают исследователи журналистики, вымысел в очерке допустим. Впрочем, на этот счет есть очень важное уточнение: очерк должен быть полностью подчинен реально описываемому событию или процессу и факту, из которого возникают причинно-следственные закономерности.

В очерковом произведении используются такие художественные приемы, как пейзаж, деталь и портретная характеристика.

1) Так, пейзаж в очерке имеет немалое значение, и его функции достаточно широки. Во-первых, он необходим для обозначения места события и обрисовки местности, необычных, по мнению автора, явлений природы. Данный прием используется в качестве своеобразного фона. Во-вторых, пейзаж применяется с целью показать внутреннее состояние героя произведения, раскрыть в нем нечто новое и интересное. Также (хотя и реже) функцией пейзажа может выступать воссоздание социальной жизни людей, постановка общественно значимых проблем.

2) Художественная деталь в очерке передает, на первый взгляд, незначительные, но «ключевые» характерные черты явления, места действия, героя произведения. В.В. Ученова считает, что «без обращения к детализации, предметности, конкретизации, индивидуализации элементов бытия попытки создания художественно-образного представления обречены на неуспех» [Ученова 1976, с. 172]. Однако, чтобы деталь заняла достойное место в произведении, очеркист должен умело обыгрывать ее различными методами. Только тогда она послужит эффективным средством типизации очерковых образов.

3) Важной функцией портретной характеристики считается доступность постижения внутренних, потаенных эмоций и чувств героя, что постигается через внешние детали его образа, описанные автором [Шкляр 1989, с. 44-45]. Портретная характеристика напрямую зависит от психологических особенностей личности. Таким образом, очеркистом активно используется метод психологизма в изображении личности. Ему необходимо настроиться на «волну» мыслей и настроений своего героя, дабы написать качественный и полноценный очерк. Как отмечает М.Н. Ким, «в этом смысле очерк – один из самых интимнейших жанров публицистики» [Ким 2017, www].

Итак, интенсивность использования данных художественных приемов зависит не только от целей, преследуемых очеркистом, но и от вида очерка. Исследователями журналистики и публицистики выделяются три вида очерка: портретный, проблемный и путевой.

В портретном очерке предметом исследования выступает личность, человек. Целью такого очерка является показ героя произведения с точки зрения его личных ценностей и установок, смысла его существования. Однако гораздо важнее не просто описать каких взглядов придерживается тот или иной герой, а рассказать о том, как он отстаивает их [Тертычный 2017, www]. Описание такой борьбы привлекает аудиторию. Портретная очеркистика обладает уникальной возможностью проникать в духовный мир человека, и любого, даже так называемого маленького человека, превращать в настоящего героя времени [Зеленина 2017, www]. Среди разновидностей портретных очерков выделяются: событийный, биографический и юбилейный очерки [Ким 2004, с. 230].

В проблемном же очерке обозначается некая проблемная ситуация, выявляются причины ее возникновения и дальнейшее развитие. По типу логической конструкции такие очерки имеют схожие черты с аналитическими статьями. Но, в отличие от проблемной статьи, в очерке автор не оперирует конкретными фактами, статистическими данными и цифрами. В основе очерка находятся действия и поступки реальных людей, их взаимоотношения, конфликтные ситуации. Очеркист анализирует явление, начиная от зарождения конфликта и завершая его разрешением [Гавриленко 2017, www]. При этом развитие конфликта в очерке сопровождается различными переживаниями не только его героев, но и самого автора. При написании проблемного очерка журналист привлекает всевозможные параллели и ассоциации, что недопустимо в проблемной статье.

Наконец, путевой очерк представляет собой очерк, в основе которого лежит описание каких-либо событий, происшествий, встреч с людьми, которые происходят во время путешествия автора. В основе сюжета путевого

очерка – авантюра. Первоначальным смыслом «авантюры» является «приключение». Конечно, хороший путевой очерк предполагает не обычное изложение увиденного в путешествии, а отбор самого увлекательного и важного. Замысел произведения может возникнуть как в ходе поездки, так и задолго до нее. Несмотря на это, он может быть скорректирован или даже кардинально изменен. Так, очеркистом могут преследоваться абсолютно различные цели: исследовательские, социально-дидактические и просветительские и даже идеологические.

В современных реалиях многими исследователями журналистики отмечается чуть ли не исчезновение такого жанра, как очерк. «Очерк был несущей опорой всего строения, от него тянулись лучики в каждый жанр, и когда он рухнул, вслед за ним полетели в небытие зарисовки, корреспонденции, советские информации, репортажи», – писал российский писатель и журналист, А.М. Терехов [Терехов 1993, с. 3]. Очерк считался высшим пилотажем журналистики, а тот, кто его писал – героем [Золотухин 2015, с. 93].

Итак, в начале 1990-х журналисты были обескуражены уходом очерка с газетных полос. Однако, по мнению многих авторов, он сегодня во многом трансформировался в то, что сегодня принято называть longread, longform или же «журналистика длинной формы». В статье под названием «Лонгрид, сноуфолл, мультимедийная история – как новые вершины журнализма?» А. А. Золотухин и Ю. Н. Мажарина высказывают такое предположение: «может лонгрид – это и есть очерк 21 века?» Может, очерк вовсе не «погиб», не исчез, а приспособился к серьезным изменениям в журналистике и возродился в новой форме? [Золотухин 2015, с. 93].

Дословный перевод термина «лонгрид» означает «долгое чтение». И действительно, лонгриды – это длинные истории, в которых исследуются общественные процессы, их глубинные закономерности и жизни отдельных личностей. Отметим первые отличительные особенности лонгрида, как жанра: объемность текста и особенность темы. Для лонгридов свойственны

темы, описывающие новое явление (тренд), либо представляющие собой системное расследование. Главное, чтобы описываемый процесс непременно имел общественно важную значимость.

Следующей специфической чертой лонгрида является его близость к нарративным жанрам: романам, рассказам, повестям. «То есть в подобных текстах дается некая история, подразумевающая событие, которое представляет собой изменение внешней ситуации в повествуемом мире, либо внутренней ситуации конкретного человека» [Анюхина 2017, www]. Для лонгрида свойственна структура классической новеллы: завязка, кульминация, развязка.

Далее в качестве важной составляющей лонгрида следует отметить мультимедийность. Это могут быть видео- и аудиозаписи, 360-градусные панорамы, фотогалереи, интерактивная графика, инфографика и слайд-шоу, дополняющие текст.

Но в то же время многие исследователи журналистики сходятся во мнении, что в формате лонгрида аудиовизуальные составляющие играют второстепенную роль и основной смысл передает именно текст. Но существуют и противоположные мнения. Некоторые журналисты полагают, что лонгриды – это именно мультимедийные проекты. Так, журналист И.В. Стечкин рассматривает мультимедийные элементы как неотъемлемую часть формата. Он полагает, что аудиовизуальные составляющие, располагающиеся по всему материалу, помогают аудитории «окунуться» в происходящее [Стечкин 2017, www].

Мы же придерживаемся мнений тех ученых, что считают мультимедийность не главной составляющей лонгрида. На наш взгляд, точнее всего на этот счет высказался А. В. Колесниченко: «мультимедийная составляющая жанровой характеристикой лонгрида не является, т.к. с использованием мультимедийных средств можно подавать тексты любого жанра» [Колесниченко 2017, www].

А. В. Колесниченко в научной статье «Длинные тексты (лонгриды) в современной российской прессе» главной особенностью лонгрида считает глубину погружения в тему. В данном случае подразумевается длительное исследование темы журналистом с использованием большого количества источников информации (несколько десятков), «и большой объем текста в сочетании с высокой плотностью смысла и претензией на исчерпанность данной темы...» [Колесниченко 2017, www]. Тем самым автор работы относит лонгрид к жанру аналитической статьи, что строится на глубоком проникновении в тему с представлением разных точек зрения в материале.

Таким образом, мы делаем вывод, что лонгрид является гибридным жанром между очерком и аналитической статьей. Рассмотрим основные черты, которые объединяют очерк и современный (еще малоизученный) жанр лонгрида.

Во-первых, отметим, что как для очерка, так и для лонгрида характерна **опора на факт**. В данных жанрах отображается действительность и отсутствует какое-либо существенное домысливание автора. Второй общей особенностью рассматриваемых жанров обозначим **объемность текста**. В коротких текстах невозможно раскрыть тему так широко, как это свойственно этим жанрам. Из этого следует, что данные жанры объединяет также **особенность выбранной темы и ее исчерпанность в изложении**. Как для лонгрида, так и для очерка важно раскрыть тему более полно и ярко, не исключая наличия каких-либо умозаключений и обобщений. Хотя, в отличие от очерка, для лонгрида свойственно использование гораздо большего количества источников (что как раз и сближает этот жанр с аналитической статьей), очеркам свойственно проникновение в суть явлений и установление скрытых взаимосвязей предмета отображения.

Во второй главе мы проведем анализ очерков известной публицистки 20 века Л. М. Рейснер. Проанализируем ее произведения по следующим параметрам:

1. Тематика и тип очерка (путевой, портретный, проблемный)

2. Мировоззренческие и идейные установки Л. М. Рейснер
3. Стилистая специфика; основные художественно-выразительные средства

### **1.3 Этапы биографии и творчества Ларисы Михайловны Рейснер**

Лариса Михайловна Рейснер – журналистка, поэтесса и писательница, российская революционерка и дипломат. По официальным данным, Лариса родилась 1 мая 1895 года. Однако в действительности дата ее рождения приходится в ночь на 2-е число. То, что Лариса Михайловна в дальнейшем предпочла указывать датой рождения 1 мая, должно быть, имеет свои основания. 1 мая в Германии отмечается большой праздник – Вальпургиева ночь, а Лариса имела немецкие (остзейские) корни [Пржиборовская 2017, www]. «Остзейская кровь ее отца удачно сочеталась в ней с польской кровью матери, наследие старой немецкой культуры ряда поколений строгих юристов с пылкостью страстной Польши» [Радек 1933, с. 60]. Неспроста Ларису Рейснер называли «Валькирией революции».

Лариса Рейснер родилась в семье из рода остзейских баронов фон Рейснер. Отцом Ларисы был Михаил Андреевич Рейснер – ученый-юрист, публицист, социопсихолог и историк. Матерью – Екатерина Александровна, женщина из известного дворянского рода, учительница. Также у Л. М. Рейснер был брат – Игорь Михайлович, в будущем ставший известным советским востоковедом, доктором исторических наук.

Раннее детство Лариса Михайловна провела в Томске, где в университете преподавал ее отец. Позже, в возрасте 7-10 лет, воспитывалась в Германии. То время Лариса хорошо запомнила и в дальнейшем писала о нем в автобиографическом романе «Рудин»: «Четыре человека: два больших и два маленьких никогда не скучали. Каждый день был источником бесконечной радости, которая соединяла счастье зрелой любви, гордость труда, благословенного призванием, аскетическую чистоту и бредни детей,

начинающих жить в полном солнечном свете...» [Цит. по: Пржиборовская 2017, www]. Лариса Рейснер испытывала теплую привязанность к Германии, «и, когда в 1923г. проживала нелегально в Берлине в рабочей семье, она чувствовала себя там как дома» [Радек 1933, с.67].

Однако в 1905 году началась революция, и семья Рейснер вернулась в Россию, где «дома воцарились нужда, заботы и, наконец, озлобление и безнадежность» [Радек 1933, с.62]. В это время Михаил Рейснер выпускает две книги: «Русская борьба за слова и свободу» на немецком языке и «Государство и верующая личность» на русском.

Лариса Рейснер с детства имела сильный и смелый характер, вероятно, унаследованный ею от отца. Один знакомый Михаила Рейснера вспоминал: «Да неужели это та, бойкая, правда маленькая девочка, которая провожала нас с сыном в Берлине до трамвая? Положим, и тогда она поразила нас своей самостоятельностью...» [Пржиборовская 2017, www]. Так, с 1915 года отец и дочь Рейснеры начнут издавать журнал «Рудин» «ставя своей целью создание органа, который бы клеймил бичом сатиры, карикатуры все безобразие русской жизни...» [Пржиборовская 2017, www]. Впрочем, журнал просуществует недолго и от безденежья и цензурных запретов его издание прекратится.

В 1912 году Лариса Рейснер оканчивает с золотой медалью частную гимназию Д. Прокофьевой и поступает в Психоневрологический институт В. М. Бехтерева.

А в 1913-м выходят первые литературные работы Ларисы Рейснер: статьи о женских типах Шекспира – «Офелия» и «Клеопатра», написанные под псевдонимом Лео Ринус. В этом же году в альманахе «Шиповник» печатается пьеса Л. М. Рейснер «Антлантида». «...Девочка, написавшая эту драму, долгими ночами, сидя на постели, думала о человечестве и его страданиях», - в книге «Портреты и памфлеты» позже напишет друг Рейснер, Карл Радек [Радек 1933, с. 62].



После издания собственного журнала «Рудин» в 1916 году Лариса Михайловна становится сотрудницей газеты Горького «Новая жизнь», в которой ведется борьба против коалиции с буржуазией. Среди очерков Ларисы Рейснер есть те, что описывают жизнь рабочих клубов и театров, в них обнаруживается глубокое понимание стремлений народных масс к творчеству. «В том, что для интеллигентного высокомерия было предметом презрительной усмешки... – она (Лариса Рейснер) разглядела проявление творческих усилий нового класса, новых общественных слоев, желавших не только воспринимать действительность, но и оформлять и передавать ее. Ее глубоко творческая натура ощущала творческий порыв революции, и она последовала ее зову» [Радек 1933, 53].

«Революция, для Рейснеров долгожданная, станет для Ларисы смыслом жизни и творчества» [Пржиборовская 2017, www].

После работы в комиссиях по вопросам искусства при Исполнительном комитете Совета рабочих и солдатских депутатов по изданию русских классиков и работе по сохранению сокровищ Зимнего дворца, в 1918 году Лариса Рейснер отправится на чехословацкий фронт. В 1919 году Лариса Рейснер займет должность комиссара Морского Генерального штаба. Через несколько лет Л. В. Троцкий скажет о Л. М. Рейснер, что она «соединяла в себе красоту олимпийской богини, тонкий ум и мужество война» [Пржиборовская 2017, www]. Служившие на флоте «очень уважали и искренне любили Ларису Рейснер за ее революционную отвагу и, за исключительную чуткость к людям» [Пржиборовская 2017, www].

На фронте Лариса Михайловна пишет для «Известий». Позже изданные очерки (впрочем, не все) войдут в книгу Ларисы Рейснер под названием «Фронт». Когда Ларисы не станет, Виктор Шкловский напишет небольшое эссе, в котором расскажет о Ларисе Рейснер как о талантливом корреспонденте: «Она упаковывала жизнь жадно, как будто собиралась, увязав ее всю, уехать на другую планету. Это был настоящий корреспондент, который видел не глазами редакции» [Цит. по: Пржиборовская 2017, www].

Главы «Фронта» выходили не только в газете «Известия», но и в журнале «Пролетарская революция», а в издательстве «Красная новь» книгу выпустили целиком. Книга была «ни на какие другие не похожая. С сильным голосом самостоятельно мыслящего писателя» [Пржиборовская 2017, www]. О вышедшем «Фронте» Ларисы Рейснер писались отзывы в журналах и газетах. Один из таковых был опубликован в журнале «Красный флот»: «Еще никто так одухотворенно не описывал гражданской войны, так тонко не подмечал ее многообразной сущности, не раскрывал столько граней этой эпопеи...» [Пржиборовская 2017, www]. В книге, посвященной творческой деятельности Ларисы Рейснер, Иннокентий Оксенов определяет «Фронт» как «книгу о пережитом и только о пережитом» и отмечает, что «в этой книге революционер и писатель слились в одно лицо» [Оксенов 1927, с. 16].

В 1920 году Лариса Михайловна уезжает в Афганистан, куда ее мужа Федора Раскольниковца назначили полномочным представителем. Кстати, говоря, родители Ларисы Рейснер не одобряли ее брака с Раскольниковым, «считая, что они совершенно разные люди» [Пржиборовская 2017, www]. Однако в 1922 году Лариса Михайловна напишет домой такие строки: «Милая мама, я выходила не за буржуа с этикой и гладко-вылизанной прямой, как lensen-all, линией поведения, а за сумасшедшего революционера. И в моей душе есть черные провалы, что тут врать...» [Цит. по: Пржиборовская 2017, www]. Впрочем, в 1923 году по инициативе Ларисы Рейснер состоится ее развод с Федором Раскольниковым. А пока «два года она проводит при дворе восточной деспотии, принимая вынужденное участие в блестящих дипломатических празднествах, ведя дипломатическую игру в борьбе за влияние на жен эмира» [Радек 1933, с. 65]. Несмотря на это, Лариса Михайловна продолжает много читать: изучает историю Востока и освободительной борьбы Индии, английский империализм. А главное, Л. М. Рейснер продолжает писать: на подходе вторая книга очерков публицистки «Афганистан».

Как писал в своей работе Карл Радек, «ее книга «Афганистан» доказывает, как расширяется ее горизонт, как из русской революционерки она становится бойцом международной пролетарской армии» [Радек 1933, с. 65]. Так, один из знакомых Ларисы Рейснер, Владимир Лавров отмечал книгу «Афганистан» как «лучшую вещь» Ларисы, а ее стиль сравнивал с пумой: «Сжалась, напряглась, дрожат от напряжения клубки мышц – вот сейчас, через мгновение прыжок! Сила! Такой же, как эта пума и ваш стиль...» [Пржиборовская 2017, www].

В 1923 г. Лариса Рейснер возвращается в Россию. Но долго в стране не задерживается и осенью этого же года покидает ее, прибыв в Германию. Карл Радек, что помог Ларисе с поездкой в Германию, писал: «Ларису тянуло туда. Тянуло сражаться в рядах германского пролетариата и приблизить его борьбу к пониманию русских рабочих» [Радек 1933, с. 66]. Там Лариса собирает материалы для новой книги под названием «Гамбург на баррикадах». А в «Известиях», под рубрикой «Очерки современной Германии, от нашего спецкора Revera» печатаются работы Рейснер.

«Гамбург на баррикадах» – это подробная хроника гамбургского восстания. «Три дня восстания изображены с таким сиюминутным напряжением свершающихся событий, с такой живой ритмичностью пульса, что зримо представляешь воюющих людей», — писала автор книги «Лариса Рейснер» Галина Пржиборовская. Также Карл Радек отмечал, что книгу «Гамбург на баррикадах» писал «не увлекающийся художник, но борец для борцов» [Радек 1933, с. 68]. Лариса Рейснер работала над «Гамбургом на баррикадах» с большим энтузиазмом. Но «когда книга была написана, ее перевели на немецкий язык. И тут же сожгли по приказу рейхстрибунала» [Крамов 1976, с. 99].

В 1924 г. Лариса Рейснер становится корреспондентом «Красной газеты», «Известий» и «Правды». Она отправляется в горно-промышленные районы России, на заводы, шахты и рудники. Там она «живет в рабочих семьях, спускается в шахты, участвует в заседаниях фабричной

администрации, завкомов, профсоюзов, ведет беседы с крестьянами...» [Радек 1933, с. 68]. Так появляется новое творение публицистки Ларисы Рейснер «Уголь, железо и живые люди». Это книга, в первую очередь, «о живых людях, работающих за гроши, влачащих самое жалкое существование и «на своем горбу выталкивающих Россию из экономической трясины...» [Оксенов 1927, с.33]. В этих очерках, составивших книгу, автор Лариса Рейснер пишет о представителях «будничного героизма», о людях, не ждущих каких-либо наград. Карл Радек книгу «Уголь, железо и живые люди» определяет, как плод тяжелой работы Ларисы Рейснер «и физически и морально» [Радек 1933, с. 68].

В 1925 году Л. М. Рейснер начинает работу над очерками о декабристах. «Портреты декабристов», опубликованные в журнале «Красная Новь», занимают особое место в творчестве публицистки. «Лариса Рейснер впервые обратилась к материалу, покрытому вековой пылью архивов, следственных протоколов и дневников. Созданию «Декабристов» предшествовала долгая и упорная работа...» [Оксенов 1927, с. 34]. В «Декабристах» Лариса Михайловна «видит людей в исторической перспективе» [Радек 1933, с. 70].

В последние годы жизни Лариса Рейснер активно изучала книги по русской и мировой экономике, истории. Но ни экономика, ни история не являлись для нее «исключительной самоцелью: она исследует в них человеческие взаимоотношения – как жил человек и как он боролся в данных условиях» [Радек 1933, с. 70]. Лариса Михайловна готовилась к новой работе: ее задачей было написать трилогию из жизни уральских рабочих, создать галерею портретов предшественников социализма. Но этого не произошло.

9 февраля 1926 года Лариса Рейснер скончалась в возрасте 30 лет. Она погибла от брюшного тифа, выпив стакан молока. Писатель Варлам Шаламов недоумевал: «Молодая женщина, надежда литературы, красавица, героиня Гражданской войны, тридцати лет от роду умерла от брюшного тифа. Бред какой-то» [Шаламов 2017, www]. Мать и брат Ларисы выжили, однако (по

одной версии) сразу после смерти дочери Екатерина Александровна покончила жизнь самоубийством [Мершавка 2017, www].

Литературовед Виктор Шкловский откликнулся на смерть Рейснер небольшим эссе: «Она была талантлива и умела жить. Никогда не сердилась на жизнь. Люди думают, что они съедят жизни много, а только пробуют. У Рейснер была жадность жизни» [Цит. по: Пржиборовская 2017, www]. В одном из писем к Анне Наумовой, составителю сборника «Лариса Рейснер в воспоминаниях современников», флаг-секретарем комфлота В. Таскиным было написано о Рейснер: «Она с отвращением отказалась даже от маленького дамского браунинга, предложенного ей из трофеев. Но она любила опасность и риск. И везде, и всегда в любой обстановке она оставалась женщиной, с головы до ног» [Цит. по: Пржиборовская 2017, www]. Современники Ларисы Рейснер запомнили ее именно такой: самой удивительной, «слитой, казалось, из несовместимых черт в единый образ незабываемой яркости» [Пржиборовская 2017, www]. Осип Манделъштам говорил: «...глядя в ее удивительное лицо, слыша ее голос, я... испытываю что-то вроде страха, как перед существом другого мира. Валькирия?.. Может быть, и впрямь Валькирия» [Цит. по: Пржиборовская 2017, www].

В следующей главе мы проанализируем публицистику Ларисы Рейснер на примере вышеупомянутых нами произведений автора. Мы остановились на наиболее показательных, на наш взгляд, сборниках «Фронт», «Афганистан», «Гамбург на баррикадах» и «Уголь, железо и живые люди». Напомним, что данные книги составлены из многочисленных очерков Ларисы Михайловны Рейснер.

## Глава 2. Специфика и основные черты публицистики Ларисы Рейснер

### 2.1 Тематическая и идейная направленность очерков Ларисы Рейснер

Книга «Фронт» является первым увидевшим свет сборником очерков Ларисы Рейснер. Годы его написания приходятся на 1918-1921. «Фронт», несомненно, отличается от последующих собраний очерков публицистки. Однако, что неизменно во всех выбранных нами книгах (сборниках очерков) Ларисы Рейснер, так это ее неповторимый стиль и непоколебимые мировоззренческие и идейные установки.

Первое, на чем мы остановимся в проведении анализа книги очерков «Фронт»: это ее тематика и тип очерков (путевой, проблемный, портретный).

1) *Тематика* данного произведения определяется рядом проблем, вызванных временем жизни Ларисы Михайловны (годами написания очерков). Как хорошо известно, Лариса Рейснер была активным деятелем, сторонницей радикальных политических взглядов, яркой революционеркой. В данном сборнике эта ее характерная личностная черта проявляется в высшей мере. Рейснер не просто описывает революцию, она является ее деятельной участницей, что придает очеркам особый оттенок. Также хочется отметить следующее: очерки богаты фактическим материалом, который хорошо отобран и взвешен. Таким образом, основной темой первого сборника очерков «Фронт» является тема революции.

В рамках этой обширной темы можно выделить ряд ее аспектов, или *под-тем*.

Прежде всего, это *проявление в рядовых, на первый взгляд, людях силы духа и характера*. Как пишет Лариса Рейснер: «конечно, отдельные лица не делают истории, но у нас в России вообще так мало было лиц и характеров, и с таким трудом они выбивались сквозь толщу старого и нового чиновничества, так редко находили себя в настоящей, трудной, а не

словесной и бумажной борьбе. И раз у революции оказались такие люди, люди в высоком смысле этого слова, значит, Россия выздоравливает и собирается» [Рейснер 1965, с.53]. Лариса Рейснер акцентирует внимание на мужестве бойцов: «Каждый шаг пролетарских войск, идущих умирать за Петербург, будит металлический отклик по всей России, он незабываем, не преходящ. Но сколько нужно мужества, чтобы защищать Астрахань. Ни любовь к этому городу, ни революционная традиция – ничто, кроме чувства долга, не поддерживало ее бойцов. А много ли найдется людей, способных во имя голого, отвлеченного долга нести все тяготы войны в безлюдных, сыпучих, проклятых астраханских пустошах» [Рейснер 1965, с.83].

Далее, следует выделить *тему братства* (людей, народов) и тему «случайных искупительных жертв» (в особенности, детских) войны и революции. Так, на ярком примере насильно мобилизованного, раньше безукоризненно служившего Советской власти героя Николая Струйского мы видим идею братства людей: «Забыв о всякой политике он отвечает огнем на огонь, будет упорно нападать и сопротивляться, блестяще и невозмутимо исполнять свой долг. А потом, конечно, он уже не свободен. Его связывает с комиссаром, с командой, с красным флагом на матче – гордость победителя, самолюбивое сознание своей нужности, той абсолютной власти, которой именно его, офицера, интеллигента, облачают в минуту опасности» [Рейснер 1965, с. 54]. Показателен очерк и «Баку – Энзели»: русские, заняв Энзели, пощадили индусов и тюркосов, людей «низшей расы», что сражались в британских оккупационных отрядах. Тем самым те «рослые, стройные, с бронзовым профилем богов – и с бедной, запутанной лесной душой» люди «ушли нашими друзьями и до своей рубиновой родины они донесут отклик новой, преображающей мир, братской солидарности» [Рейснер 1965, с. 88].

Тема «случайных искупительных жертв» войны представлена на примере маленького мальчика Феди, «которому пришлось до колена отнять ногу», но ребенок «совсем спокойно смотрит на бинты, которые сматывают с его тела. У него огромная душа», – пишет Рейснер [Рейснер 1965, с. 66]. Федя

сидел с матерью и старшим братом «за нищим обедом, когда случаю было угодно сбросить на их дырявую крышу бомбу с английского аэроплана» [Рейснер 1965, с. 66].

Далее мы переходим к анализу типов очерков, представленных в сборнике «Фронт». Всего в книге 8 очерков. Практически все очерки являются путевыми, однако, помимо путевого типа, в книге содержатся один портретный и один проблемный очерки. Остановимся на этом подробнее.

Первое на что следует обратить внимание, так это на названия заголовков. Практически все 8 глав (очерков) имеют название городов, в которых проходят те или иные события, о каковых повествует Л. Рейснер: «Казань», «Казань – Сарапуль», «Астрахань», «Астрахань – Баку», «Баку – Энзели» и «Петербург». Как известно, в основе путевого очерка лежит последовательность событий, происшествий и встреч автора.

Проанализируем первый путевой очерк произведения «Фронт» – «Казань». По сюжету очерка Лариса Рейснер и ее товарищи отступают в сторону Свияжска из занятой белыми Казани. «Во время бегства, особенно в первые его часы, многое зависит от смутного чутья, заставляющего из трех деревень выбрать одну, из нескольких дорог – единственную» [Рейснер 1965, с. 27]. Заночевав в одной из деревень и узнав дорогу до Свияжска, Лариса со спутниками отправились далее в путь. Почему именно в сторону Свияжска? Прочитав очерк: «Назначил ли штаб местом своего закрепления именно Свияжск, бросил ли это имя в бегущую толпу инстинкт самосохранения, – но именно туда стремилась вся толпа отступающих» [Рейснер 1965, с. 28]. Каждый день отступления одинаков: «случайный сон под стогом отсырелого сена, боль в стертых ногах, неугомонные шуточки солдат, особенно, когда они остряют, сидя на задке походной кухни – место отдыха, занимаемое всеми по очереди» [Рейснер 1965, с. 29]. Наконец, добравшись до Свияжска, герои обнаруживают, что штаба красных там нет. Из телеграммы Лариса Рейснер узнает, что Раскольников взят в плен белогвардейцами. «Тут мы с Мишей и решаем идти обратно в Казань» [Рейснер 1965, с. 30]. Далее «опять мы едем



за мороженым мертвым лесом, пока на опушке не начинают попадаться большие пустые дачи» [Рейснер 1965, с. 31]. По дороге «на какой-то тропинке, в какой-то деревне, возле какого-то дома, отчаянные женские крики...» [Рейснер 1965, с. 32]. Так, Лариса Рейснер помогает родить молодой киргизке, благодаря мужу которой она с товарищами попадает в Казань. В Казани их встречает старый друг «счастливого отца», пристав. «Собственно, мы с Мишей сразу попали в «театр для себя», – пишет Лариса [Рейснер 1965, с. 34]. Лариса Рейснер выдает себя за жену белого офицера, но в какой-то момент ее спутник исчезает, и она остается одна «без денег и без документов». Лариса решает уходить из дома, «чтобы уж не возвращаться в него никогда». Но у ворот ее останавливает пристав. Рейснер пытается отговориться от его помощи, но ей это не удается, в итоге, в штаб она отправляется вместе с ним. Там Ларису рассекречивают, и она попадает в руки некоего Иванова. «Белая лысая голова, до того белая, что кажется мягкой, как яйцо сваренное вкрутую. Светлые глаза без бровей, белый китель, белые чистенькие руки на столе» – такова портретная характеристика Иванова [Рейснер 1965, с. 39]. Однако из штаба Ларисе Рейснер удается сбежать, волею случая ей помогает в этом один извозчик. Также, благодаря ему, она находит свою передовую цепь красноармейцев.

В представленном нами очерке Лариса Рейснер пишет отчасти скупно, рассказывая только то, что существенно и необходимо для общего замысла книги. В целом, публицистка не сильно озабочена тем, чтобы восстановить хронологическую последовательность событий. Она выбирает лишь самое важное. Анализируя очерк, легко видеть, что чувства Рейснер обострены и активны. Она возбуждена революцией, жизнью тех лет. Лариса Рейснер влюблена в этот мир действия и самоотверженности. Все главы-очерки связаны этим ощущением неповторимого величия тех событий.

Следующим для анализа мы возьмем проблемный очерк под названием «Астрахань». Проблемной ситуацией, обозначенной Ларисой Рейснер в данном очерке, является «детский вопрос» во время революции, их

положение невинных жертв и неизвестное будущее. Приведем характерный отрывок: «Как долго и ясно запоминается лицо этого мальчика: оно все целиком обращено в одну сторону, как бы навстречу сильному ветру, и на нем рдеет отблеск революции, которая прошла так близко и коснулась его детства горящим крылом. Вероятно, он не узнает зрелых лет, никогда не возмужает, не прочтет книги, не коснется женщины. Это быстро идущее время унесет его где-нибудь среди зеленой степи, неожиданно окруженного конницей калмыков. Он будет долго защищаться, плечом к плечу со своими братьями и отцами, будет, вероятно, сломлен, и в безгранично голубом небе над его головой хищная птица опишет медленный стелющийся круг. Страх смерти, который на слабых лицах застывает, как жир на остывшей тарелке, на этом милом и мужественном лице зарисует свои лучшие морозные узоры, сказочные, бесконечные, неподвижно улыбающиеся. Так гибнут дети революции» [Рейснер 1965, с. 56-57]. А вот описанный Ларисой Рейснер реальный случай пострадавшего в революции мальчика: «...ребенок на ее руках совсем голый, завернут в белое одеяло, маленький с огромным пучком марли и бинтов на худенькой загорелой ножке. Руки беспокойно шевелятся, но голова этого двухлетнего спокойна, бледна и осмысленна, как у умирающего бога. Он в изнеможении закрывает глаза, но у него тогда лоб светится такой тайной мыслью, что мать испуганно перестает причитать и развязный доктор отдергивает от неподвижной щеки свои привыкшие ко всему неделикатные пальцы» [Рейснер 1965, с. 66]. Данный случай наталкивает Ларису Рейснер на печальные размышления: «Когда умирают дети, им, вероятно, является вся их не бывшая жизнь, отраженная снами, как зеркалом. За час мучений, за одну ночь бреда они переживают целую жизнь и отдают ее без сожалений, как великолепное платье, одетое один раз на праздник и снятое навсегда со всеми цветами и благоуханиями» [Рейснер 1965, с. 66]. В данном очерке мы видим реальное изображение революции. Публицистка не идеализирует, она повествует о случайных детских жертвах

так, как это было на самом деле. Она не из тех, кто собирается «что-то подкрашивать, затушевывать, обсахаривать» [Рейснер 1965, с. 8].

2) *Идейные установки* сборника очерков «Фронт» неразрывно связаны с революцией. При этом важно отметить, что Л. Рейснер понимала революцию не как полное отрицание всего прошлого, в том числе, старой культуры, а во многом как преемственность; но при этом нравственные и культурные образцы прошлого по-новому переосмысляются. Лариса Рейснер не отрицает понятия «красоты», «романтики». Она дает им новое прочтение. Во «Фронте» провозглашается эстетика «грубо-прекрасных» вещей, «от которых у человека с хорошо воспитанным вкусом сосание под ложечкой начинается»: «надо было иметь порывы, – как думаете? Надо было изобрести слова, которые побеждают прирожденную, неизбежную трусость мяса, своей крови, своей тонкой человеческой кожи, которую легко проткнуть ржавым тупым гвоздем?» [Рейснер 1965, с. 22-23]. Лариса Рейснер с чувством выражает все, что ей довелось запечатлеть и пережить: она показывает жизнь целиком, со всем героическим и жалким, прекрасным и уродливым.

В одном из очерков Лариса Михайловна пишет: «Нет, не бои, не раны, не огонь страшен на фронте. Не в бою старятся и дают трещины сильные и молодые, не борьба иссушает нервы и сердце заставляет биться медленно и прерывисто. Это делает тайная болезнь души; назовите ее как хотите: массовое внушение, паника, навязчивый, ни на чем не основанный упадок, – вот неизлечимый и таинственный недуг войны» [Рейснер 1965, с. 67]. Таким неизлечимым был «скептик в кожаной куртке, что помешивая ложечкой в своем стакане, спокойно отрицал все признаки романтики в деле революции, ставшей для него ремеслом» [Рейснер 1965, с. 81]. С этой «царапающей речью» были не согласны Азин, «у которого на лице еще не потух гордый румянец стыда за какое-то незначительное поражение на фронте», Калинин, «слишком утомленный своей действительно бесплодной храбростью». И самой Ларисе Рейснер «казалось странным, что милая жизнь, каждый раз после опасности еще более любимая и желанная, кажется такой голой и

серой этому спорщику, готовому свои собственные мозги расплавить и облить кислотой в припадке холодного любопытства» [Рейснер 1965, с. 82].

Лариса Рейснер – это певец революционного порыва, отрицатель «серых будней»: «Когда же жизнь была чудеснее этих великих лет? Если сейчас не видеть ничего, не испытать милосердия, гнева и славы, которыми насыщен самый бедный, самый серый день этой единственной в истории борьбы, чем же тогда жить, во имя чего умирать» [Рейснер 1965, с. 82]. Рейснер настойчиво спорит с торжеством «уравнения в сером цвете»: «в сильном и умном человеке, великолепном большевике и солдате революции немного скучно желание обмануть себя и других – изобразить свое крупное «я» самым сереньким, самым будничным человечьи пятном. Но бурный девятнадцатый год через все логические дырки прорастает веселой зеленой травой; неудержимый ветер времени рвет серые очки с чернявого трифонового лица, что ему не мешает и сегодня все также упорно защищать свой давно развалившийся душевный острог и любимейшее подполье чувств» [Рейснер 1965, с. 79]. Также Лариса Рейснер стремится выявить некоторые внутренние послы (причины) неслыханного мужества людей: «... сколько нужно мужества, чтобы защищать Астрахань. Ни любовь к этому городу, ни революционная традиция – ничто, кроме чувства долга, не поддерживало ее бойцов. А много ли найдется людей, готовых во имя голого, отвлеченного долга отвлеченного долга нести все тяготы войны в безлюдных, сыпучих, проклятых астраханских пустошах» [Рейснер 1965, с.83].

Лариса Михайловна воспринимает окружающий мир глазами поэта, подлинного художника. Революция в ее очерках предстает с разных сторон, принимая различные образы. В городе, занятом белогвардейцами, ею представлена «убитая революция»: «офицеры, гимназисты, барышни из интеллигентных семейств в косынках сестер милосердия, открытые магазины и разухабистая, почти истерическая яркость кафе, – словом, вся та минутная и мишурная сыпь, которая мгновенно выступает на теле убитой революции» [Рейснер 1965, с.37]. А вот образ живой революции дан Ларисой Рейснер в

сравнении с образом изувеченной сестры милосердия: «У революции, лицо которой никто еще не удостоился видеть, должен быть этот же сквозисто-синий глаз, и, может быть, повязка, и на выпуклых деревенских губах (такие губы целуют просто и прохладно) – розовая пена» [Рейснер 1965, с. 78].

Перейдем к анализу следующего сборника Ларисы Михайловны Рейснер под названием «**Афганистан**».

«Афганистан» – это вторая книга, составленная из очерков Рейснер. Написано произведение в 1921-1923 гг., – это годы нахождения Ларисы Рейснер в Афганистане с Федором Раскольниковым, назначенным полномочным представителем Советской России.

1) Основной *темой* произведения является азиатский Восток. Лариса Рейснер пленяется невероятным буйством красок: «Сколько солнца, меда и целебных запахов источает пустыня, каким темным изумрудом пылает Ташкент, и наконец, эта средневековая Бухара!» [Рейснер 1965, с. 101]. «Песок не может быть более желтым, скалы не бывают белее этих, камни острее, и не может быть небо из лучшего золота, расплавленного до того, что оно стекает на горные кряжи ослепительными потоками, не имеющими окраски» [Рейснер 1965, с. 108]. Горные вершины она считает неопишными: «Нет на человеческом языке таких слов, чтобы показать, как они все сразу поднимаются к небу, более дерзкие, чем знамена, более спокойные, чем могилы; громадные, каждая в отдельности, и больше, чем океан, больше всего, что есть на земле великого, когда они вместе» [Рейснер 1965, с. 107].

Также, в пределах данной темы, нами выделяется ряд под-тем. Лариса Рейснер уделяет большое внимание описанию, *портретам жителей Востока*. И, как правило, эти портретные описания носят образный (собираТЕЛЬный) характер. Так, тема собираТЕЛЬных образов восточных людей включает в себя: образы слуг, женщин (Лариса, противопоставляет внешний вид состоятельных барышень и крестьянок), кочующих племен. Так, слуг Лариса Михайловна считает странными людьми: «Странные люди – эти афганские слуги. Сами они лишены всяких потребностей, – им ничего не

надо, кроме куска сурьмы, чтобы подвести глаза, хорошей лошади и ружья, из которого можно было бы всласть подстреливать иностранцев, попавших на большие дороги Афганистана, – и вот каждый из этих пастухов, наездников и садоводов оторван от седла и оросительного канала и обучен нелепому, фантастическому ремеслу, не имеющего ничего общего со всей его жизнью» [Рейснер 1965, с. 109]. К примеру, «Худодад – вообще не Худодаб: он – тарелки, которых сам, правда, не употребляет, но которые зашлепали всю его жизнь, то сальные, то чистые, то сложенные дюжиной, то недостающие тарелки» [Рейснер 1965, с. 109]. Зато нищие кочевники представлены в сравнении с богами: «Прекрасные, как боги, свободные, как все парии, они идут, куда их семью ведет голод. Осенью – к границам Индии, весной – на прохладные горные пастбища Афганистана. Население афганских городов, в том числе и Кабула, почтительно расступается при проходе кочующих племен. Их боятся, ими дорожат, как серьезной военной силой и... угрозой англичанам» [Рейснер 1965, с. 117-118].

Образам женщин Л. Рейснер уделяет особое внимание. Она не только описывает их внешность, но и задается вопросами: о чем же могут думать эти «призраки с замуравленным лицом, неживые, немые, недоступные» [Рейснер 1965, с. 116]. «Вы поравняетесь с одной или несколькими женщинами – они уступят вам дорогу и проводят долгим, скрытым взглядом. Что они думают? Завидуют, осуждают, смутно надеются?» [Рейснер 1965, с. 116]. Также Лариса противопоставляет образы крестьянок, освобожденных от «почетного стеснения чадры», и женщин из состоятельных семей: «богатые горожанки, с рыхлыми лицами и ленивыми глазами, и женщины племен в лохмотьях, похожие на переодетых королев» [Рейснер 1965, с. 138]. Вот Лариса Рейснер описывает жену пастуха: «стройная, черноволосая, вылепленная из старой танагрской глины со своим греческим лицом, красными полотняными шароварами и сильными золотистыми руками» [Рейснер 1965, с. 117]. Лариса Михайловна подводит итог: «чем беднее племя или семья, тем свободнее и красивее ее женщины» [Рейснер 1965, с. 117].

Также немаловажной темой является назревание революционных взрывов в колониальных и полуколониальных странах. Во время праздника независимости племена в Кабуле устроили «настоящую художественную демонстрацию» [Рейснер 1965, с. 119]. В песнях, что племена исполняли, были такие строки: «Англичане отняли у нас землю... но мы прогоним и вернем свои поля и дома», «мы сотрем вас с земли, как корова слизывает траву, – вы нас никогда не победите» [Рейснер 1965, с. 120]. При этом действе «английский посол сидит на пышной трибуне, бледнеет и иронически аплодирует» [Рейснер 1965, с. 120].

Далее мы выделим под-темы медицины и образования в Афганистане. Для жителей Азиатского Востока больницы – это «первая оседлость, первая долгая остановка в пути» [Рейснер 1965, с. 132]. Для беднейшего населения Востока «таков первый покой, первый досуг, – правда, расписанный тифозными и сифилитическими пятнами, но все-таки его святая тишина превыше бредовых криков, больничной вони и грязи» [Рейснер 1965, с. 133]. При анализе типов очерков «Афганистана» мы более подробно коснемся состояния медицины в восточной стране. Сейчас же продолжим анализ тем произведения.

Следующей под-темой, выделенной нами, является образование в Афганистане. Лариса Рейснер считает, что «в маленьких восточных деспотиях все делается из-под палки. Слоны несут бревна, потому что их колют за ухом острием анка; солдат глотает пыль, обливаясь потом в своем верблюжьем мундире, съезживается как сморчок, под лучами беспощадного солнца, а зимой пухнет от холода и голода, подгоняемый хлыстом и кулаком...» [Рейснер 1965, с.142]. При помощи этой же палки «из своей бедной, отсталой, обуянной муллами и взяточниками страны» Амманула-хан решил сделать «настоящее современное государство, с армией, пушками и соответствующем просвещением, нечто вроде маленькой Японии, – железный милитаристический каркас со спрятанной в нем, под сетью телеграфных и телефонных проволок, первобытной, хищной душой»

[Рейснер 1965, с. 142]. Так, описанные Ларисой Рейснер экзамены, проводимые в одном из садов, наглядно дают понять, что получение истинного образования в этой восточной стране сталкивается с большими сложностями. «Двор и дипломатический корпус держат пари на молодых Менделеевых и будущих Реклю, а весеннее солнце благодатно смеется со своей голубой башни», – подытоживает автор [Рейснер 1965, с.145].

Далее рассмотрим производственную тему «Афганистана». Рейснер пишет очерк о «машин-хане» (фабрике), располагающейся в Кабуле, и ее рабочих. Хотелось бы отметить, что данная тема связывает «Афганистан» и последующие две книги публицистки: «Гамбург на баррикадах» и «Уголь, железо и живые люди». Вот как Лариса Рейснер повествует о возникновении первой фабрики в Афганистане: «Наконец в этом месте, где справа и слева от дороги по рваным, ломаным и голым скалам висит разорванная пополам змея стены, показывая в курящийся зной и на бледном, отдыхающем небе заката щетинистый, зубчатый хребет, – возникла первая в Афганистане фабрика... В основании завода – камни, скрепленные рабским потом, старые, седые ядовитые от времени уроды» [Рейснер 1965, с.121]. Автор подробно описывает тяжелую работу людей, сравнивая машину с жестокой учительницей, а работу на заводе – с нахождением в аду. «За шумом все равно в этом аду слов не слышно. Но было так, как будто мастер успел сказать нам несколько особенных человеческих слов, которых мы никогда не должны забыть. Так, точно он, увидевший в подземном огне своих котлов весну мира – предсказанное горение, – из года в год, из часа в час, задыхаясь в своей горячей тюрьме, ждал этой минуты, чтобы сказать, как его испепеленная жизнь ясно уходит в огонь» [Рейснер 1965, с. 126].

Отталкиваясь от представленных нами аспектов обширной темы произведения «Афганистан», мы проанализируем преобладающий, проблемный тип очерков сборника. В данном типе очерка обозначается некая проблемная ситуация, причины и дальнейшее развитие которой очеркист пытается выявить. Таковым очерком является «Хина, карболка и мази из



бараньего жира». Проблемная ситуация очерка – положение лечащихся в больницах Афганистана, ненадлежащие условия для больных и сложность их лечения. Также публицистка поднимает вопрос о тяжело, почти безнадежно больных, которых в больницы вовсе не принимают: «Что делать доктору с десятилетним ребенком, которого отец, молодой еще солдат, принес на руках? Кости и кожа, опухший и размягченный череп, сведенный на сторону. Блуждающий, как у всех смертельно больных, мудрый и невнимательный взгляд – и жизнь, все еще жизнь в омертвелой коже, в костях торчащих из-под нее, в крике. Какая тут надежда! Врач отворачивается к другому, и отец, посидев совершенно одиноко на скамейке, медленно заворачивает полумертвое дитя, еще медленнее встает, еще медленнее уходит» [Рейснер 1965, с.135]. Лариса Рейснер не упускает возможности рассказать и о сложности осмотра врачами женщин: «Ее смуглая красивая спина изъедена экземой. Осматривать ее одно мучение. Пациентка, для которой врач ни на минуту не перестает быть кафиром и мужчиной, считает своим долгом разыгрывать перед ним все условное действие стыда, сопротивления, всех этих бедных жестов с закрыванием лица, криками и нервным смехом. Без этого она не может, в этом вся женская порядочность, престиж и ценность» [Рейснер 1965, с. 136]. Следующей важной проблемой является отсутствие необходимого количества врачебных кадров: так, женщина, которой приблизительно месяц назад удалили катаракту (после двадцатилетней слепоты), обратилась к знахарю, после чего «ослепла уже навсегда» [Рейснер 1965, с. 135]. Также проблемой является вопрос оснащения афганских больниц необходимой техникой и инструментами: «у него (врача Нуренбека) нет ни инструментов, ни перевязочных средств. Усевшись на глиняный пол и размотав перед врачом какой-нибудь гнойник, гангренозное пятно или рожу, больной затем спокойно подбирает с полу свои лохмотья и старательно ими перевязывается» [Рейснер 1965, с. 134]. Несмотря на эти сложности лечения пациентов и ужаснейшие условия труда, Лариса Рейснер считает, что «приличная палата которой-нибудь из наших общественных больниц

производит гораздо более унылое, даже отчаянное впечатление» [Рейснер 1965, с. 136]. Почему так происходит, публицистка объясняет достаточно просто: «И богатые и бедные лепятся из одинаковой грязи вдоль не знающих тени дорог. И богатые и бедные носят чадры... И спят все на полу, – в одном тюфяке больше, в другом меньше блох. И только. Едят руками... В холеру все стучают лбами о земляной пол по двадцать раз в сутки. И мертвых хоронят всех одинаково. Равенство в смерти... и богатым и бедным, – яма в сухой земле, заостренный камень, и больше ничего» [Рейснер 1965, с. 137]. Таким образом, «в стране, где так просто умирают, где бедность естественнее засухи, клубок болей и безобразий, сжатый в три больничные палаты, ничем не выделяется. Яма, в которую грязной струей стекает гной, отчаянность и беспомощность Кабула, не разрушает его пыльной гармонии» [Рейснер 1965, с. 137-138]. В очерке Лариса Рейснер запечатлевает каждый увиденный ею факт, старается постичь глубинную связь явлений, разобраться в сути проблем. Публицистке свойственно проявлять себя полностью, с безграничной эмоциональной отдачей. Перед нами Лариса Михайловна предстает человеком любящим и ненавидящим, сочувствующим и обличающим.

Следующий очерк называется «Наука в гареме». «Если прищурить глаза или смотреть через занавес солнечного света, может показаться что это выпускной акт института, – так этот зал с колоннами, ряды нарядных девочек, эстрада с важными начальствующими дамами похожи на старый Смольный», – с такой ассоциации начинается очерк Ларисы Рейснер [Рейснер 1965, с. 145]. Продемонстрируем проблему, поставленную во главе очерка: «То, чему научили этих девочек неверно и немного страшно. На карте они знают только границы старых, когда-то непобедимых мусульманских царств и, пожалуй, еще те эфемерные пределы, которые до сих пор грезятся яростным панисламистам» [Рейснер 1965, с. 147]. Просвещение в Афганистане сравнивается Ларисой Рейснер с упряжкой, медленнее которой не может быть: «просвещение вообще шагает медленно, но вряд ли есть у

него упряжка тише этих волооких, добрых и невозмутимых животных» [Рейснер 1965, с.146]. Иронично публицистка определяет происходящее как «первую розовую зарю просвещенного абсолютизма, брезжущую над Кабулом» [Рейснер 1965, с. 148]. В целом праздник женского просвещения в Афганистане для автора предстает как «нечто непостижимое и нереальное» [Рейснер 1965, с. 147]. Но когда программа начинает подходить к концу, когда «География и Арифметика унесены кастратами, и молоденькие дамы начинают зевать в корсетах, безжалостно сжимающих их пышные восточные бедра» восточная жизнь приходит в привычное русло: «Завтрак, к счастью, накрыт не на столах, а прямо на полу. По коврам разостланы полотняные скатерти, и среди блюд в одних чулках бегают служанки, в своих пестрых шароварах с бубенчиками у щиколоток. Ни стульев, ни подушек, - все садятся на корточки и едят руками...» [Рейснер 1965, с. 149]. Проблема просвещения в данном очерке обозначена очень ярко. И Лариса Михайловна совершенно не скрывает своего отношения к происходящему. В то же время она с восторгом отмечает восточные традиции и отвергает навязанные европейские: «Ах, жизнь все же хороша, когда плов заправлен шафраном, а бараньи ножки утопают в янтарном, клейком соку. Поодаль танцовщица раскладывает свой ковер, ей четырнадцать или пятнадцать лет, одета она – увы! – в европейское платье, но грива ее распущенных волос мрачна, тяжела и длинна, как ручей, падающий в горах с одного угрюмого камня на другой» [Рейснер 1965, с. 149].

Лариса Рейснер словно сквозь призму 1918 года смотрит на Восток. Она отмечает его косность и темноту, тем самым полемизируя со старой литературой о Востоке, воспевающей его экзотику. В очерке достаточно любопытных наблюдений и ярких красок, однако, авторские размышления, оценка происходящего дают ему новое прочтение, свежесть восприятия.

2) Важной *идейной установкой* сборника очерков «Афганистан» является стремление Ларисы Рейснер «расколдовать немоту Востока», громко заявить о его страданиях и надеждах. Данное стремление проявляется во

всех, а в особенности, представленных нами очерках. Публицисткой азиатский Восток представляется, как немой, неизменный организм: «В общем, восток ведь немой. И суета базара, и движение больших дорог, и кладбища с плоскими острыми камнями на могилах, похожими на зазубренные ножи доисторического человека, – не что иное, как тишина, в которой роятся краски, сгустки света и теплой энергии, совершенно как пыль в солнечном луче» [Рейснер 1965, с. 122]. И в то же время Ларисе Михайловне удается создать в сборнике «Афганистан» запоминающийся, внимательно собранный образ афганского народа: «круглые, костлявые головы горцев и узкие глаза цвета янтаря и заржавленного железа здесь, в Кабульской равнине, уступили место мягким овалам и бледности породистых хищников. Люди красивого, крупного сложения. Особенно хороши дети. Они, как темные птенцы, унижают глиняные стены домов, блестя агатовыми глазами из-за их зубцов и башенок» [Рейснер 1965, с. 114].

Следующей идейной установкой является намерение продемонстрировать косность Востока. В начале своего пребывания в Афганистане Лариса Рейснер пытается читать классику, однако «читать невозможно; жгучие слезы Гейне всасываются черной рыхлой землей. Даже дебелая пышность Елизаветы Петровны, ленивые и грязные анекдоты ее царствования, даже холод Бестужева, мужицкая широта Разумовского, даже шуваловские кружева и ломоносовские оды блекнут в этой степи, где камни из лунного света и облака, окаменевшие в пустоте» [Рейснер 1965, с. 100]. Таким образом, «мертвый восток» не проходит испытания культурой слова: «здесь не может быть истории, этого искусства мертвых. Все относительно на куске земли, где песок смешан с солью и солнечным светом» [Рейснер 1965, с. 100]. Как мы уже отмечали, Лариса Рейснер пленяется красотой Востока, однако это не лишает ее права ненавидеть его за отсутствие творчества, книг: «И все-таки, несмотря на пестроту красок, блеск и внешнюю упоительную красоту этой жизни, меня обуревают ненависть к мертвому Востоку. Ни проблеска нового творческого начала, ни одной книги на тысячи верст.

Упадок, прикрытый однообразным великолепным течением обычаев. Ничего живого...» [Рейснер 1965, с. 101].

Несмотря на идею показать Восток мертвым, упадочным и однообразным, по истечении времени нахождения в стране Лариса Рейснер все-таки находит что-то чарующее и любопытное в этом складе жизни: эти люди не так глупы, несмотря на бедность, неподкупны, упрямы и независимы. В образе молодой танцовщицы предстает весь Афганистан: «Она, старая как мир, неувядающая, держит кальян желтыми маленькими ручками рабыни и подносит этот тонкий дым к губам курильщиц с такой зыбкой, спокойной усмешкой, с таким мерцанием опущенных ресниц, точно ей совсем не страшны ни беспламенный свет, ни знаменитое просвещение: надо всем этим чертит неуловимые, насмешливые круги ее кальян, переходящий из столетия в столетие» [Рейснер 1965, с. 150]. И «какое счастье! Азия упорно не хочет умирать! Вот она снова прорвалась наружу и околдовывает тоскливую иностранщину» [Рейснер 1965, с. 150]. Таким образом, отношение Ларисы Рейснер к Востоку двойственно, и в этом сказывается неоднозначность автора, размышляющего, думающего и не стремящегося давать прямолинейные оценки.

Далее мы переходим к анализу следующего сборника очерков Ларисы Рейснер, посвященных гамбургским восстаниям 1923 года – книге **«Гамбург на баррикадах»**. Сборник написан Ларисой Михайловной в 1923 году. В предисловии к книге автор акцентирует внимание на том, что участники революционного движения, фактически проигравшие, – одержали моральную победу: «Гамбургское восстание и по длительному политическому процессу, ему предшествовавшему, и еще более по совершенно блестящей работе, проделанной в ближайшие же дни и недели по его ликвидации, является классическим примером настоящего революционного восстания, выработавшего интереснейшую стратегию уличных боев, и единственного в своем роде безукоризненного отступления, оставившего в массах чувства

несомненного превосходства над врагом и сознание моральной победы» [Рейснер 1965, с. 183-184].

Наш анализ мы начнем с определения *тематики* сборника очерков «Гамбург на баррикадах». Основной темой произведения является революция, восстание рабочего класса в Гамбурге. Аспектами данной темы являются мужественность людей, их упорный, не ждущий наград героизм: рабочие вставали в сумерки, «когда спросонок нестерпимо хочется спать, и все окрашено в безрадостный болотный цвет – словом, время, когда не очень-то встаешь в героическую позу» [Рейснер 1965, с. 196-197]. Кроме общей характеристики участников восстания, Лариса Рейснер довольно часто отмечает отдельные фигуры. Таковым является Фриц – «приземистый куст, крепко ухватившийся за землю где-то между камней на сильном приморском ветру. Пятки вместе, грудь барабаном, руки в карманы, одно плечо несколько вперед – и при этом плечо тренированного боксера и атлета» [Рейснер 1965, с. 217]. Фриц «бросался от окопа к окопу, гнал вперед, удерживал, перебрасывал, ругал, командовал, был тем нервным комком, который спокойную силу С. Связал со всеми блуждающими горсточками повстанцев» [Рейснер 1965, с. 217]. Ярким предстает образ самого командира С., «ростом которого гордится весь Шифбэк» [Рейснер 1965, с. 206]. С. – это «гигант, храбрец, большевик, вообще дьявол» [Рейснер 1965, с. 206]. Важной фигурой в произведении является и Эльфрида – «не только отличная коммунистка, превосходный товарищ, геройская девушка, дравшаяся на баррикадах, поднимавшая на ноги все женское население Шифбэка для устройства походной кухни – под огнем носившая стрелкам в окопы горячий кофе и свежие патроны, обвязанные вокруг ее тонкой талии, – собственноручно посадившая под замок своего старика и пополнявшая скудные боезапасы партии его старомодным ружьем, взятая наконец полицией, в разгар своей преступной деятельности, то есть за чисткой картофеля для инсургентов, среди груды свежей шелухи и с засученными рукавами – мужественная, деятельная, навсегда преданная партии женщина, но, может быть, один из первых людей

того нового и смелого типа, который так неудачно подделывают страницы новопролетарского романа и проповеди альковных революционеров» [Рейснер 1965, с. 207].

В качестве следующей темы произведения мы хотим отметить производственную. Гамбург – промышленный город, и «все, что называется небом, здесь, в Гамбурге, – дым фабричных труб, хоботы подъемных кранов, при помощи которых железные мамонты опустошают трюмы и наполняют каменные хранилища...» [Рейснер 1965, с. 189]. Люди «здесь работают в три смены, судорожно, безжалостно» [Рейснер 1965, с. 189]. Лариса Рейснер также рассказывает о проблемах со здоровьем у рабочих, что трудятся на опасных предприятиях: герой К., проработав на химической фабрике «Оловянные хижины» (чрезвычайно вредной для легких) ушел «с красными плевками, завернутыми в грязных носовой платок», а Х. «с обваренной ногой, голой до кости» [Рейснер 1965, с. 206]. Таким образом, «здесь немецкая буржуазия, выкручивая рабочих, как мокрое белье, делает последние безнадежные попытки превозмочь парализующий ее кризис: строит, творит новые ценности, населяет океан своими белыми чернотрубными кораблями, на корме которых развевается старое императорское черно-бело-красное знамя, с едва заметной республиканской оспинкой на одном из полотнищ» [Рейснер 1965, с. 189].

Далее мы переходим к анализу типов очерков, представленных в сборнике «Гамбург на баррикадах». В «Гамбурге на баррикадах» 7 очерков. Мы проанализируем самые показательные, на наш взгляд, очерки «Бамбэк», «Шифбэк» и «Хамм».

«Бамбэк» относится к проблемному типу очерка. «Бамбэк» начинается с повествования о кануне революции. Так, в среду, 17 октября, за неделю до Восстания в Бамбэке начались волнения: «Работницы и жены мелких служащих захватывают в свои руки рынки и принуждают торговать саботирующих торговцев. В четверг и пятницу они образуют цепь перед верфями и возвращают домой пристыженных мужей. В этот же день

пятнадцать тысяч безработных и женщин демонстрируют на «Поле св. духа» [Рейснер 1965, с. 193]. Уже в субботу «вечером на улице десятки тысяч рабочих без конца, упорно, сосредоточенно, бешено шагающих вдоль тротуаров. Полиция арестует более ста человек, но сумрачные прогулки не прекращаются» [Рейснер 1965, с. 193]. Далее Лариса Рейснер отмечает план борьбы, выработанный Т. и его товарищами, благодаря которому они «наполовину выиграли дело, предпослав массовому Восстанию этот молчаливый, никем не предвиденный удар военной организации...» [Рейснер 1965, с. 196]. Однако рабочие столкнулись с проблемой нехватки оружия и взрывчатых средств. Но это не помешало им стать «невидимыми, неуловимыми, почти неуязвимыми. Новый метод борьбы придумал для них шапку-невидимку, которую не берет никакое скорострельное оружие» [Рейснер 1965, с. 199]. И «все попытки регулярных войск захватить Бамбэк во вторник разбились именно о разбросанный, невидимый, неуловимый строй стрелков, спокойно выбиравших себе мишень откуда-нибудь из окна второго этажа, в то время как внизу беспощадная, оголенная толпа полиции буквально заливала огнем пустые баррикады» [Рейснер 1965, с. 199]. Но после некоторой передышки, вооруженные броневыми автомобилями, белые становятся «так же невидимы, – а, значит, и неуязвимы, – как и восставшие. И их больше» [Рейснер 1965, с. 202]. Участникам революции приходится идти к отступлению: «каждый самостоятельно проложил путь к отступлению; один шел этой горной тропинкой – через скалистые хребты крыш, над пропастями этих искусственных городских Альп. Ни один не сорвался, ни один не был схвачен» [Рейснер 1965, с. 202]. На следующее же утро бои были возобновлены. Тем не менее, «в среду, 24-го, руководящая группа, не получив известия о начале германской революции, принуждена дать сигнал к отступлению. Не потому что рабочие были разбиты, – но какой смысл продолжать борьбу в одном Гамбурге, одиноко вспыхнувшем на фоне всеобщего развала?!» [Рейснер 1965, с. 203]. «Что же, они отступили. С



досадой, с ропотом, на прощанье в последний раз, и притом на много часов отбросив противника от своих баррикад» [Рейснер 1965, с. 204].

В данном очерке, как и во всем сборнике в целом, Лариса Рейснер по живым следам событий создает хронику восстания. Повествование ведется напряженно и динамично, как репортаж с места событий, почти все время в настоящем времени. Просты и сдержанны язык и манера письма очерков. Но тем самым ошутимее суровая романтика боя. И все-таки не стоит отрицать уникальность сборника, заключающуюся в сочетании документальной и художественной ценностей.

Следующий очерк, взятый нами для анализа, имеет название «Шифбэк» – это портретный очерк с элементами проблемного. Проблемной ситуацией, обозначенной в данном очерке, является положение рабочих. Автор пишет о фабрике «Оловянные хижинны», работая в которой «самые сильные не выдерживают более четырех лет» [Рейснер 1965, с. 205]. Также Лариса Рейснер повествует о работницах «Ютэ», «что упорно сопротивлялись всякой твердой, устойчивой организации» [Рейснер 1965, с. 206]. Одной из «удивительных женщин, вышедших из «Ютэ» является героиня, названная именем Фрида: «назовем ее Фрида, и пусть она будет дочерью ночного сторожа в Шифбэке. Отец был известен в городе как правоверный меньшевик и обладатель отличного карабина... Но если сторож и его карабин честно поддерживали право собственности, то Эльфрида при помощи своей изумительной красоты всячески опрокидывала и попирала эти священные устои» [Рейснер 1965, с. 207]. Эльфрида, «мужественная, деятельная, навсегда преданная партии женщина», «поднявшая на ноги все женское население Шифбэка для устройства походной кухни», отказавшаяся «стать чьей бы то ни было женой», была взята полицией [Рейснер 1965, с. 208]. «Эльфриду, оберегавшую так тщательно, с таким трудом оберегавшую достоинство своей одинокой жизни, лишенной подпорок всякой официальной морали и все-таки чистой и прямой, как стрелка, в этом коридоре ее поливали самой вонючей грязью ругательств и насмешек» [Рейснер 1965, с. 208]. Но

Эльфрида продолжала отстаивать свои взгляды, она вспомнила: «ведь была великая немецкая женщина, большая как мрамор, и ничто после ее ужасающей смерти не было так прекрасно и мудро в немецкой революции» – это была Роза Люксембург [Рейснер 1965, с. 209]. И Эльфрида «стояла в осатанелом коридоре и кричала о Розе Люксембург, пока ее не услышали. Когда девушка вооружается Розиним именем, она сильна, опасна, как вооруженный, – она воин, и никто не смеет ее тронуть. Невозможно добиться, как и что было сказано, какие были слова. Но какой-то унтер извинился. Одна из шаяк ушла, подобрав хвост, говоря, что «они не знали». Может быть, одного из раненных, пользуясь этой передышкой, отняли у солдат и под руки вытащили из свалки. Это – об Эльфриде из Шифбэка» [Рейснер 1965, с. 209].

В очерке представлен образ яркой фигуры гамбургского восстания. Лариса Рейснер показала героя с точки зрения его личных ценностей и установок, отчасти, являющихся общими для рабочих (участников восстания). То, как Эльфрида отстаивает общие взгляды, позволяет нам проникнуть в ее духовный мир, и, что крайне важно, превращает ее в истинного героя времени.

2) Далее мы переходим к определению *идейных установок* сборника очерков «Гамбург на баррикадах». Ларису Рейснер захватывают эти «великие и трагические переживания» участников и героев гамбургского восстания. В людях Лариса видела не только мужество и силу духа, но и такую, более важную, на ее взгляд, черту, как сознательное самопожертвование: «его сознательное самопожертвование, свирепость с которой он в нужные моменты укладывает на лопатки своего холодного, рационального червяка, гораздо более ценны, чем всякая врожденная храбрость» [Рейснер 1965, с. 226].

Лариса Рейснер выполняет задачу, которую сама перед собой ставит – дать исчерпывающую картину революционного восстания в Гамбурге, запечатлеть образ пролетарской армии, ее безымянных солдат. «За

виновными захлопываются двери тюрем, соучастники, выброшенные из фабрик, вынуждены искать работы в другом городе, в отдаленном квартале; безработные после поражения забиваются в самые глухие, в самые безыменные щели; женщины молчат, дети отрицают, опасаясь слащавых вопросов охранника, и легенда о днях Восстания глохнет, забывается, заглушенная шумом восстановленного движения, возобновленных работ» [Рейснер 1965, с.181]. «Гамбург на баррикадах» – это то произведение, которое должно было вселить бодрость духа и силу в сердца рабочих, дать сознание моральной победы и чувство нравственного превосходства над врагом. «Гамбургское восстание и по длительному политическому процессу, ему предшествовавшему, и еще более по совершенно блестящей работе, проделанной в ближайшие же дни и недели по его ликвидации, является классическим примером настоящего революционного восстания, выработавшего интереснейшую стратегию уличных боев, и единственного в своем роде безукоризненного отступления, оставившего в массах чувства несомненного превосходства над врагом и сознание моральной победы» [Рейснер 1965, с. 183-184].

Лариса Рейснер чувствует новую для нее эстетику железа и бетона, которая более ярко проявится в следующем ее сборнике «Уголь, железо и живые люди». Но уже в этом произведении автор отмечает пролетарские предместья, заселенные неунывающим трудолюбивым народом. Автор обозначает определенный тип людей, ярким представителем которого является рабочий К.: в нем сочетается «все вместе: военная подготовка, мужество, грубость, веселость портового рабочего, точная, крутая быстрота старого фельдфебеля, умение «вставить фитиль» – все эти несравненные качества снискали К. популярность в массах и осторожное, чуть пренебрежительное отношение интеллигенции... Радость, грубость, и легкий хмель в крови – считаются несовместимыми с званием партийной европейской чинуши» [Рейснер 1965, с. 195].

Также Лариса Михайловна Рейснер, увлеченная политикой, демонстрирует свои мировоззренческие взгляды. Автор акцентирует внимание на том, «что самое ценное и интимное в человеке – его политический стиль» [Рейснер 1965, с. 212], отмечая, что солдаты рейхсвера, что «навербованы из неуклюжих деревенских парней», «политически совершенно четвероногими» [Рейснер 1965, с. 215]. Этих «политически четвероногих» солдат Рейснер противопоставляет повстанцам – опытным и располагающим знаниями людям: «Роли переменялись. Революция в Германии располагает кадрами старых солдат, защищающих свои баррикады по всем правилам военной науки, а правительство – многочисленными, но совершенно неопытными и необстрелянными частями, трусливыми в бою и brutальными, когда перед ними пленный со скрученными за спину руками» [Рейснер 1965, с. 215].

Наконец, Лариса Рейснер, подтверждая свое впечатление о невероятном мужестве и героизме участников и героев восстания, заключает: «Надо себе ясно представить все гниение, все глубочайшее падение рабочей и мелкобуржуазной Германии, растленной пятидесятилетием выхолощенного, обезвреженного лжесоциализма, чтобы оценить, каким актом величайшего героизма именно в таких условиях является вооруженное Восстание Гамбурга. Подняться в этом болоте, в этой трусливой, глубоко реакционной трясине, было бы в тысячу раз труднее, чем под солдатским сапогом нашего старого царизма, чем против отчетливой и ограниченной, всякому понятной, черной фашистской рубахи» [Рейснер 1965, с. 230-231].

Следующим сборником очерков Ларисы Рейснер, взятым нами для анализа, является «Уголь, железо и живые люди». Произведение написано в 1924 году. Название сборника звучит как некая авторская концепция, она четко сформулирована и вынесена на обложку книги. Ларису Михайловну волнуют проблемы «живого человека», она занята всегда актуальным вопросом – выявлением героя современности.

*Тематика* очерков сборника – производственная. В книге повествуется о заводах, шахтах и рудниках Урала и Донбасса. Приведем пример: «Завод Билимбай – старое, стариннейшее промышленное гнездо. Строено было крепостными руками: сперва им владели большие, потом купцы нрава дикого и большой предприимчивости» [Рейснер 1965, с. 294]. Лариса Рейснер подмечает техническое состояние завода: «Очень устарели машины билимбаевского завода. Многие в его устройстве и оборудовании покажутся смешным европейски образованному инженеру, но сейчас старик завод, несмотря на выслугу лет, еще раз призван на действительную службу и в годы тягчайшего для революции экономического кризиса помогает строить и производить. Его старое машинное сердце стучит медленно, но все еще ровно и крепко» [Рейснер 1965, с. 295]. Однако основной темой сборника является сам труд, самоотверженность рабочих и их преданность своему делу: «Так вот, Алексей Алексеич, состоящий при домнах уже тридцать пять лет, тот самый Алексей Алексеич, что при Колчаке вместе с белыми должен был куда-то в неизвестность и разор бежать от своих машин, однако же, отбежав верст семнадцать, застрял и совершенно неожиданно оказался на месте как раз вовремя, к выходу чугуна, влекомый к этому черному плавильному котлу страстью более сильной, чем обывательский страх вздорные политические предрассудки, Алексей Алексеич утверждает, что его машины еще поработают и себя покажут. С гордостью указывал он на поток воды, омывающей какие-то особые, очевидно, очень нужные и доброкачественные «перья» старого двигателя...» [Рейснер 1965, с. 296]. Добавим, что билимбаевский завод хотели закрыть, но «рабочие не дали», «в невероятно трудных условиях они продолжают свою борьбу с водой, глиной и переутомлением» [Рейснер 1965, с. 292]. Несмотря на качественное выполнение своих обязанностей, рабочие получают невысокую (недостойную) заработную плату: «Оплачивается этот труд по четвертому, пятому и шестому разряду с некоторой сверхурочной добавкой, то есть мизерно, и тем не менее нигде на заводах, до сих пор виденных мною не

пришлось встретить такого глубоко сознательного отношения к жестокой политике, проводимой сейчас рабочим государством по отношению к своему правящему классу, обреченному на каторжные работы впредь до налаживания хозяйства» [Рейснер 1965, с. 297-297]. К тому же следует добавить, что жилищные условия рабочих совершенно непригодные: «Справа тянутся стиснутые ряды рабочих барачков, где люди спят, едят и задыхаются в грязи, где семьи валяются вперемежку с холостыми, не имея, таким образом, ни минуты покоя, где вообще живут так, как живет пролетариат по всему Уралу, если не по всей промышленной России, нищенствуя и нечеловеческими усилиями вытаскивая из нищеты советскую промышленность» [Рейснер 1965, с. 341].

Далее мы рассмотрим очерки сборника «Уголь, железо и живые люди», которые относятся к проблемному типу. Проанализируем несколько из них.

«Кытлым (платина)» является проблемным очерком. В очерке рассказано о специфике работы по добыче платины в Кытлыме: «Процесс добывания платины безобразен, нелеп и возмутителен. Подумайте, тайгой, непроходимыми болотами и перевалами, в тущобы волокут великолепные машины. Водворяют их в горном котле, где десятки верст болотной грязи замешаны миллионами пудов камня. Посредине роют яму с грязной желтой водой, на которую спускается плавучая платформа. На этом плоту двухэтажная землечерпалка, приводимая в движение электричеством, со скрежетом и визгом, пережевывает от девяноста до ста кубических сажен камня, грязи, моха, песка и воды, чтобы, в конце концов, оставить на влажном войлоке шлюзового отделения едва заметную горсточку металла» [Рейснер 1965, с. 327]. Лариса Рейснер считает некой «сумасшедшей расточительностью» такой способ добычи драгоценного металла: «Драги скребут и глотают весь день и ночь, пожирают горы земли, обломки камня, деревья и роши; вся долина превращается в кладбище ради нескольких крупиц, которые человечество почему-то решило считать драгоценными. Если на минуту забыть об этой относительной ценности, – создается картина

сумасшедшей расточительности» [Рейснер 1965, с. 327]. Автор также обозначает проблемную ситуацию – скверное положение рабочих людей, преданных своему делу: «сотни рабочих, спящих на вонючих и клопных нарах своих казарм, оглушенным сном, поставив промокшие слюнявые сапоги на общую плиту, вытянувшись на своих досках, накрыв голову полушубком и выставив голые ноги, замороженные дражной водой, – и они все дышать платиной, из-за платины, ради платины» [Рейснер 1965, с.329]. Лариса Рейснер сравнивает Гурьяна Мальцева, человека, что «осторожно накрававший несколько фунтов, – живет чисто и светло, в каменном доме» с Дитковским – это коммунист «умиравший с голоду, сидя на золоте, в 1920, 1921, 1922 годах, получивший суставной ревматизм или туберкулез на драге, мирно гниет в немислимой казарме и не может себе наробить на избу» [Рейснер 1965, с. 332]. Здесь «леса горят кругом, на сотни верст, на миллионы рублей, ни справляясь ни с какими разверстками Главлеса, а рабочий не может добиться бесплатного или очень дешевого теса на постройку», - отмечает Лариса Михайловна [Рейснер 1965, с. 332]. В очерке Лариса Рейснер пишет и о мизерной оплате труда рабочих: «рабочий за бревно платит 18 рублей, получая в месяц, скажем, 11 рублей 50 копеек (ученик), он может радостно трудиться, откладывая в месяц минус 6 рублей 50 копеек» [Рейснер 1965, с. 332].

В представленном очерке Лариса Рейснер проявляет себя как пытливым журналист. Лариса не упускает ни одной детали, ей совершенно чуждо поверхностное изучение вопроса. Рейснер обличает Гурьяна Мальцева, старейшего игрока и авантюриста Кытлыма, что «осторожно накрававший несколько фунтов, – живет чисто и тепло» [Рейснер 1965, с. 332]. Она прямо и открыто заявляет о трудностях положения рабочих, об их мизерных зарплатах и скверном жилищном положении. Во всеуслышание она говорит о недочетах работы на платине Кытлыма.

Следующий очерк «Уголь черный и белый (Кизелстрой)» также относится к проблемному типу. В городе Кизел «нет солнца, нет дня, нет

ночи. Есть только труд, всегда черный, всегда ночной, разломанный на три равных восьмичасовых куска, из которых каждый весит сотни пудов», - пишет публицистка [Рейснер 1965, с. 338]. В данном очерке Рейснер обозначает те же проблемные ситуации – это плохие условия труда и жизни рабочих: «люди спят, едят, задыхаются в грязи...» [Рейснер 1965, с. 341]. Она пишет о том, как рабочим приходилось спать в здании завком Кизелстроя «среди груд мусора, сжигаемого теперь возле станции, есть небольшой деревянный дом, который часто по мере надобности перетаскивали с места на место. Это завком Кизелстроя. Товарищи не только работали в этой переносной скорлупе, но многие из них там же жили, чтобы в любой момент быть возле постройки» [Рейснер 1965, с. 344]. Также Лариса Рейснер отмечает, что данная работа может негативно сказаться на людском здоровье: «Вот один из этих людей, ухлопавших на ГРЭС все свои силы, вышедший инвалидом из двухлетней трудовой войны. Это товарищ Польшгалов (член или предзавкома). Характерно, что товарищ Польшгалов совершенно не замечает, как он измучен и нервен» [Рейснер 1965, с. 344]. В данном очерке описаны проблемы, отмеченные на протяжении всего сборника. Это характерный пример типичного для книги «Уголь, железо и живые люди» акцентирования проблем рабочих людей.

Далее мы переходим к определению *идейных установок* сборника очерков «Уголь, железо и живые люди». В этой книге Лариса Рейснер подошла к вопросу социалистических преобразований в стране. Это книга-поиск. Лариса Михайловна пытается понять, что изменилось и куда движется жизнь. Она видит, какие невероятные силы в рабочих людях пробудила революция, и верит, что Россия сможет преодолеть все экономические затруднения: «К заводу рабочий привязан, как к инструментам, которые имеют ценность только в его собственных руках. Рабочий отстывает, когда фабрика попадает в руки Колчака. Уходит, чтобы вооружиться и затем отнять у вора орудия своего производства. Наиболее отсталый крестьянин остается на фабрике при всякой власти. Он привязан к ней, как к полю, которое просит



плуга и родит независимо от перемены власти. Для рабочего – революция продолжение великой производственной борьбы. Для плохо орабоченного мужика – революция засуха, неурожай чугуна, град, побивающий озимые молодой стали» [Рейснер 1965, с. 359]. Лариса Рейснер отмечает, что технические усовершенствования повлияли на повышение производительности заводов лишь отчасти, мужество рабочих, вот что на ее взгляд достанет «Россию из экономической трясины»: «...билимбаевский самовар не только исполнил свое «квартальное задание», но, вместо заданных 46 на сто пудов руды, ухитрился дать 46,47 чугуна на выход. Технические усовершенствования? Да, отчасти. Но гораздо больше – неслыханное мужество рабочих, несмотря на все протесты и недовольствия, на своем горбу вытаскивающих Россию из экономической трясины. И не надо забывать, что это мужество – на голодный желудок. Лебеды и крапивы 1919-1920 годов уже нет, но и мяса рабочие не видят месяцами» [Рейснер 1965, с. 297]. Так, в шахтах, где выработка «упала до смехотворной цифры», что можно было легко объяснить внешними обстоятельствами, «рабочие чувствуют, что дело не только во внешних обстоятельствах, но и в неумении приспособить к новым условиям свое дыхание, удары своего сердца и движения рук; пока «вина» на их стороне, – никто ни слова не скажет. Такова горняцкая этика. Завтра человеческое тело со своей невыносимой тягостью, играя, перешагнет через поденщину, – тогда, и только тогда, забойщики потребуют более справедливого вознаграждения» [Рейснер 1965, с. 345].

Во время строительства социализма существовала группа писателей ЛЕФ (литературы факта), которых заботила точная фиксация фактов, заявлявших, что «интерес к делу для нас основной, а интерес к человеку – интерес производный» [Брик 1928, с. 5]. Идейная установка Ларисы Рейснер была категорически иной, ее, в отличие от писателей ЛЕФ, волнует «живой человек», конкретные личности, которые впоследствии могут послужить собирательным образом человека того времени. Лариса Рейснер утверждает, что только благодаря людям, преданным своему делу, Россия сможет

преодолеть все трудности. Свою мысль публицистка иллюстрирует на примере товарища Миндулаева: «коммунист с девятнадцатого года, красноармеец, старый шахтер, разбуженный революцией, взятый ею наверх, попробовавший вольной человеческой жизни, пристрастившийся к солнечному свету, к вину, взявший себе жены из белого племени надземных людей, но в силу профессиональной и партийной дисциплины возвратившийся в шахту. Зарабатывает он мало, несмотря на все старания – спускается под землю в шесть, выходит наверх в четыре и пять часов», «так вот, если Кизел в этом году действительно выбросит на рынок сорок пять миллионов пудов угля, уронив себестоимость с четырнадцати до одиннадцати копеек, если при этом окрепнет и возрастет его партийная организация, то только благодаря работе таких людей, как товарищ Миндулаев, продолжающих колоть свой уголь, несмотря на разочарование переходного времени, скепсис и усталость» [Рейснер 1965, с. 351].

## **2.2 Стилистика и средства художественной выразительности в публицистике Л. М. Рейснер**

Лариса Рейснер – настоящий мастер своего дела, за каждым написанным публицисткой произведением видна незаурядная личность автора, личность творца. Она пишет крайне ярко, выразительно и, что немаловажно, правдоподобно. Ее очерки наполнены богатой образностью, стремительностью повествования, портретными характеристиками и пейзажными зарисовками. Л. Рейснер широко использует прием детализации и обогащает свои произведения метафорами, олицетворениями, сравнениями, эпитетами и риторическими вопросами. Также очерки публицистки отмечены ироничностью тона и пафосом изложения.

Анализ публицистического стиля Ларисы Рейснер мы начнем с определения *специфики образов*, что автор создает в своих очерках. В своем первом сборнике «Фронт» публицистка повествует о событиях 1918 года,

оперируя фактами, преобразованными в некие образы: «... в июле бог вмешался в грязные человеческие дела. Справедливость и суд, выскочив из рамки, потрясли мертвыми листьями законов, и пышная Пашенька нисколько не встревожилась и не удивилась...» [Рейснер 1965, с. 35]. В данном примере яркость образов создается при помощи олицетворений, воспроизведенных Ларисой Рейснер. Следующие же образы «Фронта», что мы отметим, созданы с использованием таких тропов, как олицетворение и сравнение. В данном случае военные самолеты представлены в образах хищников, а летчики – воинов: «Навстречу трем низколетящим хищникам из-за леса поднимается наш неуклюжий, одинокий аэроплан. Он чувствует в своем нежном и неустойчивом механизме вредную, разъедающую «смесь», которая застревает в тончайших сосудах, дает перебои и ежеминутно грозит иссякнуть. Это безнадежный полет. Летчик пренебрегает сенью волокнистых облаков, плывущих в воздушном море белым полуостровом, и прямо с земли, не кружась, но подымаясь круто и шумно, как воин в полном тяжелом вооружении, взбегаёт на вершину незримой воздушной горы. Кто он, неизвестный летун, сердце каких царей стучит в его груди, какая кровь героев внушает эту безрассудную, ни с чем не сравнимую прямогу его полету?» [Рейснер 1965, с. 58]. Также в представленном нами фрагменте автор применяет такую фигуру речи, как риторический вопрос. Как следствие повышается эмоциональный тон публицистического произведения и возбуждается интерес читателя. Продемонстрируем пример, в котором Рейснер вновь при создании образности обращается к олицетворению. Легко видеть, как при помощи тропа в сборнике очерков «Фронт» Ларисой Рейснер создается образ революции, «лицо которой никто еще не удостоился видеть», но у которой, должно быть: «сквозисто-синий глаз, и, может быть, повязка, и на выпукло-деревенских губах (такие губы целуют просто и прохладно) – розовая пена» [Рейснер 1965, с. 78].

В следующей книге «Афганистан» мы наблюдаем образ немого государства, в котором «суета базара, и движения больших дорог, и кладбища

с плоскими острыми камнями на могилах, похожими на зазубренные ножи доисторического человека, – не что иное, как тишина, в которой роятся краски, сгустки света и теплой энергии, совершенно как пыль в солнечном луче» [Рейснер 1965, с. 122]. В отрывке из очерка сборника «Афганистан» можно отметить использование автором такого средства выразительности, как сравнение. Также нам представляется важным отметить образы восточных женщин, что созданы Ларисой Рейснер с применением метафоры: «Кажется, что этих здоровых ребят с обведенными сурьмой глазами, с медными кольчиками на ногах и руках, яркими бумажными цветами на шапочке держат не матери, а призраки с замуравленным лицом, неживые, немые, недоступные» [Рейснер 1965, с. 116].

Сборник очерков «Гамбург на баррикадах» являет собой произведение более строгого характера, нежели первые творения Л. Рейснер. Однако наряду с сухим изложением фактов публицистика также уделяет большое внимание образности изложения. Автор резкими, но выразительными штрихами рисует образ портового города: «Гамбург лежит, как крупная, мокрая, еще трепещущая рыба, только что вынутая из воды... как лоцманский плащ, дымящийся от сырости, вонючий как матросская трубка, согретый огнями портовых кабаков, веселый Гамбург, который стоит под проливным дождем крепко, как на палубе, с широко расставленными ногами, упертыми в правый и левый берег Эльбы» [Рейснер 1965, с. 188]. Гамбург – это «рабочая Венеция; но где дворцы хлопка, сала и железа не знают широких мраморных лестниц и набережных; где кирпич и бетон, омытые ядовитой сточной водой, покрыты налетами царственной красоты, плащами бледно-зеленого, серого и розово-ржавого цвета, более причудливым и разнообразным, чем порфир, мрамор и малахит, кровь, жемчуг и пепел высокого Кватроченто. Вместо времени благородство скалистых тупиков подчеркнута сверкающим углем. От него тени более трагические, чем писала для цветущей Венеции рука Тинторетто. Эта лагуна, омывающая промышленный Гамбург, не знает ни гондол, ни романтических ночей. Она

несет в море фабричные нечистоты, сырость, холод и все болезни, проникающие через стены в жизнь, сон, труд и кровь миллионов рабочих» [Рейснер 1965, с. 227-228]. В процитированных нами фрагментах Лариса Михайловна создает образы при помощи целого набора художественно-выразительных средств: олицетворения, метафоры и эпитета. Как следствие образы выходят ярче, показательнее и, что немаловажно, понятнее читателю.

Следующий сборник очерков «Уголь, железо и живые люди» написан в строгом и зрелом стиле, лишенном излишней образности, что присутствует в «Афганистане» и «Фронте». Между тем, описание уральских заводов и непосильного труда рабочих нельзя назвать сухим и жестким. Каждый завод и все его функционирующие детали представлены в образе живых существ, то есть при помощи такого тропа, как олицетворение: «Старик завод, несмотря на выслугу лет, еще раз призван на действительную службу и в годы тягчайшего для революции экономического кризиса помогает строить и производить. Его старое машинное сердце стучит медленно, но все еще ровно и крепко» [Рейснер 1965, с. 295]. Показательно, что большинство созданных в произведении образов написаны с использованием олицетворений. Так проиллюстрированы и плоды труда рабочих, представленные в образах младенцев: «Наложив страшные щипцы на красный и мягкий череп новорожденного слитка, он (мастер) одним движением вырывает его из пылающей матки и бросает в железную колыбельную тачку, обшитую стальными пленками» [Рейснер 1965, с. 302].

Далее мы проанализируем специфику *художественных элементов очерка* в публицистике Ларисы Рейснер. Данные приемы представлены в монографии М. Н. Кима, ими являются: портретная характеристика, пейзаж и деталь [Ким 2018, www].

Начнем с портретных характеристик героев. Сразу хотелось бы отметить, что портреты в публицистике Ларисы Михайловны занимают значительное место. Публицистка описывает внешние данные не только главных героев (порой в очерках таковых нет), но и второстепенных лиц. При

создании портретных характеристиках Рейснер активно использует сравнения: «Ллоцман на мостике, всклокоченный и крепкий, похожий в своих сединах и овчинном тулупе на лешего, пророчит ранний мороз» [Рейснер 1965, с. 43]; «Больной, который лежит теперь с выражением безграничного покоя, как дорога изрытая черными сухими колеями, по которой вдруг перестали ездить, и она блаженно зарастает травой и тишиной» [Рейснер 1965, с. 132]; «Х., огромного роста рабочий, отличающийся каким-то особенным, как свежий асфальт, непроницаемым спокойствием, с двумя товарищами уже ворвался через главный вход участка» [Рейснер 1965, с. 198]; «между развалин лазит Герин – инженер, в неизменной кепке, с наостренными ушами, серо-коричневый в своем плаще, как умное насекомое, окрашенное под цвет ржавого железного листа, по которому ползает» [Рейснер 1965, с. 308]. На наш взгляд, подобные портретные характеристики прекрасно раскрывают психологические особенности личностей. Также нередко Лариса Рейснер обращает внимание на внешние детали в образах героев: «Есин, каталь, с одним рыжим бакенбардом, опаленным огнем легким движением лопаты сбрасывает вниз кулаки рассыпчатого угля» [Рейснер 1965, с. 355]; «Палкин – уполномоченный цехом. Коммунист. Короткий, узкий нос, сточенный как напильник. Крутая сломанная кость подбородка, опаленная кожа со свежими следами ожогов. Усы над верхней губой, рыжеватые, как окалина на металле» [Рейснер 1965, с. 312]. Лариса Рейснер списывает портреты с натуры, что означает несомненную достоверность штрихов и примет. Однако ее портретные характеристики интересны не только правдивостью и точностью исполнения, но и умением Ларисы Рейснер раскрыть через внешность героев их характер, дать социальную характеристику.

Кроме создания индивидуальных портретных характеристик, Лариса создает образные описания групп лиц. Такой прием особенно свойственен очеркам «Афганистана». Для написания таких собирательных образов Рейснер использует метафоры, эпитеты. В ее очерках женщины в чадрах

представлены «безликими, замаскированными привидениями», а их дети «смеющимися цветами»: «на руках – праздничные, прекрасные дети, в шапочках, усаженных бумажными бабочками, с глазами, обведенными сурьмой, с бубенчиками и бусами на руках и ногах. Мертвые несут смеющиеся цветы, мертвые от пыли прикрывают полами своих саванов лица детей» [Рейснер 1965, с. 138]. Также нами выявлены собирательные портретные характеристики в очерках «Уголь, железо и живые люди»: «... белые лица, с потоками пота, стекающего, как через щетину, сквозь редкие, блестящие, как бы вымытые им бороды... лица, освеженные жаром, красные от огня печей, возле которых сменяются каждые полчаса меловые, с отливом в костяную желтизну, лица старших рабочих, несменяемых, незаменимых, облизанных зноем, с мумизированной кожей, которая уже не пропускает ни пота, ни краски, ни волнения» [Рейснер 1965, с. 303]. В данном примере при помощи антитезы Лариса Рейснер продемонстрировала два типа рабочих Ревды. Через детали во внешности людей Лариса подчеркивает важнейшие качества характеров работников – их силу, непоколебимость и преданность труду.

Следующим обязательным художественным элементом очерков Ларисы Рейснер является пейзажное описание. Особенно активно этот прием применяется в сборнике очерков «Афганистан», тем не менее, в других сборниках образы природы также наличествуют и играют значительную роль в повествовании. Приведем несколько примеров.

В очерке «Астрахань» (книга «Фронт») Лариса Рейснер описывает татарские сады: «В зеленую шелковую траву с низко опущенных веток без шума падают персики; огненные помидоры на сухом стебле прекрасны и как-то слишком великолепны, как драгоценности, одетые с утра. А жаркие сливы, – под их янтарной и сухой кожицей бродит разогретое вино. Высоко в небе, над млеющими садами, слышно отдаленное гудение. Оно крепнет, – но вокруг лепечет рай, и не хочется открывать глаз» [Рейснер 1965, с. 58]. Данное описание природы дает нам понимание внутреннего состояния героя.

Автор наводит на мысль о том, что даже в дни революции где-то на земле «лепечет рай». Повествуя об отъезде из Астрахани (очерк «Астрахань-Баку»), Лариса Рейснер также применяет элемент пейзажа: «вот оно наше близкое вчера: Астрахань, едва согретая ранней весной, с мягкой пепельной пылью, с нежнейшими бледными травами на бесплодных полях, с покинутыми старыми монастырями, вокруг которых блаженно цветут яблони и персики, белые и святые под небом, которое к ним нисходит для любви. Невозможно представить себе более торопливого, напряженного, молчаливо светящегося цветения, целого бело-розового пожара среди совершенно голых неподвижных холмов Каспийского побережья» [Рейснер 1965, с. 82]. Пейзаж в очерках Ларисы Рейснер насыщен эпитетами, сравнениями, олицетворениями. Данные тропы, несомненно, украшают пейзажные описания очерков и обогащают стиль публицистики.

Вернемся к сборнику очерков «Афганистан». «Возле горы, покрытой белыми обломками античной крепости и кубическими постройками афганской деревни, в роще из странных деревьев, покрытых узкими тусклыми, как бы шелковыми листьями, расположены священные пруды. Бассейны не особенно глубоки и наполнены холодной, прозрачной водой горного ручья, сохранившего голубоватый цвет снега. К их поверхности ниспадают ветви пепельно-зеленой ивы, где покачивается клетка добродушной и крикливой перепелки – любимицы всех афганских садов и базаров» [Рейснер 1965, с. 114]. В приведенном нами примере публицистика выделяет штрихи непривычной для нее природы, особенности пейзажей Афганистана, их примечательность. «Пепельно-зеленая ива», «голубоватый цвет снега» – это невероятная красочность, создаваемая применением эпитетов, пленяет читателя, автор увлекает в афганские деревни, «в рощи странных деревьев». Благодаря удачному применению художественно-выразительных средств, Лариса Рейснер создает не просто описания местности, а целые выразительные образы природы.



Отметим, что при создании пейзажных зарисовок (в книге «Афганистан»), Лариса Рейснер активно применяет эпитет. Проиллюстрируем, как Лариса Рейснер изображает местность: «вокруг ликующая красота, лиловые горы в снежных шапках; душистые луга клевера, сады, из которых доносится воспламененное дыхание роз» [Рейснер 1965, с. 138]. Природные описания в очерках Ларисы Рейснер имеют необычный характер, они красочны, интересны и часто метафоричны. Так, к примеру, в книге «Гамбург на баррикадах» город представлен в образе мокрой, трепещущей рыбы: «вечные туманы оседают на заостренные чешуйчатые крыши его домов. И один день не остается верным своему капризному, бледному, ветреному утру. С приливом и отливом чередуются влажное тепло, солнце, серый холод открытого моря и бесконечный, неумный сильный дождь, обливающий блестящие асфальты...» [Рейснер 1965, с. 188]. В сборнике очерков «Уголь, железо и живые люди» редко встречаются пейзажные описания, однако автор не игнорирует данный художественный прием. В подтверждение мы приведем цитату из очерка под названием «Билимбай (рудник)»: «Дорога похожа на извилистый, жесткий корень, на котором “коробок”, таратайка, подскакивает ежеминутно и с грохотом. Мокрая земля со своим красноватым, железистым румянцем во мху, в холодной росе, в первых незаметных фиалках. Стволы сосен, светлея вековым загаром, стоят над холмами, как рукояти огромных лопат, воткнутых искателем, и так забыты. За ними веселая синеглазая речка, как будто прошедшая мимо этих лесистых пригорков, даже не взглянув на них, отвернувшись к далеким приисковым деревьям. На самом деле она потихоньку вернулась, просочилась известковыми скважинами, пробилась через глины, увлажняя их тихими подземными слезами, и, наконец, толкая перед собой жидкую земляную кашу, выползла в глубокий подземный коридор-шахту» [Рейснер 1965, с. 289]. В данном очерке при описании местности автор использует такое средство выразительности, как олицетворение.

Мы уже отмечали, что в своих произведениях Лариса Рейснер часто использует деталь. Проанализируем использование данного приема в ее очерках, начав с отрывка из сборника очерков «Фронт». «Маленький крестьянин-совдепец стоит на железном мостике, зажав уши руками. При магическом свете залпов видно на мгновение его лицо, с редкой рыжей бородкой, его белая рубашка и босые ноги. Он оглушен, – но после каждого взрыва на берегу по этому лицу пробегает какая-то величавая улыбка, какое-то смущенное, неосознанное, почти детское отражение власти. Вот он стоит в лаптях, русский мужик в лаптях, на бронированной палубе военного корабля, и весь этот быстроходный, бесшумный гигант, со своим послушным механизмом, с кругами радиотелеграфа на мачтах, с знаменитым моряком-артиллеристом у дальномера, принадлежит ему и служит верховной его воле, его, Ивана Ивановича из села Солоднихи. Никогда и нигде в мире мужицкие лапти не стояли на этом высоком гордом мостике, над стомиллиметровыми орудиями и минными аппаратами, над целой Россией, над целым человечеством, разбитым вдребезги и начатым сначала революцией» [Рейснер 1965, с. 61]. В данном случае художественной деталью очерка являются «мужицкие лапти». Автор, обращаясь к подобной детализации образа «русского мужика» достигает своих идеологических целей, превознося Ивана Ивановича (русского мужика) не только над всей Россией, но и «над целым человечеством».

На примере из сборника очерков «Гамбург на баррикадах» можно видеть, каким образом Лариса Рейснер с помощью детали достигает типизации образа. «Фриц-стрелок бил по полицейским из-за угла своей казармы, окруженный женщинами, державшими запасы патронов в рваных передниках. Классическая фигура: кепка с большим козырьком, привязанная шарфом к подбородку, куртка в клочьях, под ней толстая серая фуфайка докера» [Рейснер 1965, с. 216]. Автор, отмечая особенности одежды конкретного героя, дает портретную характеристику сразу нескольким

участникам восстания, тем самым добиваясь обобщенного (собирательного) образа.

Далее мы более подробно остановимся на анализе *средств художественной выразительности* в очерках Ларисы Рейснер. Как нами было отмечено, публицистка равнодушна к метафорам, олицетворениям и эпитетам, а также к риторическим вопросам и иронии. Особенно нам хотелось бы выделить *метафоры*, что представлены во всех сборниках очерков Ларисы Рейснер. К примеру, в одном из очерков книги «Афганистан» камни словно «букеты из мрамора»: «нежнейший желтый мрамор, и розовый и серый с черными венами, – все они хранят и расточают блеск, приобретенный на заре мироздания, они вянут и потухают из века в век, эти гранитные цветы, эти букеты из мрамора» [Рейснер 1965, с. 112]. Кроме метафоры в приведенном нами примере ярко выражено применение такого тропа, как эпитет: «желтый мрамор, и розовый и серый с черными венами». А уже в следующем отрывке автор представляет смерч в образе серого колдуна: «серый колдун со связанными ногами несется в гору» [Рейснер 1965, с. 112]. Лариса Рейснер применяет метафору не только в описании природы, но и людей, технических процессов. И вновь с использованием эпитетов: «пурпурная головка, белая радость». Представим несколько таких метафор (и эпитетов) из сборника «Уголь, железо и живые люди»: «... мальчик, поднимающий заслонку, маленькая юркая ящерица, едва успевающая отпрыгнуть то от шипящей свинки, то пылающих инструментов, бросающихся к воде, чтобы потушить свою красную загоревшуюся голову» [Рейснер 1965, с. 302]; «из следующей прокатной машины выскальзывает уже узкая, гибкая красная змея. Но едва выглянет из пресса ее бешеная пурпурная головка, рабочий берет ее за шею двумя пальцами клещей и втискивает назад, в следующую нору, еще более тесную. Хвост стальной гадины свищет вокруг его ног, судорожно обвиваясь вокруг железных крючьев, предохраняющих мастера от пылающего прикосновения» [Рейснер 1965, с. 303]; «это блистательное нечто, эта белая радость льется в маленький чугунный

стаканчик с легким шипением стального шампанского, по нем бьют обухом, оно розовеет, и под страшными ударами молото-бойца показывает всю свою твердую мягкость. Кипящее вино руды обратилось червонцем» [Рейснер 1965, с. 306]. Каждая из метафор формирует образное представление о происходящем (о чем повествует автор) и представляет нам индивидуально-авторскую модель мира. Лариса Рейснер не обладала техническими знаниями, что не являлось для нее проблемой при написании очерков, как минимум, потому что ее произведение «Уголь, железо и живые люди», в первую очередь было посвящено именно рабочим людям, а не заводам и шахтам. Однако, Лариса Михайловна, уважительно относящаяся к труду, пыталась описать эти процессы образно и ярко, с применением метафор и других выразительных средств, сознавая, что порой отвлекается на незначительные детали: «К счастью, Алексей Алексеевич не мог угадать этих моих мыслей, к делу не относящихся, в высшей степени безграмотных впечатлений и гордо повел нас к самому сердцу домны» [Рейснер 1965, с. 296]. В книге «Гамбург на баррикадах» Лариса Рейснер также использует метафоры: «здесь морские лошади сбрасывают поклажу, жрут нефть и уголь, чистятся и моются, пока капитаны дают взятки таможене, подправляют счета и бреются...» [Рейснер 1965, с. 189]. Крайне необычным является следующий метафорический оборот: «через это предместье, в достаточной мере гнусное и грязное ползет, описывая стальной полукруг, исполинская гусеница железнодорожного моста. Ее изогнутые ноги держатся за асфальт бетонными присосками. Голова гремучего червя, сжатая двумя домами, исчезает в расщелинах задних дворов, слепых стен и пропастей, заполненных гроздьями головокружительных маленьких балконов, на которых развеивается белье для просушки и концы вялого плюща, обьевшего дыма и серости. На хвост дороги плоской и широкой ногой наступило здание вокзала, оставив щель, через которую выливается струя прохожих» [Рейснер 1965, с.192]. При помощи метафор Лариса Рейснер создает яркий, запоминающийся образ портового города и его жителей.

Далее мы рассмотрим наличие в очерках Ларисы Рейснер такого тропа, как *сравнение*. Вот необычное сравнение «Фронта»: «эпические, годами воспитанные, а потому непринужденные, как в балете, движения комендора» [Рейснер 1965, с. 42]. И не уступающее ему в эстетике сравнение сборника очерков «Афганистан»: «конвоиры, сбросив винтовки и нелепый кавалерийский мундир, превращаются в толпу слуг, быстрых, бесшумных, как духи «Тысячи и одной ночи» [Рейснер 1965, с. 106]. В очерках Ларисы Рейснер не только люди подвергаются сравнениям, но и целые города, природные явления, предметы, все, что привлекает внимание автора. Приведем соответствующий пример из сборника «Гамбург на баррикадах»: «язык, на котором здесь говорят, – язык Гамбурга. Он насквозь пропитан морем; солон, как треска; кругл и сочен, как голландский сыр; груб, пахуч и весел, как английская водка; скользок, богат и легок, как чешуя глубоководной редкой рыбы» [Рейснер 1965, с. 190]. Такие объемные сравнительные обороты не редкость в публицистике Ларисы Рейснер. Приведем подобный пример, взятый из очерка «Афганистана», в котором Лариса Михайловна дает описание вершинам гор: «нет на человеческом языке таких слов, чтобы показать, как они все сразу поднимаются к небу, более дерзкие, чем знамена, более спокойные, чем могилы; громадные, каждая в отдельности, и больше, чем океан» [Рейснер, с. 107]. Сравнения в публицистике Ларисы Рейснер часто поэтичны: «И, смеясь, как у себя в чаше, великаны качают мохнатыми шапками. В пальцах, разгибающихся, как прутья, приготовленные для плетения корзин, у них зажаты бумажные деньги» [Рейснер 1965, с. 100]. В данном примере кроме сравнений нами также отмечено олицетворение. Благодаря таким оригинальным оборотам публицистика достигает поэтизации повествования, которые крайне естественно входят в ее прозу.

В очерках сборника «Афганистан» (в сравнении с другими книгами) преобладают *эпитеты*. Приведем цитаты нескольких характерных примеров: «вокруг ликующая природа, лиловые горы в снежных шапках, душистые луга

клевера» [Рейснер 1965, с. 138]; «дымчатые горы, тепло, восторг зрелой весны, раскинутые в ней в солнечном сиянии» [Рейснер 1965, с. 139]. В очерках «Афганистана» предпочтительно применение эпитетов в отношении природных явлений, пейзажа. Впрочем, в произведении Ларисы Рейснер можно обнаружить данный троп (в сочетании с метафорами) и в описании людей: «один из придворных вздулся в кресле с фиолетово-синей горой жира и нездоровой крови» [Рейснер 1965, с. 144]; «поверх волос, очков и желтых скул струится чадра нежнейшего сиреневого цвета, деревянная грудь и руки с пальцами, сухими как кусочки мела, обтянуты ярко-зеленым, искристым шелком» [Рейснер 1965, с. 148]. Рейснер, используя эпитеты, не только обогащает свой публицистический стиль, но и дает объектам изображения индивидуальные и неповторимые признаки, тем самым склоняя нас к оценке этих объектов с необычной точки зрения.

Далее мы изучим наличествующий в очерках Ларисы Рейснер следующий вид тропа – *олицетворение*. Автор наиболее активно использует его в сборнике очерков «Уголь, железо и живые люди». При помощи олицетворений Лариса Михайловна добивается целей – показать более наглядно специфику труда на заводах, шахтах и платинах, образно представить сущность тех или иных предметов (промышленных процессов). «Уголь, разбежавшись к огненному обрыву в подвешенном чане, опрокидывается в него в столбе искр, – нескромный, фееричный самоубийства» [Рейснер 1965, с. 296]. Благодаря олицетворениям публицистка подчеркивает характерные признаки изображаемого предмета: «Своими раздутыми маслянистыми губами негра вал с неутомимую жадностью глотает железо» [Рейснер 1965, с. 313]. Также олицетворения можно обнаружить и в сборнике очерков «Гамбург на баррикадах»: «Гавань открыта для рабочих только в определенные часы. Всосав в себя на рассвете армии трудящихся, она выплевывает их вечером до последнего человека» [Рейснер 1965, с. 193]. Лариса Рейснер, используя в данном сборнике

подобные олицетворения, очень художественно передает всю специфику и особенность жизни рабочего в городе Гамбург.

Таким образом, публицистика Ларисы Михайловны Рейснер отличается яркой и оригинальной метафоричностью изложения, необычностью образов и неординарным «я» автора. О чем бы ни писала Лариса Рейснер, ее особый стиль угадывается с первых строк очерка.

## Заключение

Завершая наше исследование, посвященное публицистике Ларисы Рейснер, мы пришли к следующим выводам:

1. По мнению большинства исследователей, публицистика и, конкретно, жанр очерка сегодня вновь становятся актуальными и востребованными, несмотря на тенденцию аудитории к потреблению коротких информационных материалов. Сегодня жанр очерка отчасти возрождается в том, что принято называть *longread*, *longform* или же «журналистикой длинной формы». Он сочетает в себе черты классического очерка (фактологическая основа, образность, активная роль автора, наличие художественно-выразительных средств) и аналитической статьи (глубина погружения в тему, использование большого количества источников информации, высокая плотность смысла, претензией на исчерпанность темы)

2. Лариса Рейснер является ярким журналистом-публицистом, очерки которой создают у читателя выразительные и проникнутые авторским началом картины жизни времен революции. Все современники и последующие исследователи жизни и творчества Ларисы Рейснер отмечали многогранность и цельность ее личности и биографии, четкость мировоззренческих установок, что прямо отразилось в ее публицистике.

3. Мировоззрение Ларисы Рейснер проникнуто идеей революции, и через эту призму ею воспринимается все происходящее и даются оценки. В то же время она понимала революцию не как полное отрицание всего прошлого, в том числе, старой культуры, а во многом как преемственность, хотя при этом нравственные и культурные образцы прошлого по-новому переосмысливаются. Отсюда вытекает выраженная поэтизация революции в ее очерках, акцентирование ее героической красоты и романтики, отрицание «серых будней».



4. Соответственно, революция является одной из ее главных тем, особенно в сборниках «Фронт» и «Гамбург на баррикадах». В рамках этой обширной темы можно выделить ряд под-тем: проявление в рядовых, на первый взгляд, людях силы духа и характера; тема братства (людей, народов), тема «случайных искупительных жертв». Остальные темы («восточная» тема в сборнике «Афганистан», тема труда в сборнике «Уголь, железо и живые люди») также, как правило, преломляются через призму идеи революционного преобразования мира. Но в то же время Лариса Рейснер часто предстает как автор размышляющий, думающий и не стремящийся давать прямолинейные оценки (например, в сборнике «Афганистан»).

5. Публицистический стиль Ларисы Рейснер отличается рядом специфических черт. Это, во-первых, *чрезвычайная и иногда даже чрезмерная насыщенность ее прозы образами*, использование в большом объеме практически всех средств художественной выразительности. В наибольшей степени это характерно для первых сборников очерков; далее ее стиль несколько меняется и становится более строгим, когда она начинает умело сочетать фактическую (документальную) и художественную ценность. Во-вторых, это *ярко проявленная авторская позиция*, выражение личного мнения и даже сиюминутных впечатлений, что часто роднит ее очерки с литературными эссе. Лариса Рейснер, с одной стороны, в своих очерках использует точные факты, ничего не искажая, но, с другой стороны, интерпретирует эти факты по-своему, через призму собственного мнения и даже настроения. Она воспринимает окружающий мир скорее глазами поэта, художника, чем журналиста. В-третьих, в очерках Ларисы Рейснер *акцент, как правило, делается на людях, их биографиях*, их роли и месте в жизни и, в том числе, в революции. Поэтому ее работы насыщены яркими портретными характеристиками со множеством выразительных деталей.

В целом же можно резюмировать: Лариса Михайловна Рейснер оставила не очень большое творческое наследие, но отличающееся ярким своеобразием, художественной и документальной ценностью. Поэтому оно

не только актуально с исторической или биографической точек зрения, но и представляет большой интерес для сегодняшних публицистов как школа мастерства и с этих позиций нуждается в дальнейшем изучении.

### Библиографический список

1. Аграновский А. А. Своего дела мастер: Заметки писателя. М.: Политиздат, 1980. 416 с.
2. Алексеева А. И. Красно-белый роман: Лариса Рейснер в судьбе Николая Гумилева и Анны Ахматовой. М.: Алгоритм, 2008. 286 с.
3. Ампилов В. А. Современный газетный очерк. Минск: Наука и техника, 1972. 238 с.
4. Анюхина А. М. Феномен мультимедийного лонгрида и digital storytelling в сетевых медиа. URL: <https://cyberleninka.ru/article/v/fenomen-multimediynogo-longrida-i-digital-storytelling-v-setevyh-media>
5. Арутюнова Н. Д. Теория метафоры. М.: Прогресс, 1990. 512 с.
6. Беневоленская Т. А. Композиция газетного очерка. Пособие по спецкурсу. М.: Изд-во МГУ, 1975. 88 с.
7. Беневоленская Т. А. О языке и стиле газетного очерка. М.: Изд-во МГУ, 1973. 80 с.
8. Беневоленская Т. А. Портрет современника: очерк в газете. М.: Мысль, 1983. 132 с.
9. Большой энциклопедический словарь под редакцией А. М. Прохорова. URL: <http://alcala.ru/entsiklopedicheskij-slovar/bolshoj-entsiklopedicheskij-slovar.shtml>
10. Брик О. М. Разгром Фадеева // Новый ЛЕФ. 1928. №5. С. 1-5.
11. Вакуров В. Н. Стилистика газетных жанров: Учебное пособие. М.: Высшая школа, 1978. 183 с.
12. Виноградов В. В. О языке художественной литературы. М.: Гослитиздат, 1959. 657 с.
13. Вомперский В. П. О стиле очерка // Стилистика газетных жанров / под ред. Д. Э. Розенталь. М.: Изд-во МГУ, 1981. 230 с.
14. Выворцева Е. В. Трансформация традиционных публицистических жанров в современных массмедиа // Вестник Челябинского государственного университета. 2015. Филология. Искусствоведение. Вып. 94. № 5. С. 207-213.

15. Выворцева Е. В., Исакова Т. Б. Формирование авторского стиля журналиста в процессе обучения // Вестник Волжского университета имени В. Н. Татищева. 2017. №2. С. 1-8.
16. Гавриленко Н. Т., Петрова Л. И. Проблемный очерк и проблемная статья. URL: <https://cyberleninka.ru/article/v/problemnyy-ocherk-i-problemnaya-statya-obschee-otlichiya-i-osobennosti-redaktirovaniya>
17. Горохов В. М. Закономерности публицистического творчества. М.: Мысль, 1975. 187 с.
18. Горький М. Собрание сочинений в 30 томах. Том 30. М.: Гослитиздат, 1956. 672 с.
19. Журбина Е. И. Искусство очерка. URL: [http://psujourn.narod.ru/lib/zhurbina\\_sketch.htm](http://psujourn.narod.ru/lib/zhurbina_sketch.htm)
20. Журбина Е. И. Теория и практика художественно-публицистических жанров: (Очерк. Фельетон). М.: Мысль, 1969. 399 с.
21. Здоровега В. И. Слово тоже есть дело: некоторые вопросы теории публицистики. М.: Мысль, 1979. 174 с.
22. Зеленина Е. В. Портрет героя: ценностно-смысловые и творческие аспекты. URL: <https://cyberleninka.ru/article/v/portret-geroya-tsennostno-smyslovye-i-tvorcheskie-aspekty>
23. Золотухин А. А., Мажарина Ю. Н. Лонгрид, сноуфолл, мультимедийная история – как новые вершины журнализма? // Вестник Воронежского государственного университета. 2015. №2. С. 93-96.
24. Каминский П. П. Принципы исследования публицистики на современном этапе // Вестник Томского гос. ун-та. 2007. №1. С. 97-105.
25. Ким М. Н. Жанры современной журналистики. СПб: изд-во Михайлова В. А., 2004. 335 с.
26. Ким М. Н. Основы творческой деятельности журналиста: учебник для вузов. СПб.: Питер, 2011. 400 с.
27. Ким М. Н. Технология создания журналистского произведения. URL: <http://www.evartist.narod.ru/text/71.htm>

28. Колесниченко А. В. Длинные тексты (лонгриды) в современной российской прессе. URL: <http://www.mediascope.ru/1691>
29. Колесниченко А. В. Настольная книга журналиста. Учебное пособие. М.: Аспект Пресс, 2013. 334 с.
30. Колесниченко А. В. Практическая журналистика. Учебное пособие. М.: Моск. ун-та, 2008. 179 с.
31. Колосов Г. В. Поэтика очерка: Учеб.-метод. пособие к спец. курсу «Проблема сов. очерка». М.: Изд-во МГУ, 1977. 77 с.
32. Крамов И. Н. Литературные портреты: Воровский, Лариса Рейснер, Матэ Залка, Эффенди Капиев, Александр Малышкин. М.: Художественная литература, 1976. 364 с.
33. Краткая литературная энциклопедия под ред. А. А. Суркова. М.: Советская Россия, 1971. 1008 с.
34. Кройчик Л. Е. Система журналистских жанров // Основы творческой деятельности журналиста: учеб. пособие / под ред. С. Г. Корконосенко. СПб: Знание, 2000. С. 125-168.
35. Лазутина Г. В., Распопова С. С. Жанры журналистского творчества: учеб. пособие. М.: Аспект Пресс, 2011. 320 с.
36. Лазутина Г. В. Профессиональная этика журналиста. URL: <http://evartist.narod.ru/text10/09.htm>
37. Лейдерман Н. Л. Пристрастное слово (Публицистика 1917-1920-х годов о русской революции; Поэтическая публицистика А. Блока: статья «Интеллигенция и революция») // Филологический класс. 2005. №14. С. 30-34.
38. Литературная энциклопедия под ред. А. В. Луначарского. URL: <http://feb-web.ru/feb/litenc/encyclor/>
39. Маслова Н. М. Путевой очерк: Проблемы жанра. М.: Знание, 1980. 64 с.
40. Машарипова Т. Ж. Сущность публицистики // Вестник ВГУ. Серия: Филология. Журналистика. 2015. №1. С. 105-113.

41. Мукаржовский Я. Структурная поэтика. М.: Школа «языки русской культуры», 1996. 480 с.
42. Мершавка В. Мертвая душа: Фокстрот на сладкое. Образ Хустова в романе «Мастер и Маргарита». URL: [http://mershavka.ru/articles/mertvaya\\_dusha\\_fokstrot\\_na\\_sladkoe\\_obraz\\_hustova\\_v\\_romane\\_master\\_i\\_margarita2/](http://mershavka.ru/articles/mertvaya_dusha_fokstrot_na_sladkoe_obraz_hustova_v_romane_master_i_margarita2/)
43. Наумова Т. Н. Роль публицистики в формировании гражданского общества: дис. ... кандидата филологических наук. Москва, 2004. 223 с.
44. Никулин Л. В. Записки спутника: Воспоминания о Ларисе Рейснер и др. современниках. Л.: Писателей в Ленинграде, 1932. 248 с.
45. Носик Б. М. Прекрасные незнакомки. Портреты на фоне эпохи. М.: Алгоритм, 2015. 366 с.
46. Оксенов И. А. Лариса Рейснер: критический очерк. Ленинград: Прибой, 1927. 39 с.
47. Ожегов С. И. Толковый словарь С. Ожегова. URL: <http://www.ozhegov.org/index.shtml>
48. Пельт В. Д. Дифференциация жанров газетной публицистики. М.: Изд-во МГУ, 1984. 48 с.
49. Перцов В. О. О чем и как писать рабочему писателю. М.: Художественная литература, 1931. 82 с.
50. Полонский А. В. Публицистика как особый вид творческой деятельности // Научные ведомости БелГУ. 2008. №11 (51). С. 56-61.
51. Пржиборовская Г. А. Лариса Рейснер. URL: <https://www.e-reading.club/book.php?book=94415>
52. Пронин Е. И. Выразительные средства журналистики: учебное пособие. М.: Изд-во МГУ, 1980. 92 с.
53. Прохоров Е. П. Искусство публицистики: Размышления и разборы. М.: Сов. писатель, 1984. 360 с.
54. Прохоров Е. И. Публицистика в жизни общества. М.: Изд-во МГУ, 1968. 102 с.

55. Прохоров Е. И. Публицист и действительность. М.: Изд-во МГУ, 1973. 317 с.
56. Прохоров Г. С. Что такое «художественная публицистика»? // Новый филологический вестник. 2012. №3 (22). С. 44-52.
57. Радек К. Б. Портреты и памфлеты. М.: Сов. лит-ра; шк. ФЗУ Мособлполиграфа, 1933. 327 с.
58. Словарь литературоведческих терминов. URL: <http://www.textologia.ru/slovari/literaturovedcheskie-terminy/?q=456>
59. Солганик Г. Я. Стилистика газетных жанров. М.: Изд-во МГУ, 1981. 230 с.
60. Соловей Э. С. Лариса Рейснер: Очерк жизни и творчества. М.: Сов. писатель, 1985. 160 с.
61. Стечкин И. Жертвы «длинного чтения». URL: <http://archive.li/XXvfG>
62. Стюфляева М. И. Образные ресурсы публицистики. М.: Мысль, 1982. 176 с.
63. Стюфляева М. И. Поэтика публицистики. Воронеж: Изд-во Воронеж. ун-та, 1975. 154 с.
64. Стюфляева М. И. Человек в публицистике: (Методы и приемы изображения и исследования). Воронеж: Изд-во Воронеж. ун-та, 1989. 143 с.
65. Терехов А. Правда без милости мучительство есть... // Журналист. 1993. №4. С. 3-5.
66. Тертычный А. А. Жанры периодической печати. URL: <https://www.e-reading.club/book.php?book=1019990>
67. Тертычный А. А. Очерк – король жанров // Журналист. 2003. №5. С. 77-79.
68. Ученова В. В. Публицистика и политика. М.: Политиздат, 1979. 271 с.
69. Ученова В. В. Творческие горизонты журналистики. М.: Мысль, 1976. 204 с.
70. Ученова В. В. У истоков публицистики. М.: Изд-во МГУ, 1989. 214 с.
71. Черепухов М. С. Проблемы теории публицистики. М.: Мысль, 1973. 269 с.
72. Черепухов М. С. Работа над очерком. М.: Изд-во МГУ, 1996. 95 с.

73. Черепахов М. С. Таинства мастерства публициста. М.: Мысль, 1984. 150 с.
74. Чубарьян А. О. Теория и методология исторической науки. Терминологический словарь. М.: Аквилон, 2014. 580 с.
75. Шарламов В. Т. Воспоминания. URL: <http://docplayer.ru/34245950-Varlam-shalamov-vozpominaniya.html>
76. Шкляр В. И. Публицистика и художественная литература: продуктивно-творческая интеграция: автореф. дис. ... доктора филолог. наук. Киев, 1989. 44 с.
77. Щелкунова Е. С. Публицистический текст в системе массовой коммуникации. Воронеж: Родная речь, 2004. 194 с.
78. Щудря Н. Н. Эстетические особенности публицистического творчества: автореф. дис. ... филолог. наук. Киев, 1985. 50 с.

#### **Эмпирическая база**

79. Рейснер Л. М. Избранное. М.: Художественная литература, 1965. 573 с.



Выпускная квалификационная работа выполнена мной совершенно самостоятельно. Все использованные в работе материалы и концепции из опубликованной научной литературы и других источников имеют ссылки на них.

« \_\_\_ » \_\_\_\_\_ 2018 г.

---

*(подпись)*

*(Ф.И.О.)*