
РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ СЕРИИ «ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ. ЖУРНАЛИСТИКА»

Коваленко А.Г. — доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой русской и зарубежной литературы филологического факультета РУДН — *главный редактор*

Грабельников А.А. — доктор филологических наук, профессор кафедры массовых коммуникаций филологического факультета РУДН — *заместитель главного редактора*

Жучкова А.В. — кандидат филологических наук, доцент кафедры русской и зарубежной литературы РУДН — *ответственный секретарь*

Члены редколлегии

Голубков М.М. — доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой русской литературы XX в. филологического факультета МГУ им. М.В. Ломоносова

Кихней Л.Г. — доктор филологических наук, профессор кафедры журналистики и литературы Московского университета экономики и права им. А.С. Грибоедова

Флейшман Л.С. (Fleishman Lazar) — профессор отделения славянских языков и литератур Станфордского университета (США)

Филипп Бодор (Baudorre Philippe) — профессор факультета гуманитарных наук Университета Мишеля де Монтеня, Бордо-3 (Франция)

Вольфганг Стефан Киссель (Wolfgang Stephan Kissel) — профессор факультетов культурологии, славистики Бременского университета (Universität Bremen) (Германия)

Жан-Филипп Жаккар (Jean-Philipp Jaccard) — профессор, заведующий кафедрой русского языка и литературы Женевского университета (Université de Genève) (Швейцария)

Джованна Мораччи (Moracci Giovanna) — профессор факультета современных языков, литературы и культуры Университета Габриэля Даннунцио гг. Кьети и Пескара (Италия)

Сун Чао (Sun Chao) — директор Центра русского языка и литературы Хейлундзянского университета, кандидат филологических наук (Харбин, КНР)

Туркан Олджай (Turkan Olcai) — профессор, заведующая кафедрой русского языка и литературы литературоведческого факультета Стамбульского университета (Турция)

Московкина И.И. — доктор филологических наук, профессор, заведующая кафедрой русской литературы Харьковского государственного университета (Украина)

Базанова А.Е. — кандидат филологических наук, доцент кафедры теории и истории журналистики филологического факультета РУДН

EDITORIAL BOARD
BULLETIN OF PEOPLES' FRIENDSHIP
UNIVERSITY OF RUSSIA.
SERIES: LITERARY CRITICISM. JOURNALISM

Kovalenko A.G. — Doctor of Philology, Professor, Head of Department of Russian and Foreign Literature, Philological Faculty, PFUR — Chief Editor

Grabelnikov A.A. — Doctor of Philology, Professor of Department of Mass Communications — Deputy Chief Editor

Zuchkova A.V. — Executive Secretary

Members of editorial board

Golubkov M.M. — Doctor of Philology, Professor, Head of Department of Russian Literature of the XX-th century, Moscow Lomonosov State University

Kikhney L.G. — Doctor of Philology, Professor, Department of Journalism and Literature, Moscow University of Economy and Law, named after A.S.Griboyedov

Fleishman Lazar — Professor of Department of Slavonic Languages and Literature, Stanford University (USA)

BuadorrePhilippe — Professor, Department of Humanities, University Michel Montaigne, Bordo-3 (France)

Wolfgang StephanKissel — Professor, Department of Culture and Slavonic Studies, University Bremen (Germany)

Jean-Philippe Jaccard — Professor, Head of Department of Russian language and Literature, University of Geneva (Switzerland)

Moracci Giovanna — Professor, Department of Modern Languages, Literature and Culture, University of Gabriel D'Annunzio of Chieti and Pescara (Italy)

Sun Chao — Professor, Head of the Centre of Russian Language and Literature, Heilundzyan University (China, Harbin)

Turcan Olcai — Professor, Department of Russian language and Literature, Istanbul University (Turkey)

Moskovkina I.I. — Professor, Head of Department of Literature, Kharkov State University (Ukraine)

Bazanova A.E. — Professor, Department of Theory and History of Journalism, PFUR

ВЕСТНИК Российского университета дружбы народов

НАУЧНЫЙ ЖУРНАЛ

Основан в 1993 г.

Серия

ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

ЖУРНАЛИСТИКА

2016, № 1

Серия издается с 1996 г.

Российский университет дружбы народов

СОДЕРЖАНИЕ

ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

Анкудинов К.Н. Нулевая детерминированность как признак романтического героя (на примере стихотворения А.И. Полежаева «Песнь погибающего пловца»)	7
Пинаев С.М. Тема смерти-бессмертия в стихотворениях Максимилиана Волошина 1990-х гг.	17
Кунцевич Д.В. Этапы становления французского символизма и его отражение во французской критике на рубеже XIX—XX вв.	25
Закроева Г.А. Тема сна в лирике Б.Л. Пастернака: мифопоэтический аспект	36
Солдаткина Я.В. Творческое наследие А.П. Платонова и семантико-эстетические поиски в современной русской прозе (А.Н. Варламов «Мысленный волк», А.В. Иванов «Ненастье»).....	45
Кротова Д.В. Назначение искусства: концепция В.Т. Шаламова.....	55
Тан Мэн Вэй. Художественное своеобразие «Записок юного врача» М.А. Булгакова	63
Шуйская Ю.В. Риторическая структура очерков Чарльза Диккенса	72

Нафисе Насири. Мотивы «Маснави Манави» Мовлана Джалалетдина Руми в русских книгах для чтения Л.Н. Толстого	79
Азизова А.О., Джолдасбекова Б.У. Интеллектуальная проза Казахстана периода независимости.....	84
Денисенко А.В. Полемика с А.И. Солженицыным на страницах журнала «Синтаксис»	91

ЖУРНАЛИСТИКА

Баранова Е.А. Влияние процесса медиаконвергенции на сокращение хронометража и появление мини-рубрик	96
Улюра А.А. К вопросу о телевизионном бренде: алгоритм построения	104
Баскина Э.С. Возникновение еврейской печати в системе европейской прессы в конце XIX—первой половине XX в. как основа формирования израильской прессы.....	112
Прасолова Е.В. Мультимедийная история: особенности восприятия массовой аудитории	118

РЕЦЕНЗИИ И ОБЗОРЫ

Гавриков В.А. Между «Камнем» и «Психеей»: новое исследование поэтической семантики Осипа Манделъштама. Рецензия на книгу: <i>Кихней Л.Г., Меркель Е.В.</i> Осип Манделъштам: философия слова и поэтическая семантика	126
Колобов В.В. Журнально-газетная деятельность А.В. Жигулина (по материалам писательского архива).....	133
Верина У.Ю. Рецензия на книгу: <i>Федотов О.И.</i> Между Моцартом и Сальери (о поэтическом даре Набокова)	141
Иванова Е.А. Пропаганда как феномен человеческой деятельности. Рецензия на книгу: <i>Барабаш В.В., Бордюгов Г.А., Котеленец Е.А.</i> Государственная пропаганда и информационные войны	145

НАШИ АВТОРЫ	151
--------------------------	-----

BULLETIN of Russian Peoples' Friendship University

SCIENTIFIC JOURNAL

Found in 1993

Series

STUDIES IN LITERATURE

JOURNALISM

2016, № 1

Series founded in 1996

Peoples' Friendship University of Russia

CONTENTS

LITERARY CRITICISM

Ankudinov K.N. Zero determination as a feature romantic hero (for example a poem by A.I. Polezhaev "The song of the deadness shipper"	7
Pinaev S.M. The theme of "Death-Immortality" in the M. Voloshin's poems of the 1900-th.....	17
Kuntsevich D.V. Milstones of the formation of French symbolism and its reflection in the French critique at the turn of the XX century	25
Zakroyeva G.A. The theme of the dream in the lyrics of B.L. Pasternac: mythopoetic aspect	36
Soldatkina Ya.V. The artistic heritage of A.P. Platonov and semantic and aesthetic searches in contemporary Russian prose (A.N. Varlamov "The spitual wolf", A.V. Ivanov "Foul Weather").....	45
Krotova D.V. Destination of art: Varlam Shalamov's concept	55
Tang Meng-wei. Artistic uniqueness of the M.A. Bulgakov's "A young doctor's notebook"	63
Shuyskaya Yu.V. The rhetoric structures of Charles Dickens' sketches	72

Nasiri N. Motives of “The Manavi Masnavi” of Movilana Jalal ad din Rumi in the Russian books for reading of L.N. Tolstoy	79
Azizova A.O., Zholdasbekova B.U. The problem of the modern person and traditional art in modern world	84
Denisenko A.V. Critical controversy with A.I. Solzhenitsyn at the pages of “Syntax”	91

JOURNALISM

Baranova E.A. The influence of media convergence process on reduction of radio program length and moni-columns development	96
U Iyura A.A. The television brand: an algorithm	104
Baskina E.S. The occurrence of the Jewish press in the European press in the XIX—XX as a basis of formation of Israeli press	112
Prasolova E.V. Multimedia story: perception of mass audience	118

REVIEWS

Gavrikov V.A. “Stone” and “Psyche”: New research of Osip Mandelshtam’s poetic semantics. Review of the book: <i>Kikhney L.G. and Merkel E.V.</i> Osip Mandelshtam: the philosophy of word and poetic semantics.....	126
Kolobov V.V. Journal-newspaper activity of A.V. Zhigulin (on materials of the writer’s archive)	133
Verina U.Yu. Review of the book: <i>Fedotov O.I.</i> Between Mozart and Salieri (on the poetic talent of Nabokov)	141
Ivanova E.A. Publicity as a phenomenon of numan activity. Review of the book: <i>Barabash V.V., Bordyugov G.A. and Kotelenetz E.A.</i> State Propaganda and Informational Wars	145

OUR AUTHORS	151
--------------------------	-----

ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

НУЛЕВАЯ ДЕТЕРМИНИРОВАННОСТЬ КАК ПРИЗНАК РОМАНТИЧЕСКОГО ГЕРОЯ (на примере стихотворения А.И. Полежаева «Песнь погибающего пловца»)

К.Н. Анкудинов

Адыгейский государственный университет
ул. Первомайская, 208, Майкоп, Адыгея, Россия, 385000

Статья посвящена проблеме героя в романтическом тексте. Базовая особенность романтического героя — его нулевая детерминированность. Литературоведы демонстрировали этот признак на примерах эпических романтических героев. Рассматривается лирический романтический текст с лирическим героем — трагическое стихотворение русского романтического поэта XIX в. Александра Полежаева «Песнь погибающего пловца», написанное в 1828 г. Это стихотворение сопоставляется со сходным по тематике стихотворением современного Полежаеву неромантического поэта Николая Языкова «Пловец». Стихотворения Полежаева и Языкова говорят о конфликте Я и Не-Я, однако герой стихотворения Языкова не обладает нулевой детерминированностью. Вывод: нулевая детерминированность дает романтическое содержание лирическому герою.

Ключевые слова: романтизм, романтическое мировоззрение, романтический герой, эпический герой, лирический герой, детерминированность, нулевая детерминированность, Александр Полежаев, Я, Не-Я

Едва ли не все исследователи романтизма сходятся во мнении, что центральной точкой романтической культуры и романтического мировоззрения является тема *личности*. Советский литературовед И.Ф. Волков в статье «Основные проблемы изучения романтизма» характеризовал эту тему так: «Но при всем том, что самоценность человеческой личности крайне преувеличивалась в романтизме, абсолютизировалась, уже само по себе открытие этой самоценности явилось художественным завоеванием романтизма. Такого характера не знала литература до романтизма. Она, конечно, тоже воспроизводила исторически сложившиеся характеры своих современников, но воспроизводила их как изначально заданные в своей сущности кем-то или чем-то — мифологическими героями, божеством, как в античной и средневековой литературе, неким всеобщим содержанием жизни человеческого рода — в эпоху Возрождения, извечными законами разума — в

классицизме, естественной природой человека — в просветительской литературе и в том числе в литературе “бури и натиска”».

Именно романтизм открыл для литературы личность как таковую — самоценную не только в смысле неповторимости своих идеальных черт, но и по глубинному содержанию своего характера — и этим окончательно сблизил искусство с реальной человеческой жизнью. Ведь в реальной действительности характер каждой человеческой жизни есть характер именно этой личности, неповторимый результат ее собственного общения с другими людьми и миром в целом» [3. С. 20].

Ученица Ю. Тынянова Лидия Гинзбург была максимально далека от «социологизированного» И. Волкова и по взглядам, и по методологии; И. Волков и Л. Гинзбург представляли две постоянно соперничавшие между собой в советской литературоведческой науке школы — «социальную» и «формалистическую», — однако их мнения относительно «личности как базового концепта романтизма» совпадали. Вот что говорила об этом концепте Лидия Гинзбург в монографии «О лирике»: «Писавшие о романтизме всегда отмечали особый интерес к личности, особое значение субъективного начала для романтического миропонимания... Найденный термин работал не только на прошлое, но и на будущее. Новым явлениям со всем их национальным своеобразием... присваивается то же название — романтизм. Многими своими чертами позднейшие национальные формации романтизма резко отличаются друг от друга и от своего немецкого предшественника. И все же существовало нечто общее в присущем разным романтизмам пониманию личности. Это личность, действующая по законам своей метафизической природы, тогда как предметом реализма станет человек, детерминированный и подвластный общим закономерностям» [4. С. 127—128].

И. Волков, и Л. Гинзбург солидарны в том, что романтизм демонстрирует и утверждает тип личности индетерминированный, «действующий по законам своей метафизической природы». При этом И. Волков считает, что подобный тип личности был не известен всей литературе *до* романтизма (так или иначе предписывавшей личности детерминизм того или иного характера), а Л. Гинзбург противопоставляет романтическому индетерминизму социальный детерминизм реализма (направления, пришедшего *после* романтизма).

Это позволяет поставить знак равенства между романтической индетерминированной личностью и фихтеанским самообусловленным (самопричинным), самостановящимся (саморастущим) и самодостаточным Я. Фихтеанское Я — исток и причина себя; в той же мере романтическая личность исходит из себя самой.

Всякий детерминизм интегративен, это в полной мере относится к личностному детерминизму. Личность, обусловленная внешним миром, этим самым фактом встроена во внешний мир. Недетерминированная, автономная, существующая по себе личность — прежде всего личность *конфликтная*.

Романтизм может быть разным — революционным или консервативным, социальным или мистическим, тихим, элегическим (медитативным) или «бешеным», католическим или демоническим, изысканно-элитарным, демократическо-площадным или массово-коммерческим, патетическим или ироническим, героическим или сатирическим, фантастическим или стремящимся к достоверному описанию обыденной реальности. Действие романтических произведений

может разворачиваться как на фоне экзотических пространственных или временных обстоятельств, так и в современной европейской повседневности. Романтический герой может быть воином, монахом, революционером, поэтом, художником, музыкантом, разбойником, светским львом, тихим мечтателем, сумасшедшим; он может искать идеалы в далеком средневековом прошлом, в светлом будущем «без царей и тиранов» или в надмирных трансцендентностях. Однако в любом романтическом явлении культуры должна существовать центральная точка, позволяющая безошибочно поименовать это явление в качестве «романтического»; эта точка — *осмысление конфликта между личностью и окружающим внешним миром, приводящее автора к констатации трагичности, антагонистичности, неразрешимости данного конфликта*. Не обязательно романтический герой должен занимать активную позицию по отношению к атакующему его внешнему миру и предпринимать какие-либо действия, сталкиваясь с атаками внешнего мира. Он может быть исключительно пассивной жертвой, спасающейся бегством, смиренно уповающей на высшие силы или пытающейся снять трагические обстоятельства отстраняющей иронией (концепт «безвинной страдающей жертвы» встречается в романтической литературе не реже, чем концепт «мятежника»). Однако какую бы тактику действий — активную ли, пассивную ли — не избрал бы романтический герой, в любом случае он обречен столкнуться с реальностью, не оставляющей ему никаких шансов — и обречен мучительно размышлять об этом.

Романтического героя принято называть «исключительным». Это определение является верным, но оно требует уточнения. Исключительность романтического героя не всегда бывает основана на каких-либо объективно определяемых качествах. Романтический герой исключителен не всегда потому, что он талантливее, эмоциональнее, сильнее, умнее или сострадательнее своего окружения — но он всегда исключителен потому, что исключителен конфликт этого героя с внешним миром (возможно даже, возникающий вопреки желаниям и действиям героя). Романтизм одарил культуру парадигмой «непохожести (на остальных)»; однако «непохожесть» романтического героя способна дифференцироваться не только по критерию «внешняя непохожесть — внутренняя непохожесть», но и по критерию «явленная (являемая) непохожесть — скрытая (скрываемая) непохожесть». Не всегда романтические герои демонстрируют собственную непохожесть, иногда они тщетно пытаются спрятать ее от внешнего мира. Романтический герой исключителен потому, что он всегда в каком-то смысле «Петер Шлемиль, потерявший свою тень». Он может стыдиться этого обстоятельства, всячески скрывая его, или гордиться им, активно навязывать его окружающим. В любом романтическом герое присутствует некий изъян или избыток (либо амбивалентный «изъян-избыток»), выводящий его за пределы Не-Я и тем самым возгоняющий в нем кровоточащее Я.

Романтический герой — следствие и порождение романтического мировоззрения, основополагающими признаками которого являются три черты — разграничение бытия на два антагонистических начала — Я и Не-Я («романтический дуализм»), признание свободы воли Я («романтическое свободополагание») и центрированность на конфликте между Я и Не-Я («романтический конфликтоцентризм») [1]. Нулевая детерминированность романтического героя, противо-

речащая традициям как доромантической литературы, так и послеромантической литературы, вытекает из этих черт романтического мировоззрения. Поскольку романтический текст центрирован на конфликте между Я и Не-Я, постольку романтический герой не должен быть детерминирован какими-либо проявлениями объективной реальности (ведь объективная реальность — это Не-Я). Любая зависимость романтического героя от окружающего его мира смазывает и обесмысливает романтический конфликт между Я и Не-Я.

Современный израильский литературовед Михаил Вайскопф в своем глубоком и скрупулезном (но довольно спорном в выводах) монографическом исследовании «Влюбленный демиург. Метафизика и эротика русского романтизма» [2] подмечает типичные особенности романтического героя. «По существу, речь идет, конечно, о чужеродности индивида всему земному “кругу”. Сиротство и / или обособленность, маркирующие этот образ, безотносительно к этическому статусу персонажа неизменно свидетельствуют о его *иноприродности* (здесь и дальше курсив автора — *К.А.*) обступающему миру.. Одновременно те же *сиротство и одиночество есть знак богооставленности* героя (иногда как кары, ниспосланной небесами) — богооставленности, более — или, чаще, менее — осознанной самим автором. Именно оттого для души страдающего “пришлеца” — как и для люциферически горделивого мизантропа — вся окружающая ее человеческая среда есть лишь чужбина или место заточения» [2. С. 251].

Говоря о романтическом герое, Михаил Вайскопф имеет в виду эпического романтического героя, чья конфликтность обеспечена сюжетными коллизиями. «Сиротство и / или обособленность» эпического романтического героя — инструменты подачи его нулевой детерминированности. Однако герой литературного произведения может быть не только эпическим, но и лирическим. Теорию «лирического героя» обосновал и подробно рассмотрел Юрий Тынянов — сначала на материале творчества Александра Блока («Блок — самая большая лирическая тема Блока... Об этом *лирическом герое* (курсив автора — *К.А.*) и говорят сейчас... Этому лирическому образу было тесно в пределах символического канона» [6. С. 224—225]), а затем — в обобщенном аспекте. Лирический герой, как правило, совпадает с личностью автора (исключение составляют концептуалистские тексты), но он не аналогичен личности автора, поскольку не исчерпывает ее. Иногда лирический герой экстраполируется от автора, становясь неким вымышленным персонажем, отделенным от хронотопа авторской личности. Однако при ближайшем рассмотрении текста с таким героем всегда обнаруживается, что содержание этого текста — не эпический сюжет, а лирическое переживание, а также выявляется, что экстраполированный от авторской личности герой неотделим от нее. Значит, данный «мнимоепический» герой — инвариант лирического героя. Уместно поставить вопрос: распространяется ли нулевая детерминированность романтического героя не только на эпического, но и на лирического героя, и какими средствами она обеспечивается?

Длинное стихотворение поэта-романтика первой половины XIX в. А.И. Полежаева «Песнь погибающего пловца» — пример текста с «мнимоепическим» лирическим героем.

Александр Полежаев — человек трагической биографии. Он был внебрачным сыном помещика-крепостника Л. Струйского, в детском возрасте лишился отца и матери, жил в крестьянской семье. По протекции отца Полежаев поступил в частный пансион, а затем стал вольнослушателем Московского университета. В 1826 г. список свободолобивой поэмы Полежаева «Сашка» попал к императору Николаю Первому и вызвал царственный гнев. Только что сдавший выпускные экзамены двадцатидвухлетний Полежаев был вызван к царю, а затем самодержавной волей отправлен на военную службу унтер-офицером. Летом 1827 г. не приспособленный к тяготам армейской службы Полежаев самовольно покинул часть и был разжалован в солдаты. Десятилетием позже, в 1838 г., через три дня после долгожданного возвращения офицерского звания, Полежаев умер в госпитале.

Стихотворение «Песнь погибающего пловца» было написано Александром Полежаевым (предположительно) в 1828 г. — в пик бедствий, обрушившихся на него. Данное стихотворение входит в ряд поэтических текстов, написанных в этот период и проникнутых чувством отчаянья («Притеснил мою свободу...», «Узник», «Песнь пленного ирокезца», «Осужденный», «Ожесточенный», «Живой мертвец»). В некоторых из этих текстов («Притеснил мою свободу...», «Узник») поэт высказывается от собственного имени, упоминает обстоятельства своей личной жизни; в других («Ожесточенный», «Живой мертвец») — переводит переживания в абстрактно-романтический план. Во всех этих текстах безусловно присутствие лирического героя. Стихотворения третьей группы — «Песнь пленного ирокезца» и отчасти «Осужденный» относятся к третьей группе текстов — с «мнимозэпическим» лирическим героем, формально не имеющим отношения к авторской личности, но по существу транслирующим лирические чувства и рефлексии автора. Несомненно, к третьей группе относится и «Песнь погибающего пловца». Это стихотворение написано от имени «пловца» (мореплавателя), терпящего крушение и ожидающего неизбежную гибель.

Вот мрачится
Свод лазурный!
Вот крутится
Вихорь бурный!
Ветр свистит,
Гром гремит,
Море стонет —
Путь далек...
Тонет, тонет
Мой челнок!.. [5. С. 57]

Мир бушующего моря, грозящего герою-повествователю гибелью, — это пространство Не-Я, а герой-повествователь («пловец») воплощает романтическое начало Я. Рассмотрим характеристики, при помощи которых А. Полежаев подает и описывает романтическое Я в пятой строфе стихотворения.

Сокровенный
Сын природы,
Неизменный

Друг свободы, —
С юных лет
В море бед
Я направил
Быстрый бег
И оставил
Мирный брег! [5. С. 58]

Автор использует словосочетание «сын природы», что наводит на соображения о традициях немецкого предромантизма («штюрмерства»). И.Ф. Волков так характеризует особенности штюрмерского героя: «О штюрмерском герое отнюдь нельзя сказать, что он “не предастся ничему”, но “все заставляет себе предаваться”, что он “весь погружается в себя” и “от одного себя ждет спасения”, что он живет “одиноким, своим, не чужим сердцем” и т.д. Нет, штюрмерский герой не отчужден от мира, не одинок. Его характер не является исключительно его собственным достоянием, напротив, сущность его заключена во всеобщей природе человеческого рода, в его естественной природе, а индивидуальная неповторимость героя, самобытность его личности есть лишь неповторимое, самобытное, «гениальное» выражение этой естественной природы.... Не герой-штюрмер отчужден от мира, а, напротив, среда, окружающая его, находится в отчуждении от подлинной, естественной с точки зрения штюрмерской литературы природы человеческого общества. И именно поэтому он противостоит, враждебен своей жизненной среде. Но он всегда находит в своем окружении родственные себе души, наделенные тем же “глубочайшим чувством природы”, что и он... Поэтому штюрмерская литература — это прежде всего «апофеоза» природы, а уж затем — личности, и лишь постольку “апофеоза личности”, поскольку личность выступает ярчайшим носителем сокровенных сил природы» [3. С. 12—13].

В противоположность штюрмерскому герою романтический герой — отнюдь не «сын природы», и это обстоятельство специально оговаривается И.Ф. Волковым: «О романтическом герое... можно в самом деле сказать, что для него “не существует общество, не существует человеческий род: он весь погружается в себя, он от одного себя ждет спасения”» [3. С. 13].

Впрочем, в тексте А. Полежаева «сын природы» — это устойчивый, поэтический штамп, не несущий в себе семантической нагрузки, «автоматический галлицизм» — такой же, как расположенный рядом «друг свободы». Это подтверждается следующим обстоятельством: в предыдущей, четвертой строфе стихотворения Я характеризуется противоположным образом.

Дар заветный
Провиденья,
Гость приветный
Наслажденья —
Жизнь иль миг!
Утешаться
Я тобой —
И расстаться
Мне с мечтой! [5. С. 58]

Нельзя не признать, что «дар провиденья» (судьбы, рока) и «гость наслаждения» — не то, что «сын природы» (если «природа» не сводима к «провиденью»). «Природа» — объективная реальность, тогда как «провиденье» — «минус-реальность». Следовательно, как мы предположили, «штюрмерский след» в стихотворении А. Полежаева случаен.

В седьмой строфе стихотворения автор не только настаивает на абсолютном одиночестве лирического героя (Я), но еще и подчеркивает его нулевую детерминированность, вдобавок демонстративно изымая из текста типичную для лирики (в том числе, типичную для романтической лирики) тему любви.

Как минутный
Прах в эфире,
Бесприютный
Странник в мире,
Одинок,
Как челнок,
Уз любви
Я не знал,
Жаждой крови
Не сгорал! [5. С. 59]

«Пловец» А. Полежаева одинок тотально, абсолютно — он одинок во времени («как минутный прах в эфире») и в пространстве («бесприютный странник в мире»). Это одиночество Я дополнительно подчеркивается его а-любовностью («уз любви я не знал, жаждой крови не сгорал»). Для последовательного романтика между Я и Не-Я не может быть взаимосвязей, в том числе — любовных взаимосвязей; поэтому тема любви выводится из текста стихотворения А. Полежаева, оставляя место исключительно экзистенциальной тематике — тотальному конфликту Я и Не-Я. Между этими началами нет не только любовных, но и дружеских взаимосвязей. Иллюстрация тому — восьмая строфа стихотворения «Песнь погибающего пловца».

Парус белый
Перелетный,
Якорь смелый
Беззаботный,
Тусклый луч
Из-за туч,
Проблеск дали
В тьме ночей —
Заменяли
Мне друзей! [5. С. 59]

Вместо осмысленного, семантического контакта между началами Я и Не-Я налицо паллиатив — бессловесный квазисемантический псевдоконтакт Я с предметами (с парусом и якорем) и с природными явлениями (с лучом и с проблеском дали). Не-Я способно соотноситься с романтическим Я только в случае, если проявления Не-Я немы; но это — иллюзия диалога. Автор стихотворения употребляет слово «заменяли»: парус, якорь и луч — не друзья; эмоциональный контакт с

ними — замена (подмена) дружбы, невербальный симулякр взаимодействия Я с Не-Я.

Предпоследняя, девятая строфа стихотворения А. Полежаева предваряет последнюю, десятую строфу, почти повторяющую первую строфу по правилам кольцевой композиции. Таким образом, на девятую строфу этого стихотворения падает кульминация смысловой нагрузки.

Что ж мне в жизни
Безызыскной?
Что в отчизне
Повсеместной?
Чем страшна
Мне волна?
Пусть настигнет
С вечной мглой —
И погибнет
Труп живой!.. [5. С. 59]

Если Я обладает нулевой детерминированностью, если оно ничем не связано с обстающим его миром, то гибель (уничтожение) Я ничего не принесет в этот мир. Именно поэтому лирический герой стихотворения А. Полежаева воспринимает неизбежность собственной гибели без эмоционального противодействия — со спокойствием и даже не без притяния. Он — «труп живой».

Однако лирический герой этого стихотворения сам по себе — не «труп живой», он способен к сильным чувствам и к поступкам — к противоборству со стихией, к осознанию собственной победы.

На равнинах
Вод зеркальных,
На пучинах
Погребальных
Я скользил;
Я шутил
Грозной влагой,
Смертный вал
Я отвагой
Побеждал!.. [5. С. 58—59]

Герой стихотворения — живет, он «шутит грозной влагой», он «побеждает смертный вал». Но его жизнь — это жизнь *для себя*. Романтическое Я живо в пределах пространства Я и для Я; в сопряжении с пространством Не-Я — Я — «труп живой». Я не живет в Не-Я; Я способно жить только в Я. Оттого все порывы, желания и чувства Я (такие, как воля к победе или радость от созерцания луча) семантически значимы в пространстве Я, но не в пространстве Не-Я. «Пловцу» Полежаева не с кем разделить эти чувства, ему некому рассказать о своих порывах и желаниях. Этим он отличается от «пловца» из одноименного стихотворения современника Полежаева, стоящего в стороне от романтизма — раннего славянофила Николая Языкова. Пловец Языкова верит во внешнюю реальность, он верит, что «там, за далью непогоды, есть блаженная страна» [7. С. 62], противоборствуя с бурей во

имя «блаженной страны»; для полежаевского пловца в поле Не-Я нет ни утешения, ни смысла, ни будущего.

Эпический романтический герой выявляет свою конфликтно-романтическую сущность на основании сюжетных конфликтов. Он сталкивается с другими персонажами сюжета и таким образом сущность романтического конфликта (конфликта между Я и Не-Я) являет себя. Лирический герой (в том числе «мнимо-эпический» лирический герой) существует вне сюжета. Чаще всего он не сталкивается с другими персонажами текста (единственный персонаж многих лирических текстов — лирический герой). Один из способов выявления романтической сущности лирического героя — нулевая детерминированность этого героя.

Эпический герой романтичен постольку, поскольку он конфликтует с другими героями текста. Романтический герой может быть романтичным без конфликта с другими героями текста. Он романтичен постольку, поскольку не существует в мире Не-Я. Это и есть — нулевая детерминированность романтического героя.

ЛИТЕРАТУРА

- [1] *Анкудинов К.Н.* К вопросу о содержании методологического концепта «романтизм после романтизма» // Вестник Адыгейского государственного университета. Вып. 1 (144). 2013. С. 18–23.
- [2] *Вайскопф М.* Влюбленный демиург. Метафизика и эротика русского романтизма. М.: НЛО, 2012.
- [3] *Волков И.Ф.* Основные проблемы изучения романтизма // К истории русского романтизма. М.: Наука, 1973. С. 5–36.
- [4] *Гинзбург Л.Я.* О лирике. Л.: Советский писатель, 1974.
- [5] *Полежаев А.И.* Стихотворения. Поэмы. Переводы. Воспоминания современников. М.: Правда, 1990.
- [6] *Тынянов Ю.Н.* Литературный факт. М.: Высшая школа, 1993.
- [7] *Языков Н.М.* Стихотворения. М.: Текст, 2001.

ZERO DETERMINATION AS A FEATURE OF ROMANTIC HERO (for example a poem “The song of a deadness shipper” by A.L. Polezhaev)

K.N. Ankudinov

Adyghe State University
Pervomayskaja, 208, Maykop, Adugeja, Russia, 385000

The article reveals a problem of hero in romantic text. Basic feature of a romantic hero is zero determination. Earlier philologists have demonstrated this feature as an example of epic romantic heroes. The article demonstrates a lyrical romantic text with the lyrical hero — tragically poem of Russian romantic poet Alexander Polezhaev “The song of the deadness shipper”, which has been

written in 1828. This poem is distinct off the near of the thematic poem non-romantic poet Nikolay Jazykov "The shipper". This poems reveal a conflict between "I" and "Non-I". Hero in Jazykov's poem is not zero determinated. Therefore, zero determinate gives romantic sense to the romantic hero.

Key words: romanticism, romantic narrative, romantic hero, epical hero, lyrical hero, determination, zero determination, Alexander Polezhaev, "I", "non-I"

REFERENCES

- [1] Ankudinov K.N. K voprosu o sodержanii metodologicheskogo kontsepta "romantizm posle romantizma" [To the question of the content of methodological concept "romanticism after romanticism" // *Vestnik Adygeyscogo Gosudarstvennogo universiteta* [Bulletin of Adyghe State University] Vol. 1 (144). 2014. P. 18–23.
- [2] Vayskopf M. *Vliublyonnyyi demiurg. Metafizika i erotica russkogo romantizma* [Demiurge in love: metaphysics and erotica of Russian romanticism]. M.: NLO, 2012.
- [3] Volkov I.F. Osnovnye problemi izycheniya romantizma [Main problems of romanticism studies] // *K istorii russkogo romantizma* [To the history of Russian romanticism] M.: Nauka, 1973. P. 5–36.
- [4] Ginzbyrg L.Ja. *O lirike* [About Lyrics]. L.: Sovetskiy picatel, 1974.
- [5] Polezhaev A.I. *Stikhotvoreniya. Poemy. Perevody. Vospominaniya sovremennikov* [Verses. Poems. Translations. Memories of contemporaries]. M.: Pravda, 1990.
- [6] Tynjanov Ju.N. *Literaturnyi fakt* [Literary fact]. M.: Vysshaya shkhola, 1993.
- [7] Jazykov N.M. *Stikhotvoreniya* [Verses]. M.: Tekst, 2001.

ТЕМА СМЕРТИ-БЕССМЕРТИЯ В СТИХОТВОРЕНИЯХ МАКСИМИЛИАНА ВОЛОШИНА 1900-х гг.

С.М. Пинаев

Российский университет дружбы народов
ул. Миклухо-Макляя, 10/2, Москва, Россия, 117198

В статье рассматриваются категории жизни и смерти, мгновения и вечности, философия времени, выявляется «тайный» смысл ряда стихотворений первой поэтической книги М. Волошина, в частности, из цикла «Когда время останавливается». Особое внимание уделяется сонету «Грот Нимф», прослеживается связь с трактатом греческого мыслителя Порфирия «О пещере нимф», раскрывается смысл антиномии-тождества «пещера-космос» в связи с положениями антропософского учения. Сонет воспринимается как мистическая проекция судьбы поэта.

Ключевые слова: мгновение, вечность, время, смерть, бессмертие, пещера, космос, сонет, символ, судьба

В первой книге стихов М.А. Волошина («Стихотворения. 1900—1910») отчетливо звучит тема смерти-бессмертия, воспринимаемая в символично-эзотерическом плане. Русскому поэту была близка творческая установка французского писателя Анри де Ренье: «воссоздать, обессмертить в себе самом и вне себя убегающие мгновения» [1. С. 57], через мимолетное выразить вечное. «Воистину мудр лишь тот, кто строит на песке, сознавая, что все тщетно в неиссякаемых временах и что даже сама любовь так же мимолетна, как дыхание ветра и оттенки неба», — цитирует Волошин лирическую миниатюру Ренье, сопрягая ее с известным стихотворением последнего в собственном переводе («Приляг на отмели. Обеими руками...», 1910): «...подумай, что и ты / Лишь горсть песка, что жизнь порывы воль мятежных / Смешает как пески на отмелях прибрежных» [1. С. 61].

М. Волошин на раннем этапе творчества воспринимает человеческую жизнь как бытие, «разлитое» в космическом времени и лишь на мгновение воплощенное здесь и сейчас в земной оболочке, что, в частности, находит выражение в четырех философских стихотворениях, представляющих собой небольшую композицию, озаглавленную «Когда время останавливается» (1903—1905): «В безднах скрывается новое дно, / Формы и мысли смешались. / Все мы уж умерли где-то давно... / Все мы еще не родились...». Важнейший антропософский постулат — движение в коридорах вечности и перевоплощение человеческого Я — воспринимается поэтом как утверждение торжества и бессмертия духовного начала, несмотря на увядание плоти: «И не иссякнет бытие / Ни для меня, ни для другого. / Я был, я есмь, я буду снова! / Предвечно странствие мое!» («Я верен темному завету...», 1910).

Заканчивая работу над сонетом «Грот Нимф», М. Волошин писал М. Сабашниковой: «Дух должен причаститься плоти... Надо войти в таинственную Пещеру Нимф, где водные нимфы ткут пурпуровую пряжу жизни, где один вход для богов и один выход для людей. Это святая пещера зачатий...» [2. С. 419].

Волошин в данном случае отталкивается от антропософской теории, согласно которой путь к новому земному воплощению проходит через несколько стадий: период очищения человеческого Я, затем — долгий процесс самоусовершенствования за счет перехода во все новые области духовного мира и, наконец, постепенное образование нового астрального тела. В дальнейшем оно попадает под контроль высших духовных сил, которые и руководят последующим этапом возвращения Я к земной жизни, направляя астральное тело к той паре земных людей, которые ему предназначены («Тягло земли — двух смертных тел союз...») и могут дать соответствующую оболочку из физического и эфирного тел, то есть осуществить новое земное рождение.

«Как вихри мы сквозь вечности гонимы...» — этот поэтико-антропософский образ «стягивает» на себя произведения Волошина разных лет. «Мне кажется, что в мировой гармонии у чувственности — явления по самому существу противоположного любви — нет иного объяснения, кроме того, что так в нашем мире проявляется чье-то желание воплощения», — делает вывод поэт [2. С. 419] и в стихотворении «Пещера» (1915) художественно «развертывает» эту мысль: «О, для чего с такую жадной грустью / Мы в спазмах тел палящих ищем нег, / Устами льнем к устам и припадаем к устью / Из вечности текущих нег? // Наш путь закрыт к предутренней Пещере: / Сквозь плоть нет выхода — есть только вход. / А кто-то, за стеной, волнуется и ждет... / Ему мы открываем двери...» Таким образом, «Пещера» является смысловым дополнением к более раннему стихотворению «Грот Нимф» (1907), о чем Волошин писал А.М. Петровой, посылая ей более позднее стихотворение. Однако смысловой план сонета «Грот Нимф» все же шире.

Его обычно трактуют в свете философии греческих мыслителей Нумения, Крония, Плотина и особенно Порфирия (III в. н. э.), который в своем трактате «О пещере нимф», имея в виду «Грот, посвященный прекрасным, слывущим наядами, нимфам» («Одиссея», 13-я песнь, стих 348), рассматривает уходящую в недра земли пещеру в космическом плане: как место круговорота душ — их нисхождения в мир и восхождения к небесным сферам и бессмертию. Известно, что соотносительность пещеры с высшими, космическими силами была весьма характерна для мировосприятия древних греков. Да и не только их...

В I веке н. э. в Италии стали пользоваться большой популярностью персидские мистики, распространявшие культ солнечного божества Митры, являвшегося упрощением разработанного ранее учения Зороастра. Обращает на себя внимание то обстоятельство, что ритуалы Митры свершались в пещерах. Тот же Порфирий утверждает, что Заратуштра (или Зороастр) был первым, кто облюбывал пещеру как место для поклонения Богу. Д. Лунди в своей работе «Монументальное христианство» описывает пещеру Митры так: «Эти пещеры были украшены знаками Зодиака: Рака и Козерога (знаки-антагонисты — С.П.). Зимние и летние солнцестояния были в центре внимания как ворота для душ, сходящих в этот мир или восходящих к Богу. Рак был первыми воротами схождения, а Козерог — вторыми воротами восхождения (что у Порфирия соответствует вратам северного и южного ветров, открывающих путь к смерти и бессмертию, а у Волошина находит выражение во втором катрене сонета: “Но смертным и богам отверст различный

вход...” — С.П.). Это были два пути бессмертного прохождения с неба на землю и с земли на небо» [3. С. 57].

Обратимся непосредственно к волошинскому сонету. Две первые строки: «О, странник-человек! Познай Священный Грот / И надпись скорбную “Amorі et Dolorі”...». Мотив странничества — важнейший у Волошина. Подразумеваются и конкретные «географические» странствия поэта («годы странствий»); и бессмертный, неутомимый дух в его земной ипостаси, «себя забывший Бог», тоскующий по Вселенной и вечности, но обреченный земным путям и трагедиям. Латинское словосочетание («Люби и страдай») перекликается и с названием цикла стихов, посвященных Маргарите Сабашниковой “Amorі amara sacrum” («Святая горечь любви»), и с кольцевым стихом венка сонетов “Corona Astralis”: «В мирах любви неверные кометы...». Аморей называл Волошин М.В. Сабашникову. Приехав в Коктебель в конце марта 1907 г. и тяжело переживая расставание с Маргаритой, поэт выражает свои чувства в стихах. «Благодаря какой-то почтовой путанице все мои письма, адресованные Аморе, возвращались из Петербурга в Коктебель с надписью “выехала в Феодосию”, а сама она в течение 10 дней молчала, не получая от меня писем, — пишет М.А. Волошин А.Р. Минцловой 10 апреля 1907 г. — ...Это ежедневное ожидание было невыносимо и парализовало всякую мысль. Теперь я понял, что нет ничего более губительного для духа человеческого, чем ожидание... Вот единственное стихотворение, написанное в эти смутные дни ожиданий. Оно навеяно “Гротом нимф” Порфирия» [4. С. 295—296].

Трагедия любви, трагедия одиночества Поэта обусловлена тем, что он, заключающий в себе океан любви («Бог есть любовь», а Поэт — «Себя забывший Бог»), всегда терпит неудачу, соприкасаясь с чувствами людей, когда, образно говоря, навстречу этому океану протягивают чашку. Это трагедия вечного странника или, по выражению В. Бетаки, Серого ангела, желающего, но не могущего предостеречь людей от грядущих бедствий.

Однако вернемся к первой строфе «Грота Нимф»: «Из бездны хаоса сквозь огненное море / В пещеры времени влечет круговорот». Волошин выражает одну из важнейших антропософских идей — «странничества» человеческой души в космических коридорах вечности, ее воплощений и перевоплощений. В том же письме А.Р. Минцловой поэт не без доли пафоса утверждает: «Я молился о воплощении — оно дано. Я молился о своей боли — она есть» [4. С. 296] (В раннем стихотворении 1903 г.: «...И боль пришла, как тихий синий свет, / И обвила вокруг сердца, как запястье»). Комментируя эти строки, И.В. Левичев справедливо замечает: «Вечное становление человеческого “я”, согласно теософскому учению, восходившему к буддистской концепции — “Жизнь есть страдание” (у Волошина — “Любовь — тропа — одним, другим дорога — горе”; в более раннем стихотворении — “Я ждал страданья столько лет / Всей цельностью несознанного счастья...” — С.П.) трагично, ибо вечное становление, изменение, трансформация приносят страдание и утомление от изменений. Блуждание существ в колесе сансары, изменение форм их существования создает кармическую основу для страданий в настоящем и порождает страдания в будущих воплощениях». У Волошина мы видим тот же идейный лейтмотив.

Космос, Вселенская Пещера, названная Волошиным Священным гротом, имеет надпись “Amor et Dolori”. Тайна «божественного Эроса» заставляет человеческие души воплощаться, влетая в этот Космос из «бездны Хаоса», со стороны Севера, через «вход людей». Для Волошина, как ни парадоксально, этот мистический «вход» стал объективной реальностью, поскольку возвращался он в Коктебель после трагических событий на «Башне» Иванова, именно с Севера, из Петербурга, путем «людей» [5. С. 158].

Итак, сила, которая управляет круговоротом душ, осознается как Эрос. В самом сонете Эрос упоминается лишь однажды, в восьмом стихе: «И каждый припадет к сияющей амфоре, / Где тайной Эроса хранится вещей мед». Но эта стихия, силовое поле Эроса, объединяет и пронизывает все образы сонета. Эрос, по определению Волошина, творческий Демон, «посредник между людьми и богами, который ведет человека крестным путем страсти и смерти к познанию бессмертия и созерцанию вечной красоты» [1. С. 481]. Эрос в понимании Волошина — не сусально-сладостный божок, а грозная, демоническая сила. Он, пишет поэт в статье, посвященной книге стихов Вяч. Иванова «Эрос», «учит человека дерзать и преступать законы человеческие и божественные», но, проведя его «сквозь очистительное пламя всех страстей, всех преступлений и всяческого земного избытья... наставляет его радостному смирению» [1. С. 484]. И это, кстати, убедительно отражено в XII и XIII сонетах “Corona Astralis”. Эрос в интерпретации платоновской Диотимы и переосмыслении Волошина «в один и тот же день бывает цветущ, полон жизни... а потом все сразу теряет, умирает и воскресает снова» [1. С. 483], что и составляет тайну пещеры, тот самый «вещий мед», что хранится в «сияющей амфоре».

Мед в представлении древних был связан с хтоническими силами, обладал магическими свойствами и даровал бессмертие. Мед, как отмечал А.Ф. Лосев, есть символ очищения и принесения жертвы богам смерти, ибо души, устремляясь в мир, расстаются с бессмертием. Пчелы Волошина, что «...в темноте слагают сотов грани...», в какой-то мере предвосхищают медуниц О. Мандельштама («Сестры — тяжесть и нежность — одинаковы ваши приметы...», 1920), сосущих тяжелую розу и олицетворяющих неразрывность категорий жизни и смерти. У Волошина в стихотворении, начинающемся знаменательной строкой «Дети солнечно-рыжего меда...» (1910 г.), читаем: «В звездном улье века и века / Мы, как пчелы у чресл Афродиты...» Здесь та же символика: «звездный улей» — «пещера-космос»; «солнечно-рыжий мед» — смерть-бессмертие; наконец, Афродита, принявшая на себя функции Эроса.

«Реют пчелы» и на страницах книги Вяч. Иванова. Реют «над кострами рдяных роз» («Сад роз») в «алом саду», открытом для богов. «Эрос-пчела облетает цветник людских сердец и питает богов собранным медом любви. Нектар и амврозия, которыми питались олимпийские боги, — это мужское и женское начало человеческой природы», — комментирует Волошин образную систему Иванова, связующую через посредство Эроса земное с божественным в пределах некоего чувственного (а порой — сверхчувственного) Эдема, но исключаящего подземный мир, вобравший в себя космос [1. С. 482—483]. В сонете же Волошина — не слияние, а разъединение («Но смертным и богам отверст различный вход...») в без-

днах пещеры-космоса. Думается, прав И.В. Левичев, который, завершая свой анализ волошинского сонета, полагает, что «трагизм поэтического космоса Максимилиана Волошина... был отмечен, с одной стороны, представлением о горести “перевоплощения”, приносящего страдание силой божественного Эроса, а с другой — печатью трагических любовных отношений поэта с Маргаритой Сабашниковой, “Аморей”, подарившей М. Волошину силой земного эроса, любовь и страдание — *Amori et Dolori*» [5. С. 159].

Но ведь «тайна Эроса», мед — это еще и творчество, поэзия, тот самый «ионийский мед», который, по Мандельштаму, подарили человечеству «лирики слепые». Тот самый расплесканный мед, который Волошин в “*Corona Astralis*” сопрягает с «недопетыми песнями». Поэзия, как и мед, обладает магическими свойствами. Ее функции близки Эросу. Поэзия, как поучала Сократа та же Диотима, есть «общая причина того, что из небытия переходит к бытию» [1. С. 480]. О заклинательной функции поэзии много и убедительно рассуждал в своих статьях Вяч. Иванов. Непосредственно реализуется эта функция в его книге «Эрос» — по определению Волошина, «книге заклинаний, призывающих древнего бога на землю» [1. С. 480]. Сам Волошин по этому поводу пишет: «Человек словом своим заклинает появление нового мира, подобно тому, как наш мир был создан словом Божественным» [1. С. 480].

Программным в этом отношении представляется стихотворение Волошина, начинающееся строкой: «Быть черною землей. Раскрыв покорно грудь...» (1906). Здесь та же антиномия-тождество: пещера-космос. Пещера, земля принимает в себя и отражает космос, как человеческое тело заключает в себя дух, а поэт — слово. Творческий процесс отражается на космическом уровне. Сам поэт — и земля, и космос одновременно. Вспоминается IV сонет “*Corona Astralis*”: «В колодцах труб пытливый тонет взгляд...» Почему используется такое словосочетание — «колодцы труб»? Глядя в колодец, мы смотрим вниз, вглубь, а не вверх. Здесь — обратная перспектива, взгляд через космос в себя. Именно там, внутри, «алмазный бег вселенные струят».

Более того, поэт в данном случае — творец и творение. Впоследствии эта мысль будет сформулирована Волошиным в финале поэмы «Космос» (1923) из книги «Путями Каина»: «Так будь же сам Вселенной и творцом! / Сознай себя божественным и вечным / И плавь миры по льялам душ и вер».

Слово сходит в землю, т.е. в поэта («В меня сойдет, во мне распнется Слово»), что дает возможность «видеть над собой алмазных рун чертеж» — небесные космические письмена. Слово в значении «Логос» — имеется в виду предвечный образ Бога, «прямой образ ипостаси его», как пишет Вл. Соловьев в своих «Чтениях о Богочеловечестве» [6. С. 89]. Таким образом, поэтическое слово становится «божественным», а сам поэт «гробом», заключающим «тело Бога», воскресающим Эросом, сосудом Откровения.

Отсюда: поэт — носитель Грааля, который понимается Р. Штайнером как символ сокровенного знания, а у Волошина смыкается с Голгофой творчества. Отсюда же: книга — гробница стихов или, как говорит современный поэт и философ В.Б. Микушевич, иероглиф поэта в его трагическом подражании Христу, что, собственно, и является сквозным мотивом венка сонетов “*Corona Astralis*”.

Однако мистическое предзнаменование судьбы поэта намечено уже в сонете «Грот Нимф». Особенно — в последних его строках: «Наяды вечно ткут на каменных станках / Одежды жертвенной пурпуровые ткани». У Порфирия это символизирует воплощение души в тело, то есть приобщение ее к смертному земному миру. Каменные станки — это, безусловно, кости, одеваемые в телесно-кровяную материю. Напрашивается сравнение с аналогичным местом из стихотворения Вяч. Иванова «Сад роз»: «Что земля и лес пророчит, / Ключ рокошет, лепеча, — / Что в пещере густостенной / Сестры пряли у ключа». Упоминаемые чуть ранее Наяды и Дриады — не более чем выражение «пророчественного гула природы, в котором звучат голоса судьбы» [1. С. 478] и которую, в свою очередь, олицетворяют «сестры»-парки.

У Волошина в финале сонета «Грот Нимф» подразумевается нечто большее по сравнению с трактатом Порфирия и совершенно иное по отношению к стихотворению Иванова: одежда — «жертвенная». Это может быть что-то наподобие «венца багряных терний» из волошинского перевода «Человечества» Э. Верхарна, лирический герой которого вбирает в себя муки и прегрешения человеческого рода и ради которого готов пожертвовать жизнью. И в этом, возможно, предвосхищение гражданских, «профетических» стихов Волошина периода «Неопалимой купины».

Итак, космос, по Волошину, это и «сама земля со всеми ее недрами, дающая жизнь, но и дарующая смерть» [7. С. 108], если воспользоваться словами А.Ф. Лосева, комментирующего трактат Порфирия. Но именно так воспринимает Волошин свою Киммерию со всеми ее пещерами, гротами и холмами. Киммерия — это «земля утерянных богов», читай: языческих богов. Но это и «земля страстная», одетая в черные ризы и по ее долинам «розовеет миндаль», возможно, предвосхищающий мандельштамовское: «пасхальной глупостью украшенный миндаль» из старокрымского стихотворения («Холодная весна. Голодный Старый Крым...»), написанного четверть века спустя после «Киммерийских сумерек» Волошина. Ведь не случайно поэтическую судьбу Мандельштама характеризуют как трагическое подражание Христу, можно сказать — реализацию заветов “Corona Astralis”.

В волошинском сонете у людского входа в Грот Нимф растет не миндаль, а олива («Отмечен вход людей оливою ветвистой...»), как и в гомеровской «Одиссее» (олива или маслина, в зависимости от перевода: «Возле оливы — пещера прелестная, полная мрака...»). Олива — это и языческая мудрость, управляющая миром, это и Афина-Мория (Афина-Судьба), покровительница «странника-человека» Одиссея, вносящая в развитие мира, как пишет А.Ф. Лосев, «элементы недоступной людям телеологии, необходимости и закономерности» [7. С. 100]. Но ведь еще «зеленеющей маслиной», согласно пророку Иеремии, называл себя Господь (XI, 16). Истинной маслиной, к которой, по благодати Божией, могут быть привиты дикие маслины (т.е. язычники — Рим. XI, 17), именовался Иисус Христос.

«Я язычник во плоти и верю в реальное существование всех языческих богов и демонов, — замечает поэт в «Автобиографии», — и в то же время не могу его мыслить вне Христа» [8. С. 36]. Отсюда — столь широкая семантическая амплитуда образов в стихотворениях Волошина первого десятилетия XX в., например,

той же пещеры. От языческо-антропософского символа в сонете «Грот Нимф» до христианской «пещеры заточенья» Бога в “Corona Astralis”: «Скрыт в яслях Бог. Пещера заточенья / Превращена в Рождественский Вертеп».

Согласно преданию, мир был сотворен весной. И родной Коктебель, духовное мироздание Волошина, представляется Волошину «в весне распятым», так же, как Грот нимф, сосредоточившим в себе рождение и смерть, смерть и воскресение. Так же, как воплощены они в маслине, имеющей форму креста, словно бы переместившейся из священной Пещеры нимф на могилу Волошина. «И сама могила его, влетевшая на вершину горы, — как написал в своем очерке Андрей Белый, — есть как бы расширение в космос себя преображающей личности» [8. С. 507].

ЛИТЕРАТУРА

- [1] Волошин М. Лики творчества. Л.: Наука, 1988.
- [2] Волошин М. Стихотворения. М.: Книга, 1989.
- [3] Холл М.П. Энциклопедическое изложение масонской, герметической, каббалистической и розенкрейцеровской символической философии. Т. 1. Новосибирск, 1992.
- [4] Волошин М. Собр. соч. Т. 9. Письма 1903—1912. М.: Эллис Лак, 2010.
- [5] Левичев И.В. Концепт «Amor et Dolori» в сонете М. Волошина «Грот нимф» // «Toronto Slavic Quarterly» № 45, Summer 2013.
- [6] Соловьев Вл.С. Чтения о Богочеловечестве // Соч. в 2-х т. Т. 2. М., 1989.
- [7] Лосев Ф.Ф. История античной эстетики. Последние века. Кн. 1. М., 1988.
- [8] Воспоминания о Максимилиане Волошине. М.: Сов. Писатель, 1990.

THE THEME OF “DEATH — IMMORTALITY” IN M. VOLOSHIN’S POEMS OF THE 1900-th

S.M. Pinaev

Peoples’ Friendship University of Russia
Miklukho-Maklaya str., 10/2, Moscow, Russia, 117198

The poems of the first book of verse by M. Voloshin are analysed in terms of life and death, instant and eternity, philosophy of time, subtext and secret meaning. The cycle of little poems “When Time stops” is analysed. The main thing is the concept of “cave — space” in the sonnet “Grotto of Nymphs” set against antroposophic theory. The tie of the verse with the treatise of Greek thinker Porfiriy is traced. The sonnet is perceived as mystical project of poet’s fate.

Key words: instant, eternity, death, immortality, time, cave, space, sonnet, symbol, fate

REFERENCES

- [1] Maximilian Voloshin. *Liki tvorchestva*. [Images of creative work]. L.: Nauka, 1988.
- [2] Maximilian Voloshin. *Stihotvoreniya* [Poems]. M.: Kniga, 1989.

- [3] Hall M.P. *Antsiklopedicheskoye izlodgeniye masonskoi, germeticheskoi, kabbalisticheskoi i rozenkreitserovskoi filosofii*. [An Encyclopedic outline of Masonic, Germetic, Qabbalistic and Rosicrucian Symbolical Philosophy]. V. 1. Novosibirsk, 1992.
- [4] Maximilian Voloshin. *Sobr. soch.* [Collection of works]. T. 9. Pisma [Letters] 1903—1912. M: Allis Luck, 2010.
- [5] Levichev I.V. Concept “Amori et Dolori” v sonete M. Voloshina “Grot Nymph” [Concept “Amori et Dolori” in M. Voloshins’ sonnet “The Grotto of Nymphs”]. *Toronto Slavic Quarterly* № 45, Summer 2013.
- [6] Solovyov VI.S. *Chteniya o Bogochelovechestve* [Readings about God-Mankind] // Soch. v 2-h t. [Collection in 2 v.] Vol. 2, M., 1989.
- [7] Losev A.F. *Istoriya antichnoi astetiki. Posledniye veka* [History of ancient aesthetics. The last ages]. Book1. M., 1988.
- [8] *Vospominaniya o Maximiliane Voloshine*. [Memoirs about Maximilian Voloshin]. M.: Sov. pisatel, 1990.

ЭТАПЫ СТАНОВЛЕНИЯ ФРАНЦУЗСКОГО СИМВОЛИЗМА И ЕГО ОТРАЖЕНИЕ ВО ФРАНЦУЗСКОЙ КРИТИКЕ НА РУБЕЖЕ XIX—XX ВВ.

Д.В. Кунцевич

Российский университет дружбы народов
ул. Миклухо-Маклая, 6, Москва, Россия, 117198

В рамках одной статьи достаточно сложно ответить на все вопросы, которые могут возникнуть при прочтении заглавия, по этой причине мы провели анализ лишь некоторых теоретических манифестов и ранее не переведенных на русский язык интервью французских символистов из «Анкеты о литературной эволюции» Ж. Юре. Трудности вызывает уже сама структура анкеты: Малларме и Верлен фигурируют во главе символистов и декадентов; Поисманс, который написал «Наоборот», становится натуралистом; Бажу вообще отсутствует. Работа Юре, как и творчество символистов, породила множество споров. В статье делается попытка отобразить основные вехи истории французского символизма, как литературного направления конца XIX — начала XX века, разделить его на этапы.

Ключевые слова: литература символизма, французская поэзия конца XIX века, «Анкета о литературной эволюции» Ж. Юре, интервью символистов

Для эпохи рубежа XIX—XX вв. характерны попытки предвосхищения, прогнозирования следующего витка культуры, преобразования мира средствами искусства, разочарование в прежних общественных идеалах, ощущение неотвратимой гибели существующего строя жизни. Духовная атмосфера тех лет, тягостная и гнетущая, характеризовалась все возрастающим пессимизмом, настроениями отчаяния и безысходности.

Тема пессимизма встречается в произведениях любого времени, декадентского или нет, но более частая, нежели в предыдущие эпохи, смена политических и экономических парадигм в течение XIX столетия приводила к потрясениям на уровне нравственности, морали и сознания, в том числе и художественного. Происходят изменения в географии мира: идет битва за Африку, колонизация Востока. Франция, отягощенная страшными историческими событиями — две империи (1803—1814; 1852—1870), три монархии (1815—1824; 1825—1830; 1830—1848), две республики (1848—1852; 1870), три революции (1830, 1848, 1871), — не в силах скрыть болезненность восприятия.

Кризис проявлялся в негативной оценке прогрессивных общественных идей и пересмотре моральных ценностей, в утрате веры в силу научного познания — господствовавшему до той поры позитивизму противопоставляется увлечение идеалистической философией.

Некая скованность чувствовалась во французском литературном языке, окончательно сформировавшемся еще в эпоху классицизма. Романтики, а затем и символисты пытались расширить рамки дозволенного, «оживить» поэтическую речь.

По мнению символистов, позитивизм, натурализм, «протоколизм» Э. Золя и его последователей лишь уничтожали поэзию, они были отголоском прошлого, им не хватало оригинальности, самостоятельности и поэтической «души». Это была своего рода реакция против односторонности, сухости и узости предыдущих доктрин. Большинство писателей периода *fin de siècle* не принимали новую «форму» человека, который воспринимал жизнь как следствие действий и противодействий: они не принимали этой связи между реальным и действительным, утверждая, что необходимо решиться пойти дальше, по направлению к нереальному.

Вагнер как романтик, которого так почитали символисты, считал, что восприятие современного человека, как и его бытие, тоже стало фрагментарным, хаотичным. Посредством искусства он стремился восстановить равновесие между чувством и интеллектом. К истине мог приблизиться лишь художник, жизнь которого полностью занята искусством. Безусловно, и у Вагнера, и у символистов была единая цель — придать искусству чистоту и строгость, покрыть им целиком все стороны человеческой экзистенции.

В мае 1834 г. Теофиль Готье написал предисловие к «Мадемуазель де Мопен», которое вскоре стало своего рода манифестом «чистого искусства». В нем он утверждал, что произведения романтиков наглядны и ясны; по его мнению, все что полезно — некрасиво, поэтому вещи прекрасны лишь своим скрытым смыслом, а не их прямым назначением.

В период между 1860 и 1866 гг. возникает литературное направление «Парнас». Его представители Леконт де Лиль (который станет основателем данного направления, наравне с Готье), Сюлли Прюдом, Франсуа Коппэ, Катулл Мендес, Леон Дьеркс, существенно изменяя представление о поэзии романтиков, продолжают традиции «чистого искусства», начатые Т. Готье.

Французские парнасцы утверждали, что у поэзии такой же специальный язык, как у музыки и живописи, и у нее своя особая красота. Поэтический язык должен вызывать, подсказывать образы или настроения сочетаниями звуков. Они выступали против клише, хаотичности и субъективности романтической поэзии. Искусство становится не средством, а целью выражения авторского видения:

— C'est une poésie au moins, une palette
Où brillent mille tons divers,
Un type net et franc, une chose complète,
De la couleur ! des chants ! des vers !
(Gautier T. Débauche)

— Это поэзия — палитра,
Сверкающих цветов,
И чистый образец
Цвѣта! пения! стихов!
(Готье Т. «Разгул»)

Готье верит в абсолютную самодостаточность поэзии, которая является носителем Красоты, а не средством ее передачи.

В своем интервью Ж. Юре лучшее определение поэтической эстетики парнасцев дал Малларме, раннее творчество которого тоже можно отнести к этому литературному направлению:

les Parnassiens, eux, prennent la chose entièrement et la montrent ; par là ils manquent de mystère ; ils retirent aux esprits cette joie délicieuse de croire qu'ils créent. *Nommer* un objet, c'est supprimer les trois quarts de la jouissance du poème qui est faite du bonheur de deviner peu à peu ; le *suggérer*, voilà le rêve [4. С. 103].

Парнасцы берут вещь целиком и показывают ее; из-за этого им не хватает таинственности; они извлекают из душ чудное наслаждение от осознания того, что они что-то создают. *Дать имя вещи* — уничтожить три четверти наслаждения поэмой, которая состоит из счастья в ее постепенном разгадывании; *заставлять думать* о ней — вот мечта.

Совершенное использование этой тайны создает символ, намек на предмет, который рождается из воспоминаний. Тем самым раскрывается состояние души. Или, наоборот, выбирается предмет, который можно распознать благодаря серии дешифровок.

Поэтому неудивительно, что «новое искусство», которое стремилось сказать *новое* слово, опять обратилось к символам и даже включило его в свое название. Символ привлекал художников, потому что он расширял смысл каждой дефиниции и вместе с тем позволял говорить о таинственных, загадочных сторонах мира и человека.

Символизм становится течением «со связью, пусть недолговечной или иллюзорной, с устойчивой теорией и даже догмами» [6. С. 11]. В словаре французского языка Эмиля Литтре (Littré) можно найти следующее определение символизма: «Символизм — это состояние мысли и языка, в котором догмы иначе не выражаются, кроме как в символе» [2. С. 2195]. Сен Антуан в своей статье «Что такое символизм?» (*Qu'est-ce que le Symbolisme?*, 1894) дополняет это определение: «А символ, в свою очередь, фигура или образ, которые используются для описания вещи» [5. С. 748].

Символ отсылает к идее, которая ведет к скрытому смыслу, намечает направление, требует расшифровки. Ш. Морис в интервью Ж. Юре на вопрос, что такое символ, отвечал следующим образом:

Quant au symbole, c'est le mélange des objets qui ont éveillé nos sentiments et de notre âme, en une fiction. Le moyen, c'est la suggestion : il s'agit de donner aux gens le souvenir de quelque chose qu'ils n'ont jamais vu [4. С. 123].

Что касается символа, то это смесь объектов, которые пробудили мистические ощущения в наших душах. Средством их познания является суггестия: речь идет о том, чтобы давать людям воспоминание о чем-то, чего они никогда не видели.

Любой символ — сначала образ, а лишь затем идея. Не существует ни одного символа, который бы не был задуман автором как проводник в направлении абстракции. Понятие пути здесь является важным символическим образом. Эта дорога направлена вверх, восходя в своем движении к великой мысли, к неведомому, где чувственное соединяется в мире сущностей.

Вспомним известный «миф о пещере» Платона, где он говорит о людях, которые живут иллюзиями. Все, что видит человек, реалии этого мира — лишь ана-

логии. В таком случае символы — отражение высшей правды. Если смысл символа расшифрован, то человек способен перейти на другой уровень сознания.

Историю французского символизма как оформленного поэтического направления можно разделить на несколько этапов. Начало первого этапа относится к 1857 г., когда выходит первое издание «Цветов зла» (*Les fleurs du mal*) Ш. Бодлера. Уже к 1880 г. образуется своего рода литературный салон Малларме на улице де Ром (*rue de Rome*), где по вторникам собирались молодые поэты Рене Гиль, Гюстав Кан, Анри де Ренье, Пьер Кийар и др.

К 1885 году «кружок» Малларме расширился, почувствовал себя достаточно окрепшим, чтобы заявить о своем существовании во всеуслышание. Именно в это время «Метерлинк, как и Верлен, выясняет свои наиболее тонкие ощущения, исследует бессознательное и глубинное состояние души; Малларме опережает Валери в более насыщенной неясности, в особом вкусе изысканности и арабесок; неясные изречения де Ренье и Самена перекликаются; затем Рембо, Рене Гиль и Сен-Поль-Ру принимаются за словесную оркестровку и поэзию символов; Гюстав Кан ищет свободный стих, революционную форму» [5. С. 16].

Программным стал «Трактат о слове» (*Traité du Verbe*) Р. Гиля (первый манифест символизма) 1886 г. Однако Е. Дюжарден говорит: «Символизм сформировался вовсе не в 1886 году: декаденты были предшественниками символистов, но многие из символистов начинали с того, что были декадентами. И декадантзм не делал ничего другого, кроме эфемерного клокотания, предвещающего новое поэтическое направление — символизм» [3. С. 211].

Окончательное оформление французского символизма как самостоятельного литературного направления следует отнести к тому времени, когда появилось название «символизм» и манифест этого направления. Иннокентий Анненский в своей «Книге отражений» пишет следующее: «В первый раз... поэтов назвал декадентами Поль Бурд в газете “*Le Temps*” от 6 августа 1885 г. А спустя несколько дней Жан Мореас отпарировал ему в газете же “*XIX siècle*”, говоря, что если уж так необходима этикетка, то справедливее всего будет назвать новых стихотворцев символистами» [7. С. 129]. Уже в 1886 г. Ж. Мореас опубликовал статью под названием «Литературный манифест. Символизм» (*Un Manifeste littéraire. Le Symbolisme*) в «Фигаро» (*Le Figaro*), где впервые четко и последовательно были сформулированы принципы нового искусства, — это констатация уже свершившегося факта, теоретическое обоснование уже произошедшего перелома.

На рубеже 1880—1890 гг. символисты переходят к утверждению своей литературной позиции. Появляется статья Жоржа Ванора «Символистское искусство» (*L'art Symboliste*, 1889), Шарль Морис создает труд «Литература сегодняшнего дня» (*La littérature de tout à l'heure*, 1889), где впервые пытается осознать и сделать выводы о новейшей поэзии. В этом же году выходят журналы «Плюм» (*La Plume*) и «Меркюр де Франс» (*Mercure de France*), которые наряду с «Вог» (*La Vogue*), стремились как можно лучше передать происходящие перемены.

1891 год стал значимым для символистов: во-первых, они получили положительную оценку от Фердинанда Брюнетьера, авторитетного литературного критика, статью которого опубликовали в журнале «Ревю де Де Монд» (*Revue Des Deux Mondes*); во-вторых, в этот период Ж. Юре проводит интервью с различными

ми писателями о положении французской литературы, о ее школах. Вопросы были заданы и символистам, что означает, что данная школа получила признание.

Эти интервью первоначально публиковались в журнале «Фигаро» с 1889 по 1905 гг., а позже были собраны под заголовком: «Анкета о литературной эволюции» (Enquête sur l'évolution littéraire). Трудности вызывает структура анкеты Юре: Малларме и Верлен фигурируют во главе символистов и декадентов; Гюисманс, который написал «Наоборот», становится натуралистом; Бажу отсутствует. Один из авторов, Ж. Ришпен, высказал свое мнение о замысле Юре: «Она (анкета) ассоциируется у меня с чумным болотом, в желчных водах которого стоят быки, а у их ног тьма лягушек квакают “я, я, я”» [4. С. 369]. Анкета вызвала множество споров, один из которых едва не закончился дуэлью.

В нашей статье мы представили ранее не переведенные отрывки из «Анкеты о литературной эволюции» и попытались провести их анализ, тем самым доказав существование французского символизма как направления. Перевод некоторых других интервью ранее был представлен в «Поэзия французского символизма. Лотреамон. Песни Мальдорра» Г. Косикова.

Тексты на французском языке печатаются с оригинальной орфографией, пунктуацией и выделениями. Все переводы, кроме особо оговоренных, сделаны впервые и принадлежат автору настоящей статьи.

Деятели искусства отвечали на вопросы о современных школах, направлениях и новых веяниях в литературе. Одним из первых заданных вопросов был: «*Существует ли символистская школа или направление?*»

Ж. Мореас ответил следующее:

Nous avons maintenant l'école symboliste qui est une école comme toutes les autres écoles d'où sortirent tant de poètes dont les Muses françaises s'honorent... Maintenant, dans chaque école il y a quelques poètes qui ont du talent, ce qui est bien, et beaucoup qui n'en ont pas, ce qui est très naturel. Mais j'insisterai sur ceci: chaque fois qu'une nouvelle manifestation collective fait preuve de vitalité, c'est que la manifestation antérieure est usée et devient malfaisante pour le renouvellement de l'esprit créateur en art; appelez ça mouvement, manifestation ou école, c'est indifférent. Mais appelons ça École, c'est plus court et plus net [4. 115—116].

Существует символистская школа, которая является школой, как и все другие, откуда вышло множество поэтов, которыми гордятся французские Музы... Теперь в каждой школе есть несколько поэтов, у которых есть талант, что хорошо, но у многих других его нет, что вполне естественно. Но я настаиваю на том, что каждый раз, когда появляется новый манифест, это означает, что предыдущий манифест изжил свое и становится вредным для созидательного разума в искусстве; назовите это движением, манифестом или школой, все равно как. Но давайте назовем это Школой, это короче и четче.

А. Ремаклю принадлежит следующее определение:

Un mouvement, non: des mouvements sans direction, sans direction commune surtout [4. С. 139].

Направление, нет: разнонаправленное движение, главным образом без направления.

В середине 1980-х гг. во Франции образовались кружки молодых поэтов под странными названиями “les hirsute” (лохматые, волосатые), les “hydropaths” («гидропаты»), “les zutistes” («зютисты»), собиравшиеся в разных кафе Латинского квартала; бывали там и поэты старшего поколения: Роллина, Гудо, Тайад. В ту раннюю эпоху движения распадались на отдельные группы писателей, враждовавших между собой и выставивших свои особые эстетические теории.

Подчеркнем, что в это время не было создано никакой школы и не возникло никакого осознания необходимости школы. Однако, распадаясь на мелкие группы, все деятели «новой поэзии» были объединены борьбой с идеалами господствующего искусства — с натурализмом, с одной стороны, и с традициями Парнаса — с другой.

В это время впервые появилось понятие «декадизм» (décadisme), выражавшее преимущественно минорные настроения усталой души, утомленной от столкновений с грубой, прозаической действительностью. Декадентское умонастроение стало стилем и образом жизни, а лишь затем появляется слово «символизм».

Для авторов этого направления ответить на вопрос «*что такое символизм?*», оказалось сложнее всего.

П. Верлен отвечал так:

Le symbolisme?... comprends pas... Ça doit être un mot allemand... hein? Qu'est-ce que ça peut bien vouloir dire? Moi, d'ailleurs, je m'en fiche. Quand je souffre, quand je jouis ou quand je pleure, je sais bien que ça n'est pas du symbole [4. С. 109].

Символизм?... не понимаю... Должно быть, это немецкое слово, нет?.. Что же оно может означать? Впрочем, мне все равно. Когда я страдаю, когда я чувствую острую боль или плачу, я точно знаю, что это не символ.

Даже в данном небольшом отрывке мы можем заметить ноты сарказма и эпатажа, с которыми было произнесено каждое слово.

Р. Гиль, который был частым гостем «вторников» Малларме, говорил:

Symbolisme! mais qu'on regarde ce qu'ont écrit, le peu qu'ont écrit, MM. Mallarmé, Verlaine, Moréas, les trois en tête, on voit ceci: Le symbole est une duperie; c'est affirmer son impuissance qu'être symboliste. Car, en somme, ce n'est que *comparer*; c'est, ne pouvant donner l'essentielle qualité d'une chose (ce qui demande *analyse, puis synthèse*), tenter d'exprimer ces choses par des choses approchantes. Et l'on voudrait dire que c'est l'Avenir, ça! Non, c'est tout le Passé, c'est simplement la poésie primitive: il suffit de réfléchir un instant pour le voir! [4. С. 143—144].

Символизм! взглянем на то небольшое, что написано господами Малларме, Верленом, Мореасом, тремя основателями, и придем к выводу, что: Символ — это обман; быть символистом — утверждать свое бессилие. Так как, в итоге, это значит только *сравнивать*; не желая называть основное значение вещи (что требует *анализа, а затем синтеза*), пытаться выражать эти вещи сходными значениями. И мы хотим сказать, что — это-то и есть Будущее! Нет, все это — Прошлое, это лишь примитивная поэзия: следует немного подумать, чтоб это заметить!

Стоит напомнить, что Гиль был одним из немногих, кто старался предотвратить исчезновение символизма, а его «Трактат о слове» (Traité du Verbe, 1886) стал первым манифестом символизма.

Для Сен-Поль-Ру Великолепно символизм ограничен ненужными рамками:

Le Symbolisme du jour engonce l'art dans le carcan du système, le restreint au séminaire du dogme. Soyons symbolistes comme Dante. Cultivons le symbolisme sans le rigoriser, ni l'édifier en petite tente sous l'ample soleil artistique. Je prise fort le Symbolisme, sobre et en filigrane, qui préside à certains chefs-d'œuvre des princes Mæterlinck, Henri de Régnier, Vielé-Griffin, Gabriel Randon, Stuart B. Merrill. Instituer une école symboliste — c'est fonder une Suisse de la poésie [4. С. 177].

Современный символизм все еще скован системой, ограничен догмами. Давайте будем символистами как Данте. Давайте создадим символизм без ригоризмов, возведем шатер под широким художественным солнцем. Я положительно оцениваю сдержанный и филигранный Символизм, который есть в некоторых работах Метерлинка, Анри де Ренье, Вьеле-Гриффена, Габриэля Рандона, Стюарта Мерилла. Создать символистскую школу — это значит основать Швейцарию в поэзии.

Слово «Швейцария» действительно ассоциируется у свободолюбивых французов с лишними ограничениями. Символисты, по мнению Сен-Поль-Ру, стараясь расширить рамки поэтического слова, преодолевая романтизм, создавали новые, которые можно называть «школой». Как мы знаем, Сен-Поль-Ру буквально взрывал поэтику позднего символизма и во многом предвосхищал сюрреалистические опыты.

Символисты исходили из того, что в художественном произведении все значимо, все символично: цветовая гамма, звуковая организация стиха и т.п. Индивидуальный внутренний мир художника, по мнению французских символистов, не может получить адекватного отражения с помощью традиционных рационалистических художественных средств (образов, метафор, сравнений и т.п.). Задача поэзии состоит в том, чтобы расшифровать смысл мира при помощи соответствий, которые пропускают видимый, имманентный мир в невидимый, трансцендентный. Для воскрешения слова нужно использовать всю музыкальность языка, обыграть суггестивность звуков в духе импрессионистской музыки Дебюсси. Такого рода стих создается при обращении к интуиции — рациональные методы здесь бессильны. Лишь немногим, по их мнению, возможно было достигнуть истины, да и есть ли истина?

К символистам относили многих авторов, посмотрим, что же говорили современники на этот счет.

Г. Альбер Орье, например, утверждал:

La plupart ont beaucoup de talent. Leur tort est de trop croire à l'importance des révolutions prosodiques. Moréas est un exquis chanteur et j'adore ses vers, même lorsqu'ils deviennent de vrais scolopendres ; Charles Morice est un merveilleux poète très conscient et très épris de son art ; H. de Régnier a écrit des vers admirables, et je sais bien d'autres jeunes moins connus, qui, peut-être, seront célèbres demain : Dubus, Merrill, Retté, S.P. Roux, J. Leclercq, Denise, Brinn'-Gaubast, Samain, mille autres, voyez, dans le *Mercure de France*, cette brave et vraiment artistique petite revue que dirige avec autorité Alfred Vallette... Et Rémy de Gourmont, cet esprit si rare qui vient de publier, sans qu'on s'en doute, un roman qui est quasiment un chef-d'œuvre [4. С. 161].

У большинства из них много таланта. Их вина заключается в том, что они предают большое значение просодике. Мореас — чудесный певец и я обожаю его стихи, даже

когда они становятся настоящими сколопендрами; Шарль Морис — чудесный поэт, очень сознательный и влюбленный в свое искусство; А. де Ренье написал восхитительные стихи. Я знаю многих других, менее известных молодых авторов, которые, возможно, будут знамениты завтра: Дюбю, Мерилл, Реттэ, С.П. Ру, Леклерк, Дениз, Бран'Гоба, Самен и тысячи других, которых мы видим на страницах «Меркюр де Франс», смелого маленького артистического журнала, которым управляет Алфред Валлетт... И Реми де Гурмон — человек столь редкого разума, который недавно опубликовал роман, почти шедевр, без сомнения.

Но не все высказывания были положительными. *P. de Гурмон*, в противовес Альберу Орье, говорил:

La théorie symboliste si abstruse pour moi est cependant, dit-on, claire à quelques-uns. Elle est pour M. Moréas sans mystères ; il sait que symbole veut dire métaphore et s'en contente. C'est un charmant poète, mais qu'il fut singulier de l'ériger en chef d'école! [4. С. 166]

Символистская теория мне столь непонятна, хотя для некоторых она вполне ясна. Для господина Мореаса в ней нет тайн; он знает, что символ желает выразить метафору, и ему этого достаточно. Это прелестный поэт, но странным было решение сделать его главой школы!

Из данного ответа следует вывод, что Мореас был главой школы, но вопрос Ж. Юре, относят ли они себя к родоначальникам символизма, инициаторам символистской школы, был задан лишь Малларме и Ш. Морису.

Малларме, как ни странно, отрицал любые школы:

J'abomine les écoles, dit-il, et tout ce qui y ressemble; je répugne à tout ce qui est professoral appliqué à la littérature qui, elle, au contraire, est tout à fait individuelle. Pour moi, le cas d'un poète, en cette société qui ne lui permet pas de vivre, c'est le cas d'un homme qui s'isole pour sculpter son propre tombeau [4. С. 104].

Мне отвратительны любые школы, равно как и все, что их напоминает. Мне претит всякое менторство в литературе: литература — это нечто совершенно индивидуальное. На мой взгляд, поэт, живущий в таком обществе, которое лишает его самой возможности жить, — это человек, намеренно уединяющийся для того, чтобы изваять собственное надгробие (пер. Г. Косикова, см. Поэзия французского символизма. Лотреамон. Песни Мальдорра. — М.: Изд-во МГУ, 1993).

Ш. Морис, вторя Малларме, не признавал символистской школы в интервью:

Il faudrait d'abord qu'il y en eût une. Pour ma part, je n'en connais pas. Moréas et moi, entre autres, avons plusieurs idées communes, et le mot poésie nous ralliera toujours, mais je ne pense pas que Moréas ait une *suite*. Ce que nous cherchons tous les deux, personnellement, est différent [4. С. 125].

Сначала нужно создать такую школу. О существовании таковой я не знаю. У Мореаса и меня, между прочим, много общих идей, и слово «поэзия» нас объединяло всегда, но я не думаю, что творчество Мореаса имело бы продолжение. То, что каждый из нас ищет, отличается.

Чего они пытались добиться такими ответами: привлечь внимание, запутать читателей или попросту говорили правду? Нам остается лишь догадываться.

Основываясь только на данных интервью, можно сделать вывод, что литературные деятели эпохи рубежа XIX—XX вв. пытались преобразить мир средствами

искусства, преодолеть гнетущую атмосферу тех лет. По словам Ш. Мориса, символистскую поэзию породило «необходимое объединение критической и поэтической душ» [5. С. 769]. В свою очередь, Густав Кан говорил: «Предположим, что символизм прежде всего обладал своего рода антинатурализмом, антипрозаичностью поэзии, он находился в поиске способов освобождения искусства, был реакцией против объединений парнасцев и натуралистов» [1. С. 15].

В начале XX в. границы символистской «школы Малларме» начинают стираться, понятие символизма становится более расплывчатым. Сами поэты резко отворачиваются от идей, в которые верили. Так бывшие символисты создают новые доктрины. Например, Мореас основывает группу «Романская школа» (*École romane*), Гриффен публикует работу с говорящим названием «Ясность жизни» (*La Clarté de la vie*). Начинается своего рода «анти-символистский» период в истории литературы.

В 1898 году был переведен на французский язык Ницше. Его индивидуалистские мировоззрения затмили творчество Шопенгауэра. На смену упадническим настроениям приходят понятия «жизнь», «инстинкт», «желание», «воля».

Из исторических громких событий можно упомянуть процесс Дрейфуса. Французский офицер-еврей, Альфред Дрейфус был приговорен в 1894 г. к пожизненной ссылке по обвинению в шпионаже. Он был осужден на основании поддельных документов, сфабрикованных истинным изменником. Даже узнав правду, военное министерство сознательно вело дело по ложному следу, тем самым разжигая антисемитские настроения. В этот период, как мы полагаем, символисты и осознали, как долго они были заперты в своей «башне из слоновой кости», отрешившись от действительности.

Как мы прекрасно понимаем, литературные темы не могут не трансформироваться. После 1890-х гг. символизм начинает угасать, а к 1900 почти исчезает. Речь не идет о продолжении выдвинутых идей, начинается новая реакция, новое переосмысление: появляются такие направления, как кубизм, дадаизм и др.

В данной статье мы попытались отобразить основные вехи истории французского символизма. На основе сказанного мы выделим три основных этапа:

1) зачатки символизма мы наблюдаем уже в 1857 г., но лишь в 1880 г. образуется литературный салон Малларме, последнюю дату мы и будем считать годом зарождения символизма. Окончанием первого этапа можно считать 1886—1887 гг.;

2) второй этап — этап подъема, утверждение литературной позиции символистов в период с 1887 по 1891 гг.;

3) спад интереса к символизму был отмечен в период с 1890 по 1900-е гг.

Разобщенность символистов создает впечатление рассеивания, но несколько не теоретического единства. Долгое время отображали лишь отрицательные стороны литератур *fin de siècle*, мы же хотим выделить основные идеи, которые она привнесла в историю.

Будучи современником импрессионизма и вагнеризма, символизм старался призывать всевозможные суггестивные и музыкальные ресурсы, вводя верлибр и различные нововведения. Поэтические средства сознательно обновлялись, чтобы выразить новое в мировосприятии. Поэтому символисты были готовы отречься от устоявшихся правил в области стихосложения, убеждая в том, что каждый

поэт сам волен создавать те формы, которые наиболее соответствуют содержанию его поэзии. Они воскрешали забытые, редкие в употреблении слова, создавали новые слова для новых понятий, заботились об их гармоничном сочетании, работали над развитием словаря и синтаксиса. Множество слов и словооборотов, ныне общеупотребительных, было впервые введено или обновлено именно декадентами и символистами. «Весь человек» для них не значит некое существо, мыслящее и действующее, а существо слышащее, видящее, обоняющее, осязающее и вкушающее. Символисты пытались воссоединить образ и понятие, открывая для каждого нового читателя глубины его подсознания, давая возможность прикоснуться к миру, который невозможно описать средствами обыденной речи.

Символизм проявляется в том, что меняется не просто стиль в искусстве или конкретная мировоззренческая парадигма, но само представление о жизни и, в свою очередь, система взглядов на жизнь и на мир. Поэзия символизма — «поэзия намеков». Из этого следует, что не только поэт-символист, но и его читатель должен обладать чуткой душой и вообще тонко развитой организацией.

ЛИТЕРАТУРА

- [1] *Décaudin M.* La crise des valeurs symbolistes. Vingt ans de poésie française 1895—1914. Genève-Paris, Slatkine, 1981.
- [2] Dictionnaire de la langue française (abrégé du Dictionnaire de Littré par A. Beaujean). Paris, Gallimard Hachette, 1959.
- [3] *Dujardin E.* Mallarmé, par un des siens. Paris, A. Messein, 1936.
- [4] *Huret J.* Enquête sur l'évolution littéraire. Paris, José Corti, 1999.
- [5] *Michaud G.* Message poétique du symbolisme. Paris, Nizet, 1947.
- [6] *Puzin C.* Le symbolisme. Paris, NATHAN, 2002.
- [7] *Анненский И.Ф.* Книги отражений. М.: Наука, 1979.

MILESTONES OF THE FORMATION OF FRENCH SYMBOLISM AND ITS REFLECTION IN THE FRENCH CRITIQUE AT THE TURN OF THE XX CENTURY

D.V. Kuntsevich

People's Friendship University of Russia
Miklukho-Maklaya str., 6, Moscow, Russia, 117198

In this article, we provide a partial analysis of the theoretical manifests and some interviews of French symbolists based on the “Questionnaire on the evolution of literature” (*Enquête sur l'évolution littéraire*) by Huret J. These texts have never been translated from French into Russian before. The structure of this questionnaire presents some difficulties, however. As for instance, Mallarmé and Verlaine appear at the head of symbolists and decadents; Huysmans, who wrote “*À rebours*”, becomes a naturalist; as for Bajou, he does not appear at all in the list. The work of Huret, and of symbolists rose

numerous controversies. We tried to reflect the main milestones of the history of French symbolism, a literary trend at the end of the 19th century. The authors of this period tried to influence the mind and the moral senses of a person by the means of aesthetic emotions.

Key words: the literature of symbolism, French poetry of the end of the XIX century, “Enquête sur l'évolution littéraire” by Huret J, interviews of symbolists

REFERENCES

- [1] Décaudin M. La crise des valeurs symbolistes. Vingt ans de poésie française 1895—1914. Genève-Paris, Slatkine, 1981.
- [2] Dictionnaire de la langue française (abrégé du Dictionnaire de Littré par A. Beaujean). Paris, Gallimard Hachette, 1959.
- [3] Dujardin E. Mallarmé, par un des siens. Paris, A. Messein, 1936.
- [4] Huret J. Enquête sur l'évolution littéraire. Paris, José Corti, 1999.
- [5] Michaud G. Message poétique du symbolisme. Paris, Nizet, 1947.
- [6] Puzin C. Le symbolisme. Paris, NATHAN, 2002.
- [7] Annenskij I.F. Knigi otrazhenij [Books of reflections]. Moscow, Nauka, 1979.

ТЕМА СНА В ЛИРИКЕ Б.Л. ПАСТЕРНАКА: МИФОПОЭТИЧЕСКИЙ АСПЕКТ

Г.А. Закроева

Смоленский государственный университет
Пржевальского, д. 4, Смоленск, Россия, 214000

В статье рассматривается система художественной гипнологии в лирике Б.Л. Пастернака. Подробному анализу с точки зрения мифопоэтики подлежит группа стихотворений, в которых сон — сюжетобразующий мотив. Выделенные стихотворения разделены на три группы: 1) сон — предзнаменование или источник нового знания; 2) сновидение и процесс сна, вписанные в систему космогонического мифа; 3) мотив сна как призыв ухода в другую реальность. Все стихотворения выстраиваются в систему, в которой человек мыслится в единстве со Вселенной. Лирический субъект и сам поэт в таком случае предстает как demiurge, создающий целостный мир вселенной в видениях и поэтическом творчестве. Сон — состояние, родственное поэтическому вдохновению, но реализуется оно в состоянии бодрствования и напряженного труда. Во сне лирический субъект получает тайное знание об устройстве мира, которое после пробуждения воплощает в поэтическом творчестве.

Ключевые слова: Б.Л. Пастернак, сновидение, мотивно-тематический комплекс, система художественной гипнологии, мифопоэтика, мифология

Тема сна в творчестве Пастернака составляет систему художественной гипнологии, которая выстраивается и функционирует как в лирике, так и в прозе по определенным закономерностям. Отличительной особенностью является то, что тема сна образует вокруг себя тематический комплекс, который формируется в лирике и повторяется в прозе. Такая тематическая взаимосвязь нуждается в интерпретации с различных позиций.

В.С. Баевский утверждал: «Эффект *déjà vu*, возникающий, несмотря на всю ее оригинальность, при встрече с поэзией Пастернака, объясняется наличием мощного мифологического страта» [1. С. 400]. Мифологизм обуславливается не только основной семантической нагрузкой сновидений, но и набором тем, которые его сопровождают.

В ходе исследования сна как сюжетобразующего мотива мы выделили группу стихотворений Пастернака, в которых тема сна формирует цельный тематический комплекс, не встречающийся в стихотворениях о сне других авторов. Его составляют следующие темы: природа, вода, окно, звуки, женщина. Также нами был исследован сон, спроецированный Пастернаком на мир природы, где тематический комплекс сохраняется и приобретает некоторые новые особенности функционирования [2].

Цель данного исследования — изучить сон и сновидения в лирике Пастернака в контексте мифологических представлений о мире. По мнению этнографа Мирча Элиаде, «сновидение может быть расшифровано и интерпретировано, а значит, может передать свое значение в более ясной форме. Но сновидению самому по себе, рассматриваемому в своем собственном космосе, не хватает кон-

структивных характеристик мифа — тех, что придают иллюстративность и универсальность» [3. С. 16].

Природа и человек в творчестве Пастернака находятся в тесном контакте, существуют в гармонии и единстве. Сон можно представить как некую мистическую связь человека с природным началом. «В снах и фантазиях человеку являются некие образы, напоминающие образы или мотивы мифа и сказки» [4. С. 38]. Так, в поэтических текстах тема сна становится знаком, отсылающим к скрытой семантике, мифологическому подтексту, а авторский миф реконструируется, в частности, через мотивно-тематический комплекс, окружающий данную тему.

Для анализа мы выбрали 21 стихотворение, в которых сновидение, тема или мотив сна является центром лирического произведения: «Сон», «Венеция», «Дурной сон», «Я спал. В ту ночь мой дух дежурил...», «Конец», «Болезнь», «Мой друг, мой нежный, о, точь-в-точь, как ночью...», «Мой стол не столь широк, чтоб грудью всею...», «В лесу», «Бабочка-буря», «Баллада», «Голод», «Морской штиль», «Безвременно умершему», «Зарево», «Ночь», «Музыка», «Вакханалия», «Единственные дни», «Бессонница», «Под открытым небом». Эти стихотворения представляют материал исследования системы гипнологии в творчестве Пастернака. Исходя из функции и значения сна, мы выделили следующие группы текстов.

1. Сон — предзнаменование или источник нового знания для лирического субъекта: «Сон», «Дурной сон», «Я спал. В ту ночь мой дух дежурил...», «В лесу», «Голод», «Морской штиль», отрывок из поэмы «Зарево», «Август». Во всех стихотворениях данной группы сон предстает сложным знаком, который несет в себе значение предвидения будущего и рождает новое знание в сновидении.

Сновидение издревле считалось видением или знаком, данным свыше. Д. Фрейд отмечал, что «душа погруженного в сон человека на самом деле вылетает из тела и посещает те места, видит тех людей и совершает те действия, которые видит спящий» [5. С. 208]. Также, по его сведениям, индейцы, например, не отличают сна от яви, и все увиденные события во сне воспринимают как реально произошедшие. Сны в сознании лирического субъекта Пастернака играют важную роль и связываются в одну событийную цепочку с происшествиями наяву. Таким образом, выстраивается авторская сновидческая реальность, в которой не только пространство организовано особым образом, но и категория времени также действует отлично от реальности. Особая организация пространства и времени во сне — это традиционное восприятие сновидений как в мифологии, так и в литературе.

Одно из ярких видений лирического субъекта описано в стихотворении «Сон» (1928), которое является центральным в системе художественной гипнологии творчества поэта. В нем представлены ключевые темы для всего творчества Пастернака. «“Сон” посвящен большим философским темам — любви, жизни, смерти, — воспринятым на редкость непосредственно, даже интимно. Это наиболее ранний известный нам случай влияния на Пастернака лермонтовской романтической лирики» [6. С. 122]. Стихотворение «Сон» вписывается в традиционное понимание сновидений в литературе, получившее наибольшее развитие в русской литературе в начале XX в. «В творчестве символистов сновидение выполняет сходную функцию, что и у романтиков, становясь посредником между

мирами, но еще глубже раскрывает потаенную жизнь героев» [7. С. 11]. В нем реализуется тема смерти на различных семантических уровнях. В мировой культурной традиции сопоставляли сон и смерть. В стихотворении описание сна начинается с того, что лирическому субъекту снится осень, которая символизирует умирание природы, но природа умирает, чтобы снова родиться. Заканчивается сон смолканием возлюбленной:

Но время шло и старилось. И рыхлый,
Как лед, трещал и таял кресел шелк.
Вдруг, громкая, запнулась ты и стихла,
И сон, как отзвук колокола, смолк [9. С. 50].

Смолкание возлюбленной во сне лирического субъекта можно расценить как ее смерть, но не физическую. Возможно, разрыв отношений мы видим через призму смолкания, «умирания» возлюбленной в сердце героя, которое он ей отдал. Таким образом, темы сна, любви и смерти тесно переплетаются между собой и сновидение становится сложным семиотическим знаком.

В итоге стихает все — возлюбленная и сон, который сравнивается с отзвуком колокола. Голос человека и колокольный звон тождественны друг другу, так как у человека и колокола есть язык. Колокольный звон в народном сознании связан с разными поверьями. О колокольном звоне А.Н. Афанасьев писал: «Но если с одной стороны звон, как символ разящих громов прогоняет нечистых духов, шествующих в буре и вихрях; то с другой стороны, как тот же символ грозы, всегда сопровождаемой ветрами, он может накликают бурю, и потому архангельские промышленники, отправляясь на лов, стараются выйти в море в такое время, когда не слышно колокольного звона» [8. С. 184—185]. Так, исходя из множества интерпретаций колокольного звона, образ *сон* → *отзвук колокола* отсылает к провидческому значению сновидения.

В мировой культуре сформировалась традиция сопоставления сна со смертью. Время года в тексте — осень — также указывает на мотив смерти. Лирическому субъекту снится осень, и после пробуждения он видит осенний пейзаж, несмотря на то, что во сне время не остановилось: «Время шло и старилось и гложло...» [9. С. 64]. Таким образом, в стихотворении Пастернака мы видим скрытый тройственный мотив умирания как природного, так и метафизического. Все умирает для того, чтобы возродиться снова. Это отражено в пробуждении героя:

Я пробудился. Был, как осень, темен
Рассвет, и ветер, удаляясь, нес,
Как за возом бегущий дождь соломин,
Грядущих по небу берез [9. С. 64].

Пробуждение — новая жизнь героя. Дорога — новый путь. Оксюморон «темный рассвет» не предвещает ничего хорошего, так не радужная реальность становится продолжением трагического сна, и «темный рассвет» символизирует предшествующие несчастья. В стихотворении происходит совмещение временных рядов. Так, темный рассвет в реальном времени соотносится с сумерками, которые лирический субъект видит во сне. В темном и мрачном осеннем рассвете, в умирании природы герой не останавливается, его уносит поезд. Рассвет симво-

лизирует рождение новой жизни, но «темный рассвет» как будто возвращает лирического субъекта в осеннее время, которое он видел во сне.

Стихотворения первой группы объединяет то, что сон является не только отражением реального, но и во сне рождается будущность, таким образом, лирический субъект становится обладателем тайного знания. Например, в отрывке из поэмы «Зарево» описание сна Володи занимает целую главу. Проснувшись, герой говорит: «Во сне мне новое подарено, И это к лучшему, Катюша» [10. С. 133]. В поэме «Зарево» герой во сне ведет диалог с придорожной нежитью, своим двойником, который для лирического героя смешон и жалок. Во сне происходит отказ от двойника и его речей: «Ты подменял мой голос внутренний. Я больше не хочу. Довольно» [10. С. 133].

В стихотворениях «Дурной сон» и «Морской штиль» герой не может вырваться из пространства сна. Сравним: «Он двинуться хочет, не может проснуться, Не может, засунутый в сон на засов» и «Хватясь искомого приволья, Я рвусь из низких комнат вон. Напрасно!...» Одна из мифологических черт сна — отсутствие привычного течения времени. Так, в своих стихотворениях о снах Пастернак создает либо особое временное пространство, либо пространство без времени. «Но время шло и старилось, и глохло...» («Сон»), «Следов знакомо жизни, кроме Воды и неба без времен» («Морской штиль»), «Счастливые часов не наблюдают, Но те, вдвоем, казалось, только спят» («В лесу»). Во всех стихотворениях первой группы наблюдается закономерность описания пространства сна и реальности — они всегда диаметрально противоположны. Во сне все события ярко освещены, интерьер и природа разнообразны, тогда как пробуждение — возвращение в реальность — сопровождается темными и мрачными картинками.

Сон как предвидение и предчувствие смерти описывается в стихотворении «Август» из цикла «Стихотворения Юрия Живаго». Структура сна здесь отличается от других текстов: лирический субъект просыпается и вспоминает увиденный сон. Наряду с осенним пейзажем, символизирующим умирание природы, центральным образом сна становится провидческий голос самого героя:

Был всеми ошутим физически
Спокойный голос чей-то рядом.
То прежний голос мой провидческий
Звучал, нетронутый распадом [11. С. 531].

Голос, не тронутый распадом, — эквивалент души, которая не умирает вместе с человеком. Как и природа, умирающая осенью, возрождается весной, так и поэт, умирая, возрождается в своем «голосе поэзии».

В стихотворениях первой группы в тесном контакте находятся мир сна и мир природы. Природные мистические процессы, традиционно отраженные в мифе и фольклоре, проникают в сны лирического героя.

2. Состояние сна и само сновидение вписываются в систему космогонического мифа: «Венеция», «Болезнь», «Мой стол не столь широк, чтоб грудью всею...», «Бабочка-буря», «Вакханалия», «Единственные дни», «Под открытым небом».

Сотворение мира и его отдельных элементов отражается в некоторых снах лирического субъекта. Так, в стихотворении «Венеция» находит отражение миф о

рождении рассвета. В.С. Баевский отмечал: «Звукам, послужившим причиной пробуждения, придан космический, загадочный смысл в духе поэтики всей книги “Близнец в тучах”, в которую стихотворение вошло» [1. С. 519]. Во сне герой слышит крик, изданный оскорбленной женщиной. Образ женщины не однозначен, так как Венеция сопоставляется с той самой оскорбленной женщиной. Из сна, увиденного лирическим субъектом, и образов, присутствующих в нем, рождается природное явление, и просыпается от сна город:

Вдали за лодочной стоянкой
В остатках сна рождалась явь.
Венеция венецианкой
Бросалась с набережных вплавь [9. С. 68].

В стихотворении «Бабочка-буря» детские воспоминания в виде гула приходят к лирическому субъекту во сне. Зарождение урагана, бури показано через олицетворение бытовых предметов, городских зданий, что свойственно мифологическому сознанию:

Напрасно в сковороды били,
И огорчалась кочерга.
Питается пальбой и пылью
Окуклившийся ураган [9. С. 219].

Сопоставление рождения бури в городе с рождением бабочки говорит о единстве стихии природы, ее обитателей и городской среды.

Книга стихов «Когда разгуляется» заканчивается стихотворением «Единственные дни». В этом стихотворении говорится о днях зимнего солнцеворота, о тех днях, которые неповторимы и вместе с тем цикличны. И здесь тема сна отражает пограничное состояние — переход от зимы к весне как пробуждение природы:

И любящие, как во сне,
Друг к другу тянутся поспешней,
И на деревьях в вышине
Потеют от тепла скворешни.

И полусонным стрелкам лень
Ворочаться на циферблате,
И дольше века длится день
И не кончается объятье [10. С. 196].

«Космогоническая модель, основанная на гомоморфизме человека и вселенной, занимает одно из центральных мест в мифопоэтическом страте творческого сознания Пастернака» [1. С. 416]. Эта модель также присутствует в стихотворении 1953 г. «Под открытым небом», в котором сон лирического субъекта сопоставляется со сном Вселенной:

Незыблем их порядок.
Извечен ход времен.
Да будет так же сладок
И нерушим твой сон [10. С. 263].

Таким образом, в стихотворениях второй группы реализованы мифологические представления о рождении мира, единстве человека и природы, и тождественность человека и вселенной.

3. Мотив сна как призыв ухода в другую реальность: «Конец», «Мой друг, мой нежны, о, точь-в-точь, как ночью...», «Баллада», «Безвременно умершему».

Третья группа стихотворений противопоставлена текстам, в центре которых заложено провидческое значение сна и реализована космогоническая модель. В стихотворениях, в которых звучит призыв ко сну, пространство сна обезличено. Предаться сну — значит обрести покой. Мы видим, что в этих текстах находит воплощение традиционные модели *сон — смерть*.

В стихотворении «Конец» происходит отрицание и самой жизни, и ирреального пространства в состоянии сна без сновидений:

Наяву ли все? Время ли разгуливать?
Лучше вечно спать, спать, спать, спать
И не видеть снов [9. С. 161].

Явь для лирического субъекта — мучительное состояние, но и состояние сна не менее мучительно, потому что это деятельное состояние. Сон традиционно понимали как уход от реальности, от внутренних переживаний. В состоянии сна душа лирического субъекта не успокаивается, и как бегство от тяжелой реальности представляется сон без сновидений.

Традиционное отождествление сон — смерть представлено в стихотворении «Безвременно умершему»:

Немые индивиды,
И небо, как в степи.
Не кайся, не завидуй,
Покойся с миром, спи [10. С. 95].

В стихотворении «Баллада» («На даче спят. В саду до пят...») сон представлен повторяющимся мотивом и сновидением, которое видит лирический субъект. Такая композиция «Баллады» напоминает колыбельную песню. Как в «Бабочке-буре», в «Балладе» содержатся отсылки, относящиеся к детству в мотивной структуре и самом сновидении: «На даче спят, укрывши спину, как только в раннем детстве спят». Сон ребенка напрямую связан с мифологическими традициями, так как дети ощущают все остро и обладают непосредственностью восприятия. Мелетинский отмечал, что «детское мышление оказывается в некоторых отношениях сродни первобытному». В конце стихотворения лирический субъект обращается к самой жизни:

Спи, будь. Спи жизни ночью длинно,
Усни, баллада, спи, былина,
Как только в раннем детстве спят [10. С. 62].

Можно предположить, что такой призыв ко сну означает обращение лирического субъекта ко «времени сновидений», времени первотворения, которое в представлении предков, обладающих мифологическим сознанием, содержит в себе корни истинной жизни и истинного знания.

Подведем итоги. Все тексты выстраиваются в систему, в которой человек мыслится в единстве со Вселенной. Ранее нами был выделен тематический комплекс темы сна в лирике Пастернака. Если эти темы расположить по частотности в порядке убывания, мы получим следующий тематический ряд: звук, вода, окно, природа, женщина. В такой последовательности тем мы видим также присутствие космогонического мифа. Сначала в мире рождается звук («Вначале было слово»), затем появляется вода, которая является границей между мирами, в вешнем мире окно также символизирует границу между реальным и ирреальным, именно через окно в поэтическом мире к лирическому субъекту проникает стихия природы, и этот мир природы не может существовать без порождающего начала — женщины, которая в мифологическом сознании имеет связь с ирреальным пространством. В стихотворении «Ева» появление женщины происходит во сне:

Ты создана как бы вчерне,
Как строчка из другого цикла,
Как будто не шутя во сне
Из моего ребра возникла [10. С. 151].

Лирический субъект и сам поэт в таком случае предстает как демиург, создающий целостный мир вселенной в видениях и поэтическом творчестве. Так образ творца, художника представлен в стихотворении «Ночь», которое заканчивается назидательным обращением:

Не спи, не спи, работай,
Не прерывай труда,
Не спи, борись с дремой,
Как летчик, как звезда.

Не спи, не спи, художник,
Не предавайся сну.
Ты — вечности заложник
У времени в плену [10. С. 167].

Сон — состояние, родственное поэтическому вдохновению, но реализуется оно в состоянии бодрствования и напряженного труда. Во сне лирический субъект получает тайное знание об устройстве мира, которое после пробуждения воплощает в поэтическом творчестве.

ЛИТЕРАТУРА

- [1] *Баевский В.С.* Пушкинско-пастернаковская культурная парадигма. М.: Языки славянской культуры, 2011. 736 с.
- [2] *Закроева Г.А.* Тематический комплекс сна в поэзии Б.Л. Пастернака (сон как периферийная тема) // Уральский филологический вестник. Вып. 5. 2014. С. 143—152.
- [3] *Элиаде М.* Мифы, сновидения, мистерии / пер. с англ. М.: REFL-book, К.: Ваклерю, 1996. 288 с.
- [4] *Мелетинский Е.М.* Поэтика мифа. М.: Академический проект; Мир, 2012. 331 с.
- [5] *Фрезер Дж.Дж.* Золотая ветвь: исследование магии и религии / пер. с англ. М.: Политиздат, 1980. 831 с.

- [6] *Баевский В.С.* Б.Л. Пастернак — лирик. Основы поэтической системы. Смоленск: Транст — имакон, 1993.
- [7] *Нагорная Н.А.* Онейросфера в русской прозе XX века: модернизм, постмодернизм: учеб. пособие к спецкурсу. Барнаул: Изд-во БГПУ, 2003. 101 с.
- [8] *Афанасьев А.Н.* Славянская мифология. М.: Эксмо; СПб.: Мидгард, 2008. 1520 с.
- [9] *Пастернак Б.Л.* Полное собрание сочинений: В 11 т. Т. I. Стихотворения и поэмы 1912—1931. М.: СЛОВО/SLOVO, 2003. 576 с.
- [10] *Пастернак Б.Л.* Полное собрание сочинений: В 11 т. Т. II. Спекторский. Стихотворения 1930—1959. М.: СЛОВО/SLOVO, 2004. 528 с.
- [11] *Пастернак Б.Л.* Полное собрание сочинений [Текст]: В 11 т. Т. IV. М.: СЛОВО/SLOVO, 2004. 760 с.

THE THEME OF THE DREAM IN THE LYRICS OF B.L. PASTERNAK: MYTHOPOETIC ASPECT

G.A. Zakroyeva

Smolensk State University
Przewalski, 4, Smolensk, Russia, 214000

The article considers the system of artistic hypnology in the lyrics of B. L. Pasternak. Detailed analysis from the point of view of mythopoetic be the group of poems in which the dream — plot motif. The selected poems are divided into three groups: 1) the dream is an omen or a source of new knowledge; 2) the dream and the sleep, are part of the system of cosmogonic myth; 3) the motif of the dream as a call care to another reality. All poems are arranged in a system in which man is conceived with the Universe. The lyrical subject and the poet himself in this case appears as a demiurge, creating a consistent world of the universe in visions and poetic creativity. The dream — state, akin to poetic inspiration, but it is implemented in the state of wakefulness and hard work. In the dream, the lyrical subject gets a secret understanding about the world that after awakening embodies in poetic creativity.

Key words: B.L. Pasternak, dreaming, motive-thematic complex, artistic system hypnology, mythopoetic, mythology

REFERENCES

- [1] *Baevskiy V.S. Pushskinsko-pasternakovskaya kulturnaya paradigma* [Pushkin-pasternakovskogo the cultural paradigm] Moscow, Languages of Slavic culture, 2011. 736 p.
- [2] *Zakroyeva G.A. Tematicheskiy kompleks sna v poezii B.L. Pasternaka (son kak periferiynaya tema)* [Thematic complex of the dream in the poetry of B.L. Pasternak (sleep as a peripheral theme)]. *Ural'skiy filolodicheskiy vestnik* [Ural philological Bulletin]. Ekaterinburg, 2014, vol. 5, no. 333, pp. 143—152.
- [3] *Eliade M. Mify, snovideniya, misterii* [Myths, dreams, mysteries]. TRANS. angl. Moscow, REFL-book, K.: Vakler, 1996. 288 p.
- [4] *Meletinskiy E.M. Poetika mifa* [Poetics of myth]. Moscow, Mir, 2012. 331 p.
- [5] *Fraser J.J. Zolotaya vetv: issledovanie magii i religii.* [The Golden bough: a Study magic and religion]. Moscow, Politizdat, 1980. 831 p.

- [6] Baevsky V.S. *Boris Pasternak — lyric. Osnovy poeticheskoy sistemy* [Boris Pasternak — poet. The basics of the poetic system]. Smolensk, Transit — imacon, 1993. 238 p.
- [7] Nagornfya N.A. *Oneyrosfera v russkoy literature XX veka: modernism, postmodernism* [Neurosphere in the Russian prose of the XX century: modernism, postmodernism]. Barnaul: publishing house of the BSPU, 2003. 101 p.
- [8] Afanasev A.N. *Slavyanskaya mifologiya* [Slavic mythology]. Moscow, Eksmo. SPb.: Midgard, 2008. 1520 p.
- [9] Pasternak B.L. *Polnoe sobranie sochineniy v 11 t. T. 1. Stihotvoreniya i poemy 1912—1931* [Complete works in 11 vol I. Poems and verses, 1912—1931]. Moscow, the WORD/SLOVO, 2003. 576 p.
- [10] Pasternak B.L. *Polnoe sobranie sochineniy v 11 t. T. 2. Spektorskiy. Stihotvoreniya 1930—1959* [Complete works in 11 vol II. Spectorsky. Poems 1930—1959]. Moscow, WORD/SLOVO, 2004. 528 p.
- [11] Pasternak B.L. *Polnoe sobranie sochineniy v 11 t. T. IV. Doktor Zivago, 1945—1955* [Complete works in 11 vol. vol. IV. Doctor Zhivago, 1945—1955]. Moscow, WORD/SLOVO, 2004. 760 p.

**ТВОРЧЕСКОЕ НАСЛЕДИЕ А.П. ПЛАТОНОВА
И СЕМАНТИКО-ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ПОИСКИ
В СОВРЕМЕННОЙ РУССКОЙ ПРОЗЕ
(А.Н. Варламов «Мысленный волк», А.В. Иванов «Ненастье»)**

Я.В. Солдаткина

Московский педагогический государственный университет
ул. Малая Пироговская, д. 1, Москва, Россия, 119992

В статье рассматривается актуальный для современной русской литературы вопрос эстетической преемственности и развития традиций отечественной прозы советского периода в произведениях 2010-х гг.: романах А.Н. Варламова «Мысленный волк» и А.В. Иванова «Ненастье», которые научно анализируются впервые. Для указанных текстов характерно обращение к ключевым мотивам и философским идеям, высказанным А.П. Платоновым, — проблеме духовного сиротства и поисков его преодоления, необходимости социального и нравственного преобразования общества, переживающего революционные потрясения. Выводы: современные писатели вслед за Платоновым показывают, как искушения личного обогащения и насильственного переустройства мира побеждаются самопожертвованием и любовью к ближнему, исследуют национальное утопическое сознание и верят в возможность духовного возрождения и отдельного человека, и всей страны. Платоновские мотивы продуктивно влияют на поэтику рассматриваемых произведений и расширяют их семантику.

Ключевые слова: литературная традиция, современная русская проза, творчество А.П. Платонова, мотив сиротства, открытый финал

Введение. Русская проза последнего десятилетия, вышедшая из вынужденной конкурентной борьбы с постмодернизмом и засильем массовой коммерческой прозы обновленной, вернувшей себе право на внимание серьезного читателя и критика, находится в состоянии продуктивного поиска собственного художественного языка и философской семантики, востребованной обществом. Современные писатели стремятся переосмыслить достижения модернистской и реалистической прозы XX в., вступая в сложный этико-эстетический диалог с литературными традициями прошедшего столетия. Так, наблюдается возрождение исторического повествования (романы Л.А. Юзефовича («Журавли и карлики», «Зимняя дорога»), Захара Прилепина («Обитель»), Е.Г. Водолазкина («Соловьев и Ларионов», «Лавр»)), женская проза в лучших своих образцах работает над развитием семейно-биографического и семейно-бытового романа, духовно-религиозная проза стараниями О. Николаевой и М. Кучерской ищет новые жанрово-стилистические формы, соответствующие современной эпохе.

Безусловный интерес к культурному диалогу с русскими писателями XX в. становится одним из векторов развития современной прозы. В центре нашей статьи — рецепция современной прозой творческой традиции одного из самых самобытных отечественных писателей прошлого столетия А.П. Платонова, обладающего как уникальной стилистической манерой (так называемое «платоновское косноязычие»), так и специфическим мировидением, в котором преломились

и философия «Общего дела» Н.Ф. Федорова, и ряд социалистических идей, и христианские идеалы, и народное утопическое сознание. В современном восприятии Платонов оказался тем «непризнанным гением» советской эпохи, талант которого парадоксальным образом не оспаривают люди самого широкого спектра идеологических убеждений и эстетических предпочтений. Для таких разных авторов второй половины XX в., как И.А. Бродский и В.Г. Распутин, Платонов воплощал особенности национального мышления, восприятия мира и человека. Платонов, с трудом переводимый даже на славянские языки, тем не менее становится в XXI в. одним из символов русской прозы с ее поисками смысла существования и склонностью к метафоризму и символизму, к повышенной семантической наполненности текста.

Для современной литературы платоновские традиции значимы в первую очередь на семантическом, сюжетно-композиционном и образном уровнях, поскольку стилистические находки Платонова большей частью невоспроизводимы в силу неповторимости платоновского творческого почерка. Но узнаваемые устойчивые платоновские мотивы сиротства и поисков его преодоления, духовного братства, мастерства и преобразования «вещества существования» как в социально-бытовом, так и в метафизическом планах оказываются актуальными для современной русской прозы, в определенной степени представляя собой квинтэссенцию краеугольных национальных онтологических и общественных проблем, стоящих перед национальным сознанием.

Предметом рассмотрения в статье стали два новых романа популярных отечественных прозаиков: «Мысленный волк» (2014) А.Н. Варламова и «Ненастье» (2015) А.В. Иванова, из которых первый описывает события начала XX в., предвоенную и предреволюционную Россию, а второй — эпоху «лихих девяностых». Романы объединяет общее впечатление крушения «старого мира» и трагически осознаваемая обществом нужда в новых философских и социальных основаниях бытия, а также мифологизация художественного пространства: у Варламова ряд исторических персонажей, в числе которых писатели М.М. Пришвин, В.В. Розанов, Д.С. Мережковский, А.С. Грин, знаменитый Григорий Распутин выведены под вымышленными именами; у Иванова действие происходит в несуществующем городе Батуеве, в котором узнается Екатеринбург. Оба писателя с разной долей убедительности относились критикой к «неопочвенническому» направлению (новой «деревенской прозе») в современной русской литературе [1; 7]. Нам же важно подчеркнуть, что при всем тематическом, семантическом и стилистическом несходстве эти литературные новинки очевидным образом обращаются к творческому наследию А.П. Платонова, развивая и модифицируя ряд значимых платоновских концептов.

Концепция «преодоления сиротства» в романе А.Н. Варламова «Мысленный волк». Для А.Н. Варламова интерес к творчеству А.П. Платонова носит закономерный характер — платоновские мотивы значимы для варламовских романов конца 1990-х гг. «Затонувший ковчег» (1997) и «Купол» (1999), уже в новом веке писатель стал автором художественной биографии Платонова в рамках проекта «Жизнь замечательных людей» (2011). (Материалы других художественных биографий, написанных Варламовым для серии «ЖЗЛ» — о Григории Распутине и о Михаи-

ле Пришвине — также используются в романе.) Но в «Мысленном волке» платоновская линия связывается как раз не с «историческим» пластом романа, но с главными героями: механиком Василием Комиссаровым и его дочерью, подростком Улей, которая может быть рассмотрена в ряду классических «платоновских сирот», ищущих высшего смысла и подлинного родства.

Варламовская Уля близка типу платоновской сироты по нескольким ключевым показателям: ее в младенчестве бросает мать, уходя замаливать некий мистический грех, давший девочке возможность ходить и даже косвенно наделившей ее тягой к полету, к ветру, к свободе (схожей тягой обладает и платоновская Москва Честнова из романа «Счастливая Москва», которая «любит ветер в воздухе и еще разное кое-что» [9. С. 14]):

Больше всего на свете Уля любила ночное небо и сильный в нем ветер. В ветреном она во сне бежала, легко отталкиваясь ногами от травы, без устали и не сбивая дыхания... что-то происходило с тонким девичьим телом, отчего оно отрывалось от земли, и Уля физически этот полубег-полулет ощущала и переход к нему кожей запоминала, когда из яви в сон не проваливалась, но разгонялась, взмывала, и воздух несколько мгновений держал ее, как вода [2. С. 7].

Этот «полубег-полулет» метафорически синонимичен духовным поискам платоновских героев, отправляющихся в странствие по миру с целью обретения родства и преодоления сиротства. Подобно платоновским сиротам, Уля на протяжении всего повествования будет искать истинную семью взамен утерянной матери и женившегося, а потом и ушедшего на войну и забросившего семью отца (сюжет, близкий истории Патули Антипова-Стрельникова из романа Б.Л. Пастернака «Доктор Живаго»). Общеподростковое стремление бежать из дому («ей нравилась идея — убежать, уплыть, исчезнуть» [2. С. 88]) в случае Ули оборачивается и реальной попыткой побега — сплава по реке, и общением с Распутиным и его дочерьми, и уже девичьими мечтами о поездке в Индию с революционером, аферистом и «шутком» Савелием Крудом, и жадной облегчить тюремную долю писателя Легкобытова, закончившуюся для Ули страшной бедой. Все эти сюжетные перипетии по-платоновски символизируют собой муки души, ищущей свое подлинное предназначение, свою истинную любовь в мире, рушащемся под натиском войны, революции и «мысленного волка», персонифицирующего в себе и западное вольнодумство, и дьявольское искушение, и самую смерть.

Настоящим «платоновским» «мастером» и мечущимся одиноким искателем Града Небесного является и отец Ули — механик Комиссаров. С одной стороны, вслед за платоновскими революционерами-преобразователями (Воголов, Вермо, отчасти даже Захар Павлович и Александр Дванов) он развивает идеи, называемые Н.Ф. Федоровым «природной регуляцией»:

Природа должна быть побеждена, потому что ее царство есть царство горя и несправедливости. Она должна быть полностью заменена техникой [2. С. 119].

Неслучайно при этом Комиссаров жертвует деньги настоящим революционерам — коренное преобразование вещества, по логике еще платоновских персонажей, должно касаться всех сфер жизни: и природно-биологической, и соци-

альной. С другой стороны, совершенно платоновской выглядит мечта Комиссарова после смерти стать зрителем гигантского механизма Вселенной, своего рода небесной веялки, когда он «будет следить за тем, чтобы не сломалось ничего в небесном устройстве, не кончилось бы масло, не заржавели бы цепи, не стерлись бы звенья, а вся его жизнь здесь есть только подготовка к этой будущей службе» [2. С. 167]. Его протест против всеобщей необустроенности ведет его прочь от семьи — такого рода идеологическое воздержание знакомо и персонажам Платонова. Думается, Варламов вполне сознательно заставляет Комиссарова в беседе с Легкобытовым воспроизвести один из ключевых постулатов «Философии Общего дела» Н.Ф. Федорова: «Уж лучше Федоров... Для достижения высших целей человеческому роду необходима энергия, а взять ее больше неоткуда, как если не перенаправить ту силу, что бессмысленно и совершенно неэффективно расходуется на половую любовь, на решение более важных задач» [2. С. 117]. Комиссаров уходит на войну, а затем — к большевикам, разочаровывается в жизни, поскольку названные варианты общественной деятельности оказываются безблагодатными, ложными, если рассуждать в философских категориях позднего Платонова, последовательно доказавшего, что служение людям без любви, жертвенность ради идеи, а не ради конкретного человека чреваты гибелью и личности, и общества (1).

Обратим внимание на тему самоумаления, свойственную платоновскому мировидению: в отказе от себя и «дьявольских искушений» герои обретают подлинное братство и любовь (как Сарториус в «Счастливой Москве», Чагатаев в «Джан», Алексей Иванов в «Возвращении»). Метафорическим парафразом тех платоновских финалов, в которых, преодолев все испытания, герой наконец находит подлинное родство, настоящую семью, представляется нам финал «Мысленного волка». Изнасилованная комендантом и солдатами крепости Уля покушается на самоубийство:

Уля качалась над бездной и ждала, когда налетит порыв, который подтолкнет ее и навсегда оторвет от кровавой, грязной земли... Она хотела уйти, не оставив своего имени и родства... Уля поглядела вниз и увидела громадного зверя, который смотрел на нее из глубины [2. С. 508].

Как и у платоновской Москвы Честновой, изначально заявленная в Уле жажда полета сопрягается с мотивом падения в бездну, от которой героиню спасает увиденный в небе сложившийся из «полунощных всполохов» крест. С опасного края крыши (и жизни) ее уводит «нищенка в грязно-розовой накидке» — ее мать, когда-то пожертвовавшая собой ради дочери, противопоставив тем самым революционному ужасу разрушения и самоуничтожения идею самопожертвования и безграничной материнской любви к заблудшему чаду. Предложенный вариант спасения мыслится Варламовым и своего рода ответом на все порывы и метания героев, и реализацией национального нравственного идеала, очень близкого художественным размышлениям А.П. Платонова о смысле существования и путях духовного становления отдельного человека и всей страны.

Социальная и метафизическая рецепция традиций А.П. Платонова в романе А.В. Иванова «Ненастье». Для творчества А.В. Иванова характерен многослойный

диалог с отечественной литературной традицией: переосмысление жанра исторического романа в «Сердце Пармы», развитие темы героя-«интеллекта» в образе Виктора Служкина в романе «Географ глобус пропил» (для романа значимы аллюзии на доктора Живаго с его идеей «жизни как жертвы» и одновременно Виктора Зилова из «Утиной охоты» [3]). Писатель обладает даром широкого литературного обобщения, и его собственные персонажи неуловимо трансформируют узнаваемые литературные и культурные типажи. В частности, персонажей романа «Ненастье» Иванов в одном из интервью характеризует очень примечательно:

Социальная страта, описанная в романе, — демос, плебс. То, что называется «простонародьем»... Я не склонен по-интеллигентски наделять их какой-то миссией, но в русской культуре не принято относиться к ним с презрением. Это они становятся солдатами на любой войне, и на них всегда ложится основная тяжесть реформ. К этой страте, например, принадлежат Григорий Мелехов и Аксинья. В 90-е Гришка был бы, скажем, ментом, а Аксинья — челночницей [6].

Уже этот авторский комментарий указывает на возможность сопоставления изображенного в «Ненастье» исторического периода с эпохой революционного переустройства мира, ставшей предметом описания для произведений и М.А. Шолохова, и А.П. Платонова.

С художественной системой А.П. Платонова роман Иванова роднит в первую очередь все та же тема преодоления сиротства и поисков нового «братства». Подобно платоновским героям, персонажи «Ненастья» — «афганцы» Неволин, Шамсутдинов, Виктор Басунов — сироты как в социальном (дети из «полных» или «неблагополучных» семей), так и в духовном плане. Распад Советского Союза как единого идеологического пространства показан в романе на примере войны в Афганистане, где герои впервые сталкиваются с тем, что «их обманули: война не настоящая. Значит, нужно думать не о победе, а о себе» [5. С. 293], т.е. сознательно отказываются от «общего дела» ради собственного выживания и выгоды. Символично, что радевший только о личном спасении Шамсутдинов заплатит за эгоизм годами афганского плена и указательными пальцами рук, пока, метафорически искупив вину, не будет буквально «усыновлен» индусской семьей, купившей его у джамаата.

В этой социокультурной ситуации, подробно прорисованной Ивановым, находит свое призвание Сергей Лихолетов — прапорщик, спасающий бойцов от душманов, а потом, на гражданке, придумавший «Коминтерн» — полукриминальный синдикат для бывших «афганцев», построенный на принципах социальной справедливости и «афганской идеи» — афганского братства. Как в долине Хинджа, так и в перестроечном Батуеве Лихолетов не просто претендует на роль командира, но и по-командирски готов брать на себя ответственность за принятые решения и за тех, кто слабее его духом: «Герой — это тот, кто прокладывает путь, поднимает народ с колен и ведет его за собой, жертвует собою ради всех. Кто творит историю» [5. С. 512]. «Он жаждал осчастливить тех, кто признал его командование...» [5. С. 513].

В фигуре Лихолетова ощутимы черты героя-преобразователя, родственного платоновскому Чагатаеву из восточной повести «Джан», ведущего свой народ по пустыне к новой жизни. Да, методы Лихолетова — откровенно силовые, «военно»-бандитские, и сам про себя он честно признает: «Работаю я за деньги. Но если меня посадят или убьют, то за идею» [5. С. 62]. Но в основе «Коминтерна» (семантика «коммунистического интернационала» вносит дополнительные смысловые оттенки в «афганское братство») — идея товарищества и верности, того, что «афганец» всегда помогает «афганцу» [5. С. 35]. «Коминтерн», устроенный по принципу коммуны с демократическими выборами командира, мыслится некой альтернативой бандитским шайкам и нарастающему капитализму, который в романе олицетворяет Щебетовский, планомерно устраняющий конкурентов в борьбе за активы «Коминтерна» (своего рода антитеза Чагатаева и Нур-Мухаммеда из платоновской повести «Джан»). Для Лихолетова «Коминтерн» — это прежде всего сообщество бывших товарищей по оружию, поддерживающее инвалидов, силой выбивающее у города жильё и т.д. И штаб «Юбилейный», и дома афганцев «на Сцепе» Лихолетов стремится организовать, несмотря на весь натуралистический антураж, как своего рода социальную утопию для своих «братьев» и их семей. Как верно скажет потом один из второстепенных персонажей, «для Сереги Афган был не подвигом, а поводом объединиться» [5. С. 515], а «Коминтерн» — «механизмом справедливости. Был сопротивлением» [5. С. 514]. В «лихих девяностых» Лихолетов строит свое «новое царство» — «одновременно общественную организацию, корпорацию из разных бизнесов и преступную группировку» [5. С. 514], которая сама по себе становится государством «братьев» во враждебном и несправедливом мире. Но, как и платоновские преобразователи, Лихолетов терпит крах — потому, что его утопическому братству герои предпочитают личное благо, постепенно предавая и идею, и своего командира. Сироты меняют «братство» на частное предпринимательство и службу Щебетовскому. Криминальный боевик 90-х оборачивается широкой метафорой эволюции национального сознания, претерпеваемой обществом в эпоху государственного и нравственного переустройства.

На образном уровне изломанное и нуждающееся в освобождении сознание героев передается символами, близкими платоновским концептам котлована, ямы как «могилы-утробы» и антитетичных им воды (моря), гор, леса как стихии свободы и самореализации. Ряд локусов романа, наделенных семантикой укрытия, сам А.В. Иванов называет «экзистенциальными ловушками»:

История с самозахватом «афганцами» двух высоток — самая, на мой взгляд, потрясающая. Посреди города вдруг появляется некая гражданская крепость — иначе и не скажешь: опутанная колючей проволокой, охраняемая с лоджий парнями, которые готовы стрелять из автоматов и бросать бутылки с горючей смесью... Однако эти дома — тоже ловушка, «ненастье». В романе есть еще две такие же «физические» ловушки: в Афгане — глыбовый развал у перегороженного моста, в котором прячутся три русских солдата под командованием лихого прапора, оставшиеся в тылу у моджахедов, и дачная деревня Ненастье, где в пустом домике на украденных миллионах сидит Герман Неволин [6].

Все эти места — огороженные, неприступные, как тайник Германа в деревне Ненастье, кажутся спасительными, но на деле маркируют территорию несвободы, духовного плена героев, своего рода платоновской «могилы». Символично, что «высотки на Сцепе» и платоновский «котлован» связаны общим рядом значений «дома»-«башни»-«ложного убежища для ложного братства».

Соответственно, синие афганские горы, поражающие Германа своей красотой, Индия как страна его предполагаемого бегства с деньгами Щebetовского представляют собой зримую антитезу идее укрытия, экзистенциальным «пряткам». С темой Индии и Афганистана в романе сопрягается мотив путешествия-хождения, духовного возрастания, родственного метафизическим «поискам счастья» платоновских героев. Появившаяся еще в средневековье и тщательно разработанная русской литературой XX в. метафора Индии как земного рая, сбывшейся утопии, в романе «Ненастье» приобретает дополнительный оттенок страны истинного братства, которое уставший душой Герман отчаялся найти в городе Батуеве:

Здесь просто радуются жизни... В Индии живет очень много народу... Пойдешь всем наперекор, не будешь ни с кем считаться — тебя просто затопчут, и не со зла, а в общем движении. Поэтому здесь дружелюбие, внимание к другим. Здесь мир [5. С. 475—476].

Ключевые понятия, связанные с Индией, — радость, открытость, отсутствие насилия, необходимости защищаться и воевать действительно кажутся делом «блаженных», и одновременно — показателем внутренней свободы, личностной состоятельности, которой ни Герман, ни его жена Таня в романе не обладают.

Комплекс духовного «сиротства», потребности в любви и саморазвитии относится к ним более, чем к другим героям романа. Не вдаваясь в подробный анализ семантики имен, отметим, что Герман Неволин по прозвищу Немец — человек, чья чуждость, одиночество и порабощение заявлены буквально — на уровне номинации. Безусловно, Ивановым актуализируются еще и отсылки к пушкинскому Герману с его идеей мгновенного обогащения и схватки с судьбой — роман начинается с того, что Герман Неволин, стремясь одновременно вырваться из собственного замкнутого и подчиненного состояния и отомстить Щebetовскому за убийство Лихолетова и фактическую ликвидацию «Коминтерна», грабит инкассаторский автомобиль с кассой Щebetовского. На протяжении всего романа признавая Лихолетова своим «командиром», Герман одержим и собственной миссионерской идеей «вывести Таню из Ненастья». Здесь мы снова можем отметить обращение к характерной для творчества Платонова антитезе между «спасением общества» и служением конкретному человеку. И если первое и в платоновских произведениях, и в «Ненастье» оказывается невыполнимым, то как раз второе может представлять подлинный смысл существования.

Бывшая любовница Лихолетова, после неудачного аборта ставшая «вечной невестой», Таня вызывает определенные ассоциации с «Каспийской невестой» из раннего рассказа Платонова — сложного символического образа, в котором «уже отмечали олицетворение женской красоты и «народно-сказочную вариацию вечно-женственной Души мира... Каспийская невеста с ее солнечной энергией напоминает не только Новый Иерусалим, но и небесное знамение Жены, обле-

ченной в солнце (Откровение 12:1)...» [4. С. 183]. Невозможность родить ребенка воспринимается тихой и безропотной героиней совсем в библейских тонах — как вечное унижение или же, как в платоновском художественном мировидении, — как нравственный тупик, как неспособность, став матерью, избыть дурную женскую сущность (с образом Тани связаны темы поруганной чистоты и преданной верности). А.В. Иванов указывает и на конкретные евангельские корни этой героини: «Символом евангельского присутствия в романе выступает кроткая Танюша. Ее обзывают овцой, но она — агнец, жертва 90-х» [6]. Вообще вопрос о нравственных ценностях и вере в Бога в романе А.В. Иванов разрешает достаточно парадоксально:

«...наличие добра и доказывает существование Бога. Спасение возможно и вне религиозное, если оно строится на христианской этике. Не напрасно же сказано: всякая душа по своей природе христианка» [6].

Типологически высказывание Иванова соотносимо со знаменитой дневниковой записью Платонова: «Бог есть и бога нету: Он рассеялся в людях, потому что он бог и исчез в них...» [8. С. 257], в которой бытие Божие постулируется фактом человеческого добра, своего рода необходимостью «обоженья» человека в безрелигиозном мире русского XX в.

Но, с нашей точки зрения, для понимания нравственно-философской идеи романа гораздо более существенно то, что в финале и Герман, и Таня поднимаются над собственными страхами, духовно взрослеют и открывают для себя подлинный смысл бытия. Кроткая Таня отчаянно бросается защищать Германа, осознав всю полноту своего чувства к нему:

«Она была бесконечно счастлива. Герочка жив... Есть, ради чего жить, есть смысл и цель. Ну и пусть его посадят в тюрьму, она будет его ждать..., она будет жить ради него и обязательно дождетя его, и прижмется к нему, и попросит у него прощения...» [5. С. 637].

Раненый Герман, удостоверившись, что ему все-таки удалось вывести любимую из Ненастья, духовно «освободить» ее, испытывает от этой мысли «блаженное тепло». Необходимо также отметить, что Герман не преступает «афганскую идею» — он не убивает братьев-«афганцев» ни из благородной мести, ни даже ради спасения собственной жизни, чем доказывает непреложность лихолетовских (и, в конечном счете, общечеловеческих христианских) идеалов. Тем самым у Иванова в финале торжествует любовь, самопожертвование и даже очищение через страдание. Этот очень закономерный для традиции русской литературы XX в. открытый финал может быть интерпретирован во вполне платоновских терминах преодоления сиротства и обретения «мужества непрерывного счастья» [9. С. 110] служения близкому человеку, победы над несвободой эгоизма, внутреннего «ненастья» — собственных комплексов и «экзистенциальных ловушек». В специальных комментариях не нуждается тот факт, что последним словом романа становится слово «воскресение» — и сложная кольцевая структура текста, художественно близкая спиралевидной композиции платоновского «Чевенгура» и шолоховского «Тихого Дона», символически размыкается — подразумеваемой «новой жизнью».

Заключение. Многозначная платоновская онтология долга и жертвенности, духовного роста и поисков истинного смысла бытия в разрушаемой социальными катаклизмами действительности оказывается поразительно востребованной и актуальной для современной русской прозы. Платоновские метафоры и символы сиротства, духовного пути-путешествия, полета и падения, могилы-укрытия, воскресения-нравственного возрождения находят свое новое воплощение в художественном мире таких разных современных романов, как «Мысленный волк» и «Ненастье». Платоновское творческое наследие не просто отрефлектировано современными писателями, самым непосредственным образом вступающими в многосторонний этико-эстетический диалог с платоновской прозой и развивающими ее ключевые мотивы. Платоновские идеи и образы представляются нам своего рода «кодом прочтения» этих романов, помогающим за злободневным социально-историческим содержанием, за разностью убеждений и стратегий письма названных авторов проследить определенные типологические схождения и — самое главное! — увидеть общность философских идеалов и нравственных императивов, необходимых, по мнению авторов, современному обществу для дальнейшего развития. В мировоззренческом отношении обращение к творчеству А.П. Платонова подразумевает, вероятно, некую и писательскую, и общественную ностальгию по советским идеалам. Традиции А.П. Платонова, актуализированные в романах Варламова и Иванова, расширяют семантические горизонты рассматриваемых текстов, подчеркивают их тесные мотивно-символические и смысловые преемственные связи с литературой XX века, доказывают непрерывность эволюции отечественного литературного процесса.

ПРИМЕЧАНИЕ

- (1) См. платоновские произведения «Счастливая Москва», «Джан», сборник «Река Потудань» и др.

ЛИТЕРАТУРА

- [1] *Басинский П.В.* Проза современного русского реализма // Литература. 1996. № 6. С. 5–15.
[2] *Варламов А.Н.* Мысленный волк. М.: АСТ, 2015. 508 с.
[3] *Глембоцкая Я.О.* Плохой хороший человек: о Викторе Зилове и Викторе Служкине // Вестник Новосибирского государственного театрального института. 2012. Вып. 4 // Сайт Алексея Иванова. URL: <http://ivanproduction.ru/literoturovedenie/plohoj-horoshij-chelovek-o-viktore-zilove-i-viktore-sluzhkine.html> (дата обращения 07.08.2015).
[4] *Гюнтер Ханс* По обе стороны утопии. Контексты творчества А. Платонова. М.: Новое литературное обозрение, 2012. 216 с.
[5] *Иванов А.В.* Ненастье. М.: АСТ, 2015. 640 с.
[6] *Иванов Алексей* «Солдатское братство стало частным бизнесом» // Новая газета. URL: <http://www.novayagazeta.ru/arts/68039.html> (дата обращения 07.08.2015).
[7] *Иванова И.Н.* Деревенская проза в современной отечественной литературе: конец мифа или перезагрузка? // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2013. № 6. Ч. 1. С. 88–94.
[8] *Платонов А.П.* <Записи разных лет> // Платонов А.П. Записные книжки. Материалы к биографии. М.: Наследие, 2000. С. 257–278.
[9] *Платонов А.П.* Счастливая Москва. М.: Время, 2010. С. 9–110.

THE ARTISTIC HERITAGE OF A.P. PLATONOV AND SEMANTIC AND AESTHETIC SEARCHES IN CONTEMPORARY RUSSIAN PROSE (A.N. VARLAMOV "THE SPIRITUAL WOLF", A.V. IVANOV "FOUL WEATHER")

Y.V. Soldatkina

Moscow State Pedagogical University
Malaya Pirogovskaya, 1, Moscow, Russia 119991

The article considers relevant for contemporary Russian literature subjects of aesthetic continuity and development of traditions of Russian prose of the Soviet period in the works of 2010s: the novels of A.N. Varlamov "The Spiritual Wolf" and A.V. Ivanov "Foul Weather" that scientifically analyzes for the first time. These texts are characterized by an appeal to the key motives and philosophical ideas expressed by A.P. Platonov — the problem of spiritual orphanage and attempts to overcome it, the need for social and moral transformation of a society experiencing a revolutionary upheaval. Common derivation: contemporary writers taking after Platonov show how the temptation to accumulate wealth and change the world through violence is overcome by self-sacrifice and love for one's neighbor; they explore national utopian consciousness and believe in the possibility of spiritual rebirth of an individual as well as the whole country. Platonov's motifs productively influence the poetics of these works and expand their semantics.

Key words: literary tradition, contemporary Russian prose, the works of A.P. Platonov, orphanage theme, open ended finale

REFERENCES

- [1] Basinskij P.V. Proza sovremennoogo russkogo realizma [Contemporary Russian realism prose] // *Literatura* [Literature]. 1996. № 6, p. 5–15.
- [2] Varlamov A.N. Myslennyj volk. [Spiritual Wolf]. M.: AST [AST], 2015. 508 p.
- [3] Glembockaja Ja.O. Plohoj horoshij chelovek: o Viktore Zilove i Viktore Sluzhkine [Good bad man: about Viktor Zilov and Viktor Sluzhkin] // *Vestnik Novosibirskogo gosudarstvennogo teatral'nogo instituta* [Bulletin of the Novosibirsk state theatre Institute]. Novosibirsk, 2012. Vypusk 4. Available at: <http://ivanproduction.ru/literaturovedenie/plohoj-xoroshij-chelovek-o-viktore-zilove-i-viktore-sluzhkine.html> (accessed 07.08.2015).
- [4] Gjunter Hans. *Po obe storony utopii. Konteksty tvorcestva A. Platonova* [On either side of utopia. Contexts of creativity of A.P. Platonov]. M.: Novoe literaturnoe obozrenie [New literature revue], 2012. 216 p.
- [5] Ivanov A.V. Nenast'e [Foul Weather]. M.: AST [AST], 2015. 640 p.
- [6] Ivanov Aleksej «Soldatskoe bratstvo stalo chastnym biznesom» [The soldier's brotherhood became a private business] // *Novaja gazeta* [New newspaper]. Available at: <http://www.novayagazeta.ru/arts/68039.html> (accessed 07.08.2015).
- [7] Ivanova I.N. Derevenskaja proza v sovremennoj otechestvennoj literature: konec mifa ili perezagruzka? [Village prose in contemporary Russian literature: the end of the myth or reboot] // *Filologicheskie nauki. Voprosy teorii i praktiki* [Philology. The theory and practice], 2013. № 6, part. 1, p. 88–94.
- [8] Platonov A.P. <Zapisi raznyh let> [Records from different years] // Platonov A.P. Zapisnye knizhki. Materialy k biografii [Notebook. Materials for the biography]. M.: Nasledie [Heritage], 2000, p. 257–278.
- [9] Platonov A.P. Schastlivaja Moskva [The Happy Moscow] // Platonov A.P. Schastlivaja Moskva: Roman, povest', rasskazy (Sobranie) [The Happy Moscow: novels and stories]. M.: Vremja [Time], 2010, p. 9–110.

НАЗНАЧЕНИЕ ИСКУССТВА: КОНЦЕПЦИЯ В. Т. ШАЛАМОВА

Д.В. Кротова

Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова
Ленинские горы, 1, Москва, Россия, 119991

В статье анализируются представления В.Т. Шаламова о роли и задачах искусства и литературы, раскрывается понимание Шаламовым нравственного долга писателя и поэта. Доказывается, что творчество Шаламова органично продолжает линию, характерную для русской литературы, когда на первом плане для писателя оказываются поиски моральных ориентиров, стремление ответить на сложнейшие этические вопросы — для Шаламова это прежде всего вопрос о сохранении человеческой личности в нечеловеческих условиях. Обосновывается утверждение о том, что в мировоззренческих и эстетических представлениях Шаламова находит продолжение тенденция литературоцентризма, свойственная русской культуре. Автор приходит к выводу, что представление Шаламова о духовной значимости литературы согласуется с его же известными суждениями о том, что он не верит в искусство: Шаламов отрицал значение литературы как политического инструмента, но признавал ее бесспорную ценность для морального сознания личности.

Ключевые слова: Шаламов, мировоззрение Шаламова, литературоцентризм, задачи искусства, нравственная проблематика в литературе

Представления Варлама Шаламова о литературе и искусстве прочно вплетены в контекст культуры последнего столетия. Вопросы о том, каковы задачи искусства, какую роль играет литература в формировании общественного и личного сознания, возможно ли говорить о нравственном долге, этической миссии писателя и поэта, всегда обладали особой актуальностью, поскольку их решение в той или иной степени отражает мировосприятие эпохи.

Среди высказываний Шаламова о литературе есть несколько броских заявлений, исчерпывающе характеризующих взгляды Шаламова и круг его мировоззренческих представлений. Речь идет, в частности, о фрагментах из черновых записей Шаламова 1970-х гг. Это декларативные, резкие по тону и, казалось бы, совершенно недвусмысленные высказывания: «Я не верю в литературу. Не верю в ее возможность по исправлению человека. Опыт гуманистической русской литературы привел к кровавым казням двадцатого столетия перед моими глазами» [5. С. 57]. Или: «Искусство лишено права на проповедь. Никто никого учить не может, не имеет права учить. Искусство не облагораживает, не улучшает людей» [10. С. 157]. В том же ключе и слова Шаламова из письма к И.П. Сиротинской тоже начала 1970-х гг.: «Крах ее (литературы — Д.К.) гуманистических идей, историческое преступление, приведшее к сталинским лагерям, к печам Освенцима, доказали, что искусство и литература — нуль» [10. С. 377]. Круг высказанных идей подтверждается, казалось бы, и утверждениями Шаламова о содержании искусства (цитируем опубликованные черновики тех же лет): «Есть какая-то глубочайшая неправда в том, что человеческое страдание становится предметом искусства, что живая кровь, мука, боль выступают в виде картины, стихотворения, романа» [5. С. 57].

Из приведенных высказываний явствует, что позиция Шаламова предельно проста: литература себя дискредитировала, она полностью лишена морального, проповеднического пафоса, не играет никакой воспитательной роли и ничему не способна научить человека. Кроме того, искусство вообще не может быть правдивым, потому что «никакой Ремарк не передаст боль и горе войны» [5. С. 57].

Но, на наш взгляд, анализируя взгляды и эстетику Шаламова, нужно избегать упрощенного подхода и ориентироваться не только на отдельные поздние высказывания писателя, но и на весь комплекс его размышлений о литературе — на его статьи, на частные письма к разным адресатам и — в первую очередь! — на его прозаическое и поэтическое творчество. Тогда его восприятие искусства предстанет значительно более сложным и многогранным.

В письме Б. Пастернаку (от 28 марта 1953 г.) Шаламов размышляет: «Задача поэзии — это нравственное совершенствование человека — та, та самая задача, которая стоит в программе всех социальных учений, спокон веков лежит в основе всех наук и всех религий. Никакой другой задачи ни у каких поэтов, хотя бы и Виллонов, — нет» [9. С. 395]. Рассуждениям о задачах искусства посвящена и статья Шаламова «О прозе»: «“Колымские рассказы” — попытка поставить и решить какие-то важные нравственные вопросы времени, вопросы, которые просто не могут быть разрешены на другом материале» [9. С. 366]. Всякий большой художник, как доказывает Шаламов в очерке «Об одной ошибке художественной литературы», должен «заклеймить все нравственно негодное» [7. С. 7]. Все эти слова Шаламова прямо свидетельствуют о том, что он ставит перед литературой в первую очередь именно моральные задачи, а искусство вообще воспринимается им как важнейший инструмент воздействия на нравственное сознание человека. «Я верю давно в страшную силу искусства, силу, не поддающуюся никаким измерениям и все же могучую, ни с чем не сравнимую силу... художник, умерший много веков назад, силой своего искусства воспитывает людей до сих пор» (письмо Шаламова Пастернаку от 24 декабря 1952 г. [9. С. 390]).

Как известно, самой точной и достоверной характеристикой позиции писателя и поэта является его творчество. Обратимся к шаламовской прозе, о которой сам автор неоднократно говорил, что она сугубо документальна, что в «Колымских рассказах», в частности, он стремится к правдивому отражению фактов. «Нужно и можно написать рассказ, который неотличим от документа», — утверждал Шаламов в эссе «О прозе» [9. С. 362]. Конечно же, фактологический аспект текстов Шаламова невероятно значим. Рассказы и очерки Шаламова, его «кровоточащая» проза, по определению И. Сиротинской [4. С. 40], наряду с документальными произведениями Солженицына — важнейшее, ценнейшее свидетельство о национальной трагедии XX в., трагедии лагерей. Но значение прозы Шаламова, конечно же, ни в коем случае не ограничивается фактографией, ведь его рассказы и очерки несут в себе огромный нравственный заряд. Шаламов показывает не только гибельную, растлевающую силу лагерей, но и возможности противодействия ей: достаточно вспомнить известный рассказ «Выходной день», где заключенный — священник Замятин — на лесной поляне, один, служит литургию; или рассказ «Апостол Павел» — об арестанте Фризоргере, для которого опорой и источником сил становятся, во-первых, молитва, а во-вторых — мысли о любимой

дочери. Наконец, кому-то из заключенных, в том числе и самому Шаламову, возможность нравственного противостояния в лагере давало хранимое памятью поэтическое слово — чужие и свои стихи. «У каждого грамотного фельдшера, со-служивца по аду, оказывается блокнот, куда записываются случайными разноцветными чернилами чужие стихи — не цитаты из Гегеля или Евангелия, а именно стихи», — читаем в рассказе «Афинские ночи» [7. С. 409]. «Мои стихи — пример душевного сопротивления, которое оказано растлевающей силе лагерей», — признавался Шаламов в эссе «Свободная отдача» [9. С. 321]. Для Шаламова именно стихи являются «способом сохранения и обретения человечности, способом сохранения «я», порывом к свободе» [1. С. 8], именно стихи становятся в конечном счете и жизненной опорой — об этом Шаламов размышляет и в своей лирике, и в прозе. «Стихи были той животворящей силой, которой он жил. Именно так. Он не жил ради стихов, он жил стихами», — говорится о поэте в рассказе «Шеррибренди» [6. С. 63].

Бесспорно, Шаламов отрицал какой бы то ни было позитивный, положительный элемент в лагерном опыте. Хрестоматийно известны слова Шаламова о том, что «лагерь — отрицательная школа жизни целиком и полностью. Ничего полезного, нужного никто оттуда не вынесет, ни сам заключенный, ни его начальник, ни его охрана, ни невольные свидетели — инженеры, геологи, врачи, — ни начальники, ни подчиненные. Каждая минута лагерной жизни — отравленная минута. Там много такого, что человек не должен знать, а если видел — лучше ему умереть» [6. С. 145—146]. Но если у человека в долагерной, или, как пишет Шаламов, «первой» жизни, было что-то, что создавало нравственную опору, нравственный фундамент личности, будь то вера, творчество или нечто иное, то человек может найти в себе силы сопротивляться растлению и «расчеловечиванию». В этом смысле для позиции Шаламова характерен глубинный оптимизм. Шаламов верит в возможность противостояния, и показывает это противостояние в своих рассказах и стихах. Можно утверждать, что творчество Шаламова органично продолжает линию, в целом характерную для русской литературы, когда на первом плане для писателя оказываются поиски моральных ориентиров, стремление ответить на сложнейшие этические вопросы, — для Шаламова это прежде всего вопрос о сохранении человеческой личности в нечеловеческих условиях. Ответ Шаламова — отнюдь не только пессимистический — это ответ писателя-моралиста и даже писателя-проповедника.

Характерно, что уже в своих ранних рассказах (1930-е гг.) «молодой писатель делает акцент на проблеме морального выбора своих героев» [3. С. 133]. Нравственная проблематика, безусловно, будет ведущей и в прозе более позднего периода, в частности, в «Колымских рассказах», где, по утверждению Шаламова, «нет ничего, что не было бы преодолением зла, торжеством добра, — если брать вопрос в большом плане, в плане искусства» [9. С. 362].

Еще ярче, быть может, чем в прозе, нравственный пафос и идея моральной ответственности художника выразились в поэзии Шаламова. Творчество поэта, по Шаламову, имеет прежде всего этическое значение, поэт — это «подвижник и пророк», как утверждает автор в стихотворении «Орудье высшего начала...». Поэт, по Шаламову, «расплачивается» своим творчеством «за всех» — это значит, что

он претворяет в стихах не только собственный жизненный опыт, но и исполняет возложенную на него нравственную миссию: говорит от имени многих людей, донося правдивое свидетельство о пережитом страдании. «Стихи — это стигматы, // Чужих страданий след, // Свидетельство расплаты // За всех людей, поэт», — вот творческое кредо Шаламова. Поэт отвечает, ни много ни мало, за весь мир, за земной шар: «Но, прячась за моей спиной, // Лежит и дышит шар земной, // Наивно веря целый день // В мою спасительную тень». Поэзия в понимании Шаламова — это предстательство за всех и за каждого.

Настаивая на нравственной миссии поэта, Шаламов продолжает традиции русской литературы и в каком-то смысле даже идет дальше, потому что в его понимании носителем моральной идеи являются не только литературные произведения, но и сама личность автора. «Для современников поэт всегда нравственный пример», — утверждает Шаламов в статье «Таблица умножения для молодых поэтов» [9. С. 300]. А стихотворение «Орудье высшего начала...» говорит о том, каким Шаламову видится облик настоящего поэта: «Должны же быть такие люди, // Кому мы верим каждый миг, // Должны же быть живые Будды, // Не только персонажи книг».

Одной из самых главных задач поэта, по Шаламову, является отнюдь не только самовыражение (хотя это, конечно, непрменный атрибут любого творческого акта), а служение — миру, людям, читателям настоящего и будущего. В одном из стихотворений воссоздается образ поэта, который, вбирая в себя людские страдания, вдыхая «удушье крови, слез и пота», «переплавляет» все это в своем творчестве в «озон» — в «целебные слова»: «Удушье крови, слез и пота, // Что день-деньской глотает он, // Ночной таинственной работой // Переплавляется в озон. // И, как источник кислорода, // Кустарник, чащи и трава, // Растут в ночи среди народа // Его целебные слова».

Круг нравственных идей Шаламова, о которых мы говорили в связи с его прозой, конечно же, непосредственно отражается и в лирике. Одна из ключевых идей Шаламова — о том, что поэт и писатель должен донести правду, — становится едва ли не центральной в его поэтической рефлексии: «Ведь только длинный ряд могил — // Мое воспоминанье, // Куда и я бы лег нагим, // Когда б не обещанье // Допеть, доплакать до конца // Во что бы то ни стало, // Как будто в жизни мертвеца // Бывало и начало». Мы цитируем одно из самых пронзительных стихотворений Шаламова, где герой предстает мертвецом, единственное «воспоминание» которого — «длинный ряд могил». Но главным в стихотворении становится не нагнетание трагической образности, а мысль о миссии поэта: «Допеть, доплакать до конца // Во что бы то ни стало». Это глубокая вера в силу, необходимость и востребованность поэтического слова, в то, что слово рано или поздно будет услышано и понято. В конечном счете это вера в силу искусства, литературы.

Эта вера находит столь же явственное выражение в стихотворениях из цикла «Златые горы». Например, первое стихотворение цикла «Лиловый мед» раскрывает ту же тему. Вот как рождается стихотворение: «Упадет моя тоска, // Как шиповник спелый, // С тонкой веточки стиха, // Чуть заледенелой». Настоящая жизнь стихотворения начинается тогда, когда поэт обретает своего читателя, когда поэтическое слово служит людям, делая их счастливей: «На хрустальный, жест-

кий снег // Брызнут капли сока. // Улыбнется человек, // Путник одинокий. // И мешая грязный пот с чистотой слезинки, // Осторожно соберет // Крашенные льдинки. // Он сосет лиловый мед // Этой терпкой сласти, // И кривит иссохший рот // Судорога счастья».

Исключительная, почти религиозная вера в поэзию, в литературу заставляет Шаламова в какой-то момент даже признать «первичность» творчества по отношению к жизни: именно стихи, по Шаламову, — это «земли передвиженья // Внезапно найденный рычаг». Жизнь напрямую зависит от стихов: «Стихотворения — тихотворения, // Поправок, доделок — тьма! // От точности измерения // Зависит и жизнь сама». Пожалуй, ни у кого из современников и предшественников Шаламова мы не встретим такой безоговорочной веры в поэтическое слово как исток существования, веры в слово как в Бога. Не случайно высказывание Шаламова о том, что «кроме бога поэзии, никому более я не благодарен за мою судьбу» [9. С. 484]. «У меня много стихов о стихах, — признается Шаламов, — процент чуть поменьше пушкинского по моим подсчетам, да и у какого поэта нет стихов о стихах. Ведь кроме того, что стихи — всеобщий язык, не попробовать написать о самом главном в жизни, о своем инструменте, о своем исповедании веры, о своей религии, ибо для поэта стихи — религия, значит обеднить и свой, и читательский мир» [8. С. 499]. Шаламов здесь называет поэзию «религией», «исповеданием веры». По отношению к целому ряду поэтов такое утверждение должно быть понято сугубо метафорически, ведь в их творчестве поэзия не принимала религиозного значения. Применительно же к художественному миру самого Шаламова его высказывание можно понимать практически буквально, поскольку для Шаламова творчество действительно обретает почти религиозный смысл. Мироззрение Шаламова было атеистическим, в Бога он не верил, но его беспрекословная вера в поэзию действительно в каком-то смысле уподоблялась религиозной. В этом отношении творчество Шаламова является не только продолжением традиционной для русской культуры веры в слово, в литературу, продолжением литературоцентризма, свойственного русскому сознанию, но и многократно усиливает и подчеркивает литературоцентристскую тенденцию, возводит ее в степень, поскольку литературе, поэзии Шаламов отдает не просто главную в мирозренческом смысле, а беспрецедентно значимую роль.

Литературоцентризм русской культуры выражается и в том, что на протяжении длительного исторического периода именно литература во многом формировала национальное самосознание человека, именно через литературу человек «обретал национальную принадлежность, впитывал культурные гены своей нации» [2. С. 16]. Творчество Шаламова — в русле этой традиции, ведь он понимал литературу (и поэзию, в особенности) как явление прежде всего национальное. «Фактически поэт непереволим, — считает Шаламов, — отгорожен от другого народа частоколом традиций, принципов — не только литературных, но и бытовых. Ведь поэзия — вся в недоговоренности, в полунамеке, где вся тонкость ощущается только родным по языку человеком. Разве знаменитые аллитерации “Медного всадника” переводимы на другой язык?.. Никакой перевод никогда не передаст даже намек на “береговой гранит”, “строгий, стройный вид”, а ведь лишенный этого стих обессилен. Это — русское стихотворение» [9. С. 326].

Круг образов поэта, по Шаламову, специфически национален. Особенно очевидно это проявляется, как полагал Шаламов, в пейзажной лирике. «Именно в пейзажной лирике с особенной силой сказывается *чувство родины* (выделено Шаламовым — Д.К.), родной страны. Горы и леса родного края особенно дороги поэту. Они окружали его с детства, воспитывали его характер... Чувство природы, свойственное поэту-лирику, есть всегда чувство *родной* (выделено Шаламовым — Д.К.) природы» [9. С. 331]. Самые значимые, ценные явления нашей литературы, по Шаламову, в основе своей имеют именно это чувство: «Внимательная любовь, знание родных мест оставило нам и бунинскую темную зарю, и гулкие улицы “Медного всадника”, и блоковские городские пейзажи, и пушкинское “очей очарованье”». Продолжая размышления о пейзажах в русских стихотворениях, Шаламов приходит к выводу о том, что пейзажная лирика представляет собой «вид гражданской поэзии»: «Образы русской лирики, которые повторял в своем творчестве почти каждый большой поэт, — дорога, листопад, облака — ставшие классическими, традиционными, — это пейзажные образы. Большие поэты России оставили нам такие образцы пейзажной лирики, которые сами по себе стали национальной гордостью, славой России, начиная с “Медного всадника” или “Осени” Пушкина» [9. С. 331].

Лирика самого Шаламова — явление глубоко национальное. Сам Шаламов называл себя русским поэтом, «единственным русским поэтом, показавшим душу человека на лагерном Крайнем Севере» [9. С. 321]. Национальная суть поэзии Шаламова проявляется и в ее мировоззренческом пафосе, в значимости нравственных вопросов как объекта поэтической рефлексии, и в огромной роли религиозных, православных образов-символов (Шаламов не был верующим человеком, но богатейший религиозно-символический пласт в его поэзии невероятно важен), наконец, в особом внимании к образам природы, в том числе тем, которые приобрели в русской поэзии лейтмотивное значение. Национальная основа шаламовской лирики проявляется и на уровне поэтики — Шаламов неоднократно подчеркивал, что работает в рамках тех стихотворных размеров и метров, которые наиболее органичны именно для русского стихосложения. Шаламов много размышлял о специфике строения русского стиха, например, о том, «какой размер русского стихотворения идеален» (в эссе 1950—1960-х гг.), о формах и жанрах русской поэзии, о том, что представляет собою поэтическая интонация и кто из современных ему русских поэтов действительно обогатил новаторской интонацией лирику XX в.

Каким же образом убеждение Шаламова в глубокой национальной укорененности литературы, ее моральном пафосе и духовной значимости согласуется с его же известными высказываниями о том, что он не верит в литературу и искусство? Шаламов действительно испытывал сомнение и скепсис по отношению к ряду концепций, сложившихся в классической литературе, например, к представлению о русском характере, которое сформировала литература XIX в., к гуманистической концепции русской литературы, ставившей во главу угла человека и возможность его счастья. Кроме того, Шаламов, как представляется, не верил в литературу и искусство как политический инструмент. По всей вероятности, литература, с его

точки зрения, не может коренным образом повлиять на жизнь общества, резко изменить социальные отношения к лучшему. Но ни в коем случае Шаламов не отрицает при этом значимости литературы для личности, для ее морального сознания, для формирования и сохранения ее нравственного кодекса. Литература как проводник этических идей, как средство духовного самосохранения человека Шаламовым не подвергается сомнению. Доказательство тому — его собственное творчество.

ЛИТЕРАТУРА

- [1] *Волкова Е.В.* Трагический парадокс Варлама Шаламова. М.: Республика, 1998. 176 с.
- [2] *Голубков М.М.* Зачем нужна русская литература? // Литература в школе. 2012. № 10. С. 13–18.
- [3] *Есипов В.В.* Шаламов. М.: Молодая гвардия, 2012. 346 с.
- [4] *Сиротинская И.П.* Мой друг Варлам Шаламов // Шаламов В.Т. Собр. соч. в 6 тт. Т. 7, дополнительный. М.: Книжный Клуб Книговек, 2013. С. 9–40.
- [5] *Шаламов В.Т.* «Новая проза». Из черновых записей 70-х годов // Новый мир. 1989. № 12. С. 57.
- [6] *Шаламов В.Т.* Собр. соч. в 4 тт. Т. 1. М.: Художественная литература; Вагриус, 1998. 620 с.
- [7] *Шаламов В.Т.* Собр. соч. в 4 тт. Т. 2. М.: Художественная литература; Вагриус, 1998. 509 с.
- [8] *Шаламов В.Т.* Собр. соч. в 4 тт. Т. 3. М.: Художественная литература; Вагриус, 1998. 597 с.
- [9] *Шаламов В.Т.* Собр. соч. в 4 тт. Т. 4. М.: Художественная литература; Вагриус, 1998. 494 с.
- [10] *Шаламов В.Т.* Собр. соч. в 6 тт. Т. 5. М.: Книжный Клуб Книговек, 2013. 384 с.

DESTINATION OF ART: VARLAM SHALAMOV'S CONCEPT

D.V. Krotova

Lomonosov Moscow State University
GSP-1, Leninskie Gory, Moscow, Russia, 119991

In the article Varlam Shalamov's ideas of the role and tasks of art and literature are analyzed, his conception of writer and poet's moral duty is revealed. Proved that Shalamov's creation is the organic continuation of specific directive of Russian literature, when the main tasks of the writer are the assertion of moral values and answer ethic questions — for Varlam Shalamov it is, in the first place, the question about conservation of personality in the inhuman conditions. Based the statement that in Varlam Shalamov's creativity the traditional for Russian world outlook perception of literature as the central element of culture is continued. The author of the article supposes, how Varlam Shalamov's ideas of mental significance of literature are adjusted with his well-known expressions that he does not believe in art. Shalamov denied the role of literature as a political instrument but acknowledged its indisputable value for moral consciousness of personality.

Key words: Shalamov, Shalamov's ideology, literature as the central element of culture, tasks of art, moral problems in literature

REFERENCES

- [1] Volkova E.V. *Tragicheskiy paradoks Varlama Shalamova* [Varlam Shalamov's tragic paradox]. Moscow, Respublika Publ., 1998, 176 p.
- [2] Golubkov M.M. Zachem nuzhna russkaja literatura? [Why do we need Russian literature?]. *Literatura v shkole [Literature at School]*, 2012, no.10, p. 13–18.
- [3] Jesipov V.V. *Shalamov* [Shalamov]. Moscow, Molodaja Gvardija Publ., 2012, 346 p.
- [4] Sirotinskaja I.P. Moy drug Varlam Shalamov [My friend Varlam Shalamov] // Shalamov V.T. Sobraniye sochineniy [Collected edition]: In 6 vol. V. 7, additional. Moscow, Knizhnyj Klub Knigovek Publ., 2013, p. 9–40.
- [5] Shalamov V.T. “Novaja proza”. Iz chernovyh zapisey 70-h godov [“The new prose”. From the drafts of the 70-th] // *Novyi mir* [The New World], 1989, no. 12, p. 57.
- [6] Shalamov V.T. Sobraniye sochineniy [Collected edition]: In 4 vol. Vol. 1. Moscow, Hudozhestvennaja Literatura Publ.; Vagrius Publ., 1998, 620 p.
- [7] Shalamov V.T. Sobraniye sochineniy [Collected edition]: In 4 vol. Vol. 2. Moscow, Hudozhestvennaja Literatura Publ.; Vagrius Publ., 1998, 509 p.
- [8] Shalamov V.T. Sobraniye sochineniy [Collected edition]: In 4 vol. Vol. 3. Moscow, Hudozhestvennaja Literatura Publ.; Vagrius Publ., 1998, 597 p.
- [9] Shalamov V.T. Sobraniye sochineniy [Collected edition]: In 4 vol. Vol. 4. Moscow, Hudozhestvennaja Literatura Publ.; Vagrius Publ., 1998, 494 p.
- [10] Shalamov V.T. Sobraniye sochineniy [Collected edition]: In 6 vol. Vol. 5. Moscow, Knizhnyj Klub Knigovek Publ., 2013, 384 p.

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ СВОЕОБРАЗИЕ «ЗАПИСОК ЮНОГО ВРАЧА» М.А. БУЛГАКОВА

Тан Мэн Вэй

Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова
Ленинские горы, ГСП-1, 1-й корпус гуманитарных факультетов, Москва, Россия, 119991

В статье анализируется художественное своеобразие одного из самых ранних произведений М.А. Булгакова — «Записок юного врача», в основу которых легли автобиографические факты работы Булгакова в качестве земского врача в селе Никольском. Семь рассказов цикла объединяет не только личность рассказчика, но и время, и место действия, а также единая, связующая все рассказы сюжетная линия — судьба юного врача в столкновении с суровой исторической реальностью. Цикл рассказов представляет собой фрагменты из врачебной практики начинающего доктора, при этом создается полная, целостная картина жизни, отразившая судьбу героя-интеллигента в деревенской глубинке в годы революции. Многосоставность, мозаичность, композиционная дробность присущи уже самым первым опытам прозы Булгакова.

Ключевые слова: художественный мир М.А. Булгакова, «Записки юного врача», герой-интеллигент, мозаичность, калейдоскопичность, внутренняя целостность картины жизни

«Записки юного врача» Булгакова являются оригинальным произведением в сюжетном и жанровом отношении. Ему присущи элементы и очерка, и мемуаров, и научно-популярной литературы, а также беллетристики. Именно форма дневника дает такую широту выбора для автора — он может излагать свои мысли любым способом. Как отмечает М.О. Чудакова, в начале своей литературной карьеры Булгаков отдает предпочтение рассказу «от лица повествователя, близкого к автору, о собственных злоключениях, с подчеркнутой свободой от беллетристического “вымысла”, с опорой, напротив, на автобиографичность в жанре дневника или записок». Это всегда — хронологически последовательно организованное повествование от первого лица, с чередой временных вех — лет, сезонов, месяцев, дней [4. С. 399—400].

Главное действующее лицо, как и автор самых «Записок», — молодой врач, который недавно окончил обучение в университете и только приступил к практической врачебной деятельности. Интересно и то, что по ходу повествования мы так и не узнаем имя рассказчика, для нас он так и остается безымянным юным врачом, это общий портрет, характеризующий представителей этой профессии, как и описанные в дневнике ситуации, с которыми ежедневно приходилось сталкиваться сельским врачам. Стоит отметить и то, что в «Записках» описываются действительные случаи из врачебной практики самого Булгакова: все операции автор когда-то делал сам.

В «Записках юного врача» мы замечаем профессиональный и глубоко личный взгляд автора на героев и происходящие события. Семь рассказов цикла объединяет не только личность рассказчика, но и время, и место действия, и единая, связующая все рассказы сюжетная линия — судьба юного врача в сельской глу-

бинке в пореволюционные годы. Всем рассказам свойственны локальный сюжет и кратковременность самого события (чаще всего описываемые действия происходят в течение одного дня). Хотя автор описывает лишь отдельные моменты из врачебной практики, по ним мы можем составить полную картину и прочувствовать весь процесс до конца. Многосоставность, мозаичность, композиционная дробность присущи уже самым первым опытам прозы Булгакова. Писатель не скупится на детали в своем повествовании, поэтому нам так легко почувствовать себя очевидцами происходящего действия.

Несмотря на привязанность действия к осени «1917-го незабываемого года» («Полотенце с петухом»), основной темой произведения, на которой заостряет внимание автор, становится не картина грянувшей революции, а ежедневная борьба за человеческие жизни, которую нам как раз и описывает молодой врач. Во всем цикле рассказов лишь в одном эпизоде появляется солдат, вернувшийся «с развалившегося фронта после революции», а крестьяне, обращаясь к врачу, зовут его то по-старому: «господин доктор», то по-новому: «товарищ доктор». Булгаков не упоминает ни о каких революционных настроениях в деревне, он описывает нам лишь атмосферу российской глубинки, «вековую тишину», которую не могут потревожить никакие исторические коллизии.

По сравнению с большинством произведений Булгакова первой половины 1920-х гг., где тема революции и гражданской войны занимает центральное место в сюжетной линии, «Записки юного врача» стали особым явлением в раннем творчестве писателя. По мнению Е.А. Яблокова, такое умолчание об исторических событиях носит демонстративный характер. Именно время действия рассказов (1917—1918 гг.) вызывает ассоциации с «Капитанской дочкой» А.С. Пушкина, что заставляет автоматически усматривать в «бытовых» ситуациях некий метафорический смысл. И с самого начала, с прибытия молодого врача на будущее место работы мы находим в «Записках юного врача» отражение «метельной» пушкинской метафоры социального катаклизма [5. С. 6]. В рассказе «Стальное горло» метель, «как бес, летала и шаркала», словно вторя социальному кризису. В рассказе «Вьюга» само название, пушкинский эпиграф и пронизывающий весь рассказ образ вьюги не оставляют места для сомнения в значимости мотива «метельности», «вьюжности» в произведениях Булгакова («Несет меня вьюга, как листок» — неслучайная фраза, окрашивающая весь цикл «Записок»). Мотив зимней непогоды заметен и в «Тьме египетской», он описан также и в «Пропавшем глазе». В связи с этим можно утверждать устойчивость этого метафорического мотива в произведениях Булгакова. «Метельность», восходящая к Пушкину, предстает не только в цикле «Записок...», эпиграфом из «Капитанской дочки» открывается роман «Белая гвардия»: «Пошел мелкий снег, и вдруг повалил хлопьями. Ветер завыл; сделалась метель. В одно мгновение темное небо смешалось с снежным морем. Все исчезло. — Ну, барин, — закричал ямщик, — беда: буран!» [1. С. 179].

Герой Булгакова отправляется на земскую службу ранней осенью. Обычно это самая красивая и живописная пора года. Жара уходит, а холод еще не наступил, кругом все желтеет. Но в рассказе «Полотенце с петухом», открывающем «Записки», герой всего за сутки езды оказывается как бы в ином сезоне, в ином про-

странстве: «Да разве я мог бы поверить, что в середине серенького кислого сентября человек может мерзнуть в поле, как в лютую зиму?! Ан, оказывается, может. И пока умираешь медленною смертью, видишь одно и то же, одно. Справа горбатое обглоданное поле, слева чахлый перелесок, а возле него серые драные избы, штук пять или шесть. И кажется, что в них нет ни одной живой души. Молчание, молчание кругом...» [1. С. 71—146] (1). Создается такое впечатление, что герой попал в «царство зимы». Впереди его ждет не светлое будущее, а сплошные мучения и испытания.

Село, в которое отправляется работать юный врач, называется Мурье. Название этой местности сразу вызывает у читателя ассоциацию с семантикой подземелья, с могилой. Приезд героя в Мурье напоминает прибытие в загробный мир: «...я стоял на битой умирающей и смякшей от сентябрьского дождика траве во дворе Мурьинской больницы» («Полотенце с петухом»). Фактически перед читателем «катабазис» — путешествие героя в потустороннее, темное царство. Сам Булгаков, размышляя о своем положении на земской службе, пишет в письме родным 31 декабря 1917 г.: «Тяну лямку в Вязьме, вновь работаю в ненавистной атмосфере среди ненавистных мне людей. Мое окружающее настолько мне противно, что я живу в полном одиночестве» [2. С. 271]. Друг юности Булгакова А.П. Гдешинский отмечал, что в письмах из Никольского «Миша очень сетовал на кулацкую, черствую натуру туземных жителей, которые, пользуясь неоценимой помощью его как врача, отказали в продаже полуфунта масла, когда заболела жена» [3. С. 325]. Эти настроения Булгакова находят подтверждение в записи его допроса в ОГПУ 22 сентября 1926 г.: «На крестьянские темы я писать не могу, потому что деревню не люблю. Она мне представляется гораздо более кулацкой, нежели это принято думать» [3. С. 325]. Но, несмотря на все тяжести и трудную работу, молодой врач понимает свою службу как высокую миссию исцеления темных, необразованных крестьян не только от физических, но и душевных недугов.

Хотя для рассказов «Записок» характерно отсутствие явно выраженной социальной проблематики, почти каждое название рассказа в какой-то степени имеет метафорический смысл. В «Полотенце с петухом» мы видим образы «белого» и «красного» петухов, коллизия которых, конечно, в условиях 1920-х гг. не могла существовать вне политических коннотаций. Как только молодой врач приехал в Мурьинскую больницу, кухарка в знак приветствия решила встретить своего будущего начальника «ободранным, голокожим петухом с окровавленной шеей», и петуха он должен съесть. Именно с этого момента объявлена война врача в этом черном царстве, а шире — война на всей территории бывшей царской России. В конце рассказа, когда врач удачно совершил первую в своей жизни ампутацию, девочка-пациентка подарила ему «снежно-белое полотенце с безыскусственным красным вышитым петухом». Событие это происходит как раз через два с половиной месяца после операции, в начале декабря 1917 г. («в окне сиял один из первых зимних дней»), т.е. уже после октябрьского переворота. Первый раунд борьбы уже закончен, победителем из него вышел красный петух на фоне белого цвета. Взаимодействие, столкновение красного и белого цветов повторяется на протяжении всего повествования «Записок»: в «Пропащем глазе» в сцене вы-

рывания зубу у солдата мы наблюдаем контраст между «ярко-белой неровной костью», белой марли и «алой солдатской крови». В рассказе «Крещение поворотом» белые простыни и красная кровь обретают дополнительный символический смысл: на фоне соединения красного и белого («кровяные пятна на простынях») происходит сцена трудного, но благополучного рождения ребенка.

В рассказе «Стальное горло» герой Булгакова продолжает спасать человеческие жизни в глубинке. В нем мы видим очень талантливого врача, которому удается выйти победителем из самых сложных ситуаций. Его удача в трахеотомии похожа на чудо, но это чудо совсем не случайное. Об этом свидетельствуют другие примеры из врачебной практики героя. Несмотря на свой духовный кризис (действие рассказа происходит после Октябрьской революции, в нем особо подчеркнуты одиночество и тоска героя), главное чувство, которое испытывает молодой врач, — желание помочь страдающему человеку. Именно этот случай заставляет героя уверовать в свои силы, позволяя ему избавиться от внутреннего страха и тревоги. Голос его стал твердым, решительным, «стальным», как у настоящего опытного врача. Удачная операция принесла герою славу, по окрестностям начали распространять легенду о «стальном горле». Это помогает молодому доктору на время забыть свою тоску, подтверждая значение своей высокой миссии в сельской глуши: «дом мой был одинок, спокоен и важен».

Преддверие Октябрьской революции герой Булгакова встречает операцией «поворот на ножку», которая описывается в рассказе «Крещение поворотом». Уже в начале рассказа герой чувствует необычную, тревожную атмосферу вокруг него: «Кто-то настойчиво и громко барабанил в наружную дверь, и удары эти показались мне сразу зловещими». К нему приводят роженицу с поперечным расположением плода, и молодой доктор понимает, что впереди его ждет целое испытание. Он совершенно не знает, как нужно поступать, даже обращение к учебнику акушерства ему не помогает. По мнению Б.В. Соколова, младенец, неправильно лежащий в чреве матери, как бы олицетворяет новый, рожденный революцией мир, который его творцы хотят произвести на свет, руководствуясь книжными марксистскими теориями. [З. С. 384] Но страной не должны управлять только неопытные революционеры. Как предполагает сам Булгаков, надо прежде всего руководствоваться живым опытом народной жизни, как воспринимает юный врач со слуха опыт фельдшера и акушерки.

Хотя предположение Б.В. Соколова несколько прямолинейно, следует также принять во внимание еще два момента: развитие вышеописанного символического сюжета и повторение его в других произведениях. В данном эпизоде символично все, от начала (упомянутый выше зловещий стук в дверь символизирует грубое вторжение истории в жизнь человека) и до конца, когда перед нами открывается оптимистичное видение исторических событий. И то, что сцена трудных родов с ярко выраженным взаимодействием красного и белого цветов благополучно закончилась, вселяет в нас уверенность в таком же завершении революционных событий.

Другой момент, на который нам стоит обратить внимание, — это повторение и развитие сюжета «поворота на ножку». Социальный и исторический смысл этой сцены раскрывается в рассказе «Пропавший глаз», но эта символическая карти-

на имеет здесь уже более сложный смысл. Молодой врач вспоминает о втором в его жизни повороте на ножку, когда он сломал ручку уже мертвому младенцу. Этот эпизод он прокручивал в голове, возвращаясь в санях домой. И здесь символическая связь оптимистичного взгляда на историю и трагедии. Вспоминая о трупике младенца, герой рассказа говорит себе: «Вздор — ручка. Никакого значения не имеет. Ты сломал ее уже мертвому младенцу. Не о ручке надо думать, а о том, что мать жива». И здесь, если исходить из предположения Б.В. Соколова, отчетливо видна параллель с историческими событиями: младенец (новый, рожденный революцией, мир) оказывается мертворожденным, но, к счастью, мать — Россия — жива.

В связи с повторением символических сюжетов необходимо обратить внимание на взаимосвязь между рассказами «Записок». Выше уже говорилось о связи символических сюжетов в «Пропавшем глазе» и «Крещении поворотом», но очевидна также связь рассказа с «Вьюгой». В «Пропавшем глазе» пушкинская «вьюжная» метафора, присутствующая во многих его произведениях, раскрыта предельно выразительно: «Вьюга свистела, как ведьма, выла, плевалась, хохотала, все к черту исчезло...» и т.д. Неслучайно также появление нечистой силы в «Пропавшем глазе» (ведьма и черт), перекликающейся с пушкинскими «Бесами». Ведьма и черт возникают в центре «метельной» метафоры, и в зловещей картине зимней бури во «Вьюге» открывается то же: «Вертело и крутило белым и косо, и криво, вдоль и поперек, словно черт зубным порошком баловался».

В самом же рассказе «Вьюга» разворачивающееся «метельное» действие — воплощение хаоса в широком смысле, это не только обозначение природной стихии, но и тотального катаклизма. Она, эта вьюга, разрушает все старое, традиционные представления о мире, заново строит новые порядки и правила. Не случайно рассказ этот открывается эпитафией — известными пушкинскими строками, в которых слышатся зловещие голоса вьюги, зимней бури: «То, как зверь, она завоет, То заплачет, как дитя». Образ вьюги в этом рассказе обретает расширительный, символический смысл. Он воплощает в себе и тяжкую судьбу людей в этой забытой богом глубинке, и страшное время, когда происходят описываемые события, и нелегкий, порой даже полный гибельного риска труд врачей, борющихся за жизнь людей среди «снежного океана». Отсюда опять ассоциация с событиями тогдашней России, которая ищет свою новую дорогу. Стоит отметить, что «Вьюга» — это единственное произведение в составе «Записок», где в центре фабулы оказывается смерть пациента. Революцию, конечно, невозможно совершить без жертв.

Обратимся теперь к рассказу «Тьма египетская». В заглавии рассказа Булгаков косвенно цитирует фрагмент из Ветхого завета: «И сказал Господь Моисею: прости руку твою к небу, и была густая тьма по всей земле Египетской три дня; не видели друг друга, и никто не вставал с места своего три дня, у всех же сынов Израилевых был свет в жилищах их» (Исход, 10, 21—23). Метафора «тьма египетская» реализуется в начале рассказа — слово «тьма» употреблено в прямом, физическом смысле: «Где электрические фонари Москвы? Люди? Небо? За окошками нет ничего! Тьма...» Далее с развитием сюжета мы чувствуем «тьму» не только визуально, она еще и царит в душе, психике деревенских жителей. Как и мотив с

«красным» и «белым», сквозная метафора «тьмы» и «света» пронизывает все пространство «Записок», что также является еще одним связующим все рассказы мотивом. Так, «могильная тьма» в «Полотенце с петухом» перекликается со сверкнувшим из тьмы «мельким, но таким радостным, вечно родным фонарем у ворот» в рассказе «Пропавший глаз». Противостояние тьмы и света знаний откровенно подчеркнуто в «Крещении поворотом», в заключительной сцене, где юный врач склоняется над посвященными «опасностям поворота» страницами медицинского справочника: «...все прежние темные места сделались совершенно понятными, словно налились светом, и здесь, при свете лампы, ночью, в глуши, я понял, что значит настоящее знание». И мотив «света» и «тьмы» в цикле идет часто бок о бок с «метельной» метафорой, соединяя все рассказы общим драматическим смыслом.

Цепочка анекдотических ситуаций, о которых в «Тьме египетской» рассказывают молодому врачу фельдшер и акушерки, говорит об ужасном невежестве, в котором живет народ, вынужденный доверяться безграмотным «бабкам» и знахарям, что является причиной очень высокой смертности в деревнях. Булгаков ставит в центр своего повествования проблему врачебного долга. «Тьма египетская», царящая в русской деревне, порой приводит молодого врача в отчаяние, однако он, как подлинный русский интеллигент, борется с ней всеми силами и способами: «Ну, нет, — раздумывал я, — я буду бороться с египетской тьмой ровно столько, сколько судьба продержит меня здесь в глуши». В завершении этой сцены раскрывается другая важная черта образности «Записок», в которых наряду со сквозными метафорическими мотивами («красное/белое», «тьма/свет», «метельность»), связующими рассказы, возникают и символические образы, не повторяющиеся от рассказа к рассказу, но «поднимающиеся» над всем пространством «Записок», одухотворяя его важным для автора и его героя объединяющим смыслом. Такова символическая картина сна героя в «Тьме египетской»: «И сладкий сон после трудной ночи охватил меня. Потянулась пеленою тьма египетская... и в ней будто бы я... не то с мечом, не то со стетоскопом. Иду.. борюсь.. В глуши. Но не один. А идет моя рать: Демьян Лукич, Анна Николаевна, Пелагея Иванна. Все в белых халатах, и все вперед, вперед...» И нотка самоиронии, которая венчает сцену («Сон — хорошая штука!»), не лишает ее героического пафоса, который единой высокой, «рыцарственной» нотой обнимает, выходя за пределы рассказа, все содержание «Записок». И на протяжении всего рассказа сон соединяется с реальными событиями из жизни молодого врача: вот он — несколько раньше — расхаживает вечером по кабинету и говорит сам с собою: «Ну, нет, — раздумывал я, — я буду бороться с египетской тьмой ровно столько, сколько судьба продержит меня здесь в глуши». Обратим внимание: эти его раздумья прямо совпадают, соединяются с концовкой рассказа, с тем внутренним монологом, от которого начинается сцена символического сна: «Ну, нет... я буду бороться. Я буду.. Я...» И, возвращаясь опять к вечерним раздумьям юного врача, мы видим, как он сидит за письменным столом, ожидая пациента, и облик его явно перекликается с образом рыцаря из символического сна: «Правая моя рука лежала на стетоскопе, как на револьвере». Стоит заметить, что эта взаимосвязь сна из «Тьмы египетской» с описываемой реальностью выходит за пределы рассказа, возникшая на всем про-

странстве «Записок». Вот фрагмент из «Вьюги», прямо совпадающий с картиной символического сна в «Тьме египетской» и так же «поднимающийся» над всеми рассказами «Записок», сообщая им единый высокий смысл: «На обходе я шел стремительной поступью, за мною мело фельдшера, фельдшерицу и двух сиделок. Останавливаясь у постели, на которой, тая в жару и жалобно дыша, болел человек, я выжимал из своего мозга все, что в нем было. Пальцы мои шарили по сухой, пылающей коже, я смотрел в зрачки, постукивал по ребрам, слушал, как таинственно бьют в глубине сердце, и нес в себе одну мысль — как его спасти? И этого — спасти. И этого! Всех! Шел бой. Каждый день он начинался утром при бледном свете снега, а кончался при желтом мигании пылкой лампы-“молнии”».

Весьма интересно, что основу сюжетной ситуации в «Тьме египетской» составляет эпизод празднования дня рождения молодого доктора, который провел этот день вместе со своими товарищами в темноте. Как городской житель, привыкший к современным условиям жизни, через этот опыт он получает «второе рождение»: может познать народную темноту и решиться с нею бороться. Особенно достоверно это показано в рассказе «Звездная сыпь». Этот рассказ был включен в цикл только в 1968 г. Само название рассказа имеет и прямое, и переносное значение. Во-первых, это массовое распространение венерических заболеваний, с которым столкнулся молодой врач в глуши. Во-вторых, это некая горечь по поводу народного невежества, она подобна вирусу, царившему в воздухе сельской местности. В рассказе ясно показано, насколько сложным было взаимодействие юного врача с местными крестьянами. Простосердечный интеллигент-энтузиаст, талантливый человек, который постоянно борется за жизнь простого народа, все время наталкивается на стену тяжелого недоверия, его отношения с миром крестьянства никак нельзя назвать идиллическими.

Как и в других рассказах «Записок» Булгакова, заболевание, давшее название произведению «Пропавший глаз», т.е. «исчезновение» глаза, — носит символический характер. Е.А. Яблоков отмечает, что данное заглавие построено с учетом омонимии глагола «пропасть»: 1) скрыться, исчезнуть (в том числе — погибнуть, умереть); 2) стать бесполезным, некачественным, испортиться. Глаз — метафора зрения; традиционно считается, что зрение бывает не только «внешнее» (физическое), но и «внутреннее» (духовное), причем именно последнее дает человеку способность адекватно воспринимать мир и самого себя в нем; в «Пропавшем глазе» говорится о том, как герой на время потерял эту способность [5. С. 76]. На приеме он видит младенца с непонятной опухолью вместо глаза. Диагноз поставить не удается, молодой врач в полной растерянности. В итоге болезнь излечивается сама собой: это был просто гнойник, который сам лопнул. Булгаков утверждает: сколько бы ни работал врач, как бы ни был велик его опыт, жизнь ставит все новые и новые задачи. Единственный вывод, к которому приходит герой рассказов в конце года напряженной работы, говорит о его способности постоянно совершенствоваться: «Нет. Никогда, даже засыпая, не буду горделиво бормотать о том, что меня ничем не удивишь. Нет. И год прошел, пройдет другой год и будет столь же богат сюрпризами, как и первый... Значит, нужно покорно учиться».

Необходимо заметить, что портрет героя также связывает цикл «Записок». В каждом рассказе мы можем видеть изменения и развитие героя, связанные с взаимодействием с реальностью. В самом начале цикла, в рассказе «Полотенце с петухом» перед нами предстает юноша, тщетно старающийся выглядеть солидно, а в завершающем цикл рассказе («Пропавший глаз») мы видим уже мужчину, пережившего нелегкий год в Мурьевской больнице: «И вот целый год. Пока он тянулся, он казался многоликим, многообразным, сложным и страшным, хотя теперь я понимаю, что он пролетел, как ураган. Но вот в зеркале я смотрю и вижу след, оставленный им на лице. Глаза стали строже и беспокойнее, а рот увереннее и мужественнее, складка на переносице останется на всю жизнь, как останутся мои воспоминания». И процесс взросления героя передан Булгаковым отдельными штрихами, решениями и поступками героя, средствами речевой характеристики, восприятием его другими персонажами «Записок». Решительность, уверенность в правильности диагноза и вместе с тем осторожность, умение увидеть человеческую индивидуальность, проникнуться сопереживанием — главные черты героя Булгакова. Мы видим примеры врачебного мужества — повседневного, обыденного и все-таки необыкновенного.

Итак, сюжетное своеобразие «Записок юного врача» Булгакова состоит в том, что автор сумел выполнить свой цикл рассказов различными мазками — фрагментами из врачебной практики начинающего доктора, при этом создавая полную, целостную картину жизни, отразившую судьбу героя-интеллекта в деревенской глубинке в годы революции.

Размышляя о мозаичности повествования «Записок юного врача» Булгакова, примем во внимание, что в этой мозаике, составленной из разных эпизодов жизни молодого врача его борьбы за профессию складывается внутренне целостная картина жизни. Рассказы цикла, отличающиеся многообразием, связаны друг с другом одной сюжетной линией (судьба юного врача в русской деревне в революционную эпоху). Внутренняя взаимосвязь рассказов достигается сквозными метафорическими мотивами («красное/белое», «тьма/свет», «метельный» пушкинский мотив), единичными символическими образами, возникающими в том или ином рассказе и выходящими за рамки самого рассказа, придающими героический смысл всему циклу (картина символического сна в «Тьме египетской»). Кроме того, эволюция героя, процесс его развития создает единую цепь повествования, звеньями которой являются его ежедневный труд, общение с местными и весь его опыт проживания в деревне.

ПРИМЕЧАНИЕ

- (1) Далее текст рассказов приводится по этому изданию с указанием названия рассказа.

ЛИТЕРАТУРА

- [1] *Булгаков М.А.* Собрание сочинений в 5 томах. Т. 1 М.: Художественная литература, 1989. 624 с.
- [2] *Земская Е.А.* Михаил Булгаков и его родные: Семейный портрет. М.: Языки славянской культуры, 2004. 360 с.

- [3] Соколов Б.В. Булгаковская энциклопедия. М.: Эксмо; Алгоритм; Око, 2007. 831 с.
- [4] Чудакова М.О. Новые работы 2003—2006. М.: Время, 2007. 557 с.
- [5] Яблоков Е.А. Текст и подтекст в рассказах М. Булгакова («Записки юного врача»). Тверь, 2002. 103 с.

ARTISTIC UNIQUENESS OF M.A. BULGAKOV'S “A YOUNG DOCTOR'S NOTEBOOK”

Tang Meng-wei

Lomonosov Moscow State University
GSP-1, Leninskie Gory, Moscow, Russia, 119991

The article thoroughly describes the artistic uniqueness of M.A. Bulgakov's one of the earliest works — “A young doctor's notebook”. These series were inspired by writer's own experience working as a country doctor in Nikolskoe. Seven stories are united not only by the narrator's personality, but also by the time and place of the action. The single storyline, which connects all the stories, is the fate of a young doctor in a collision with the harsh historical reality. Bulgakov filled his short stories with different strokes, which are fragments of the medical practice for recently graduated young doctor. These fragments were able to create the whole vision of life for the intellectual hero living in a small village during the Revolution. The mosaic, multifaceted composition of works are some of the early characteristics attributed to the author.

Key words: M.A. Bulgakov's creative world, “A young doctor's notebook”, intellectual hero, mosaic, kaleidoscopic, inner integrity of recreated picture of life

REFERENCES

- [1] Bulgakov M.A. *Sobranie sochineniy v 5 tomakh* [Collected works in 5 volumes]. Vol. 1, Moscow, Khudozhestvennaya literatura, 1989. 624 p.
- [2] Zemskaya E.A. *Mikhail Bulgakov i ego rodnye: Semeynyy portret* [Mikhail Bulgakov and his family: A family portrait]. Moscow, LRC Publishing House, 2004. 360 p.
- [3] Sokolov B.V. *Bulgakovskaya entsiklopediya* [The Bulgakov encyclopedia]. Moscow, Eksmo, Algoritm, Oco, 2007. 831 p.
- [4] Chudakova M.O. *Novye raboty 2003—2006* [New works 2003—2006]. Moscow, Vremya, 2007. 557 p.
- [5] Yablokov E.A. *Tekst i podtekst v rasskazakh M. Bulgakova («Zapiski yunogo vracha»)* [Text and subtext in the sort stories of M. Bulgakov («A young doctor's notebook »)]. Tver, Tver State University, 2002. 103 p.

РИТОРИЧЕСКАЯ СТРУКТУРА ОЧЕРКОВ ЧАРЛЬЗА ДИККЕНСА

Ю.В. Шуйская

Институт международного права и экономики им. А.С. Грибоедова
ш. Энтузиастов, 21, Москва, Россия, 111024

В статье рассматривается сборник очерков Чарльза Диккенса «Очерки Боза», одна из первых книг автора, сочетающая в себе черты журналистского и литературного произведения. Обосновывается гипотеза, что Чарльз Диккенс использовал для привлечения и удержания внимания аудитории риторические приемы, в частности различные схемы композиции и построения текста.

Схемы построения текста, используемые в современной риторике, являются обобщением опыта успешных выступлений и популярных текстов, поэтому Диккенс мог интуитивно прибегать к использованию этих композиционных схем, так как имел большой опыт написания судебных очерков и был хорошо знаком с современной ему прессой и практикой красноречия. Применение им описанных композиционных приемов обеспечило успех очерков и интерес к ним целевой аудитории.

Ключевые слова: риторика, композиция, очерк, аудитория, внимание, Диккенс

Чарльз Диккенс начинал свою писательскую деятельность с очерков: известность ему принес сборник «Очерки Боза». Публикация «Очерков Боза», вышедших в двухтомном издании, была с большим восхищением встречена современниками. Критик *Morning Postcard* сказал, что живописные описания Боза передают все, что он описывает, с удивительной точностью. Газета *The Sunday Herald* приветствовала избранные очерки как «неподражаемо точные». Рецензент радикального еженедельника *The Examiner* подчеркнул, что повторное прочтение эскизов «усилило благоприятное впечатление», что открыта новая область литературы, которая сосредоточила внимание на Лондоне и его предместьях [4. С. 147].

Многие очерки Диккенса воплощают в жизнь известную схему создания мотивации AIDA, описанную в 1931 г. двумя американскими учеными — Аланом Хьюстоном Монро и Полем Эмерсоном Луллем. В своем учебнике [6. С. 45] они предлагают строить речь, задача которой — призвать людей к чему-либо, по следующей схеме (рис. 1):



Рис. 1. Последовательность AIDA

Текст, по мнению Лулля и Монро, должен начинаться с какого-то резкого привлечения внимания, действия, которого слушатели совершенно не ждут. Три наиболее распространенных способа, на которые указывают специалисты, — это неожиданный вопрос, приведение какой-либо статистики или демонстрация чего-либо.

После резкого и неожиданного привлечения внимания необходимо поддержать интерес, объяснив столь неожиданное начало речи. Интерес детализуется, т.е. происходит визуализация, и из этого выводится мысль о том, что же необходимо делать.

Известный специалист по риторике массовой коммуникации А.А. Волков связывает эту схему с эротической эмоцией: «Речевая техника, вызывающая влечение или стремление, относительно проста. Эротическая эмоция создается четырехчленным построением речи — мотивационной последовательностью.

Эта последовательность, разработанная и универсально рекомендованная американскими специалистами, широко используется в различных видах общения. Мотивационная последовательность достаточна для рекламы и других содержательно простых высказываний, цель которых — стандартное практическое решение» [1. С. 25].

Подобный прием резкого введения в ситуацию представлен в очерке Диккенса «Выборы приходского надзирателя» из цикла «Наш приход»:

Недавно в нашем приходе имело место знаменательное событие. Закончилась ожесточенная борьба; совершился переворот, поставивший все вверх дном. Была одержана блистательная победа, о которой страна или, скажем, приход — это все едино — долго будет хранить память. У нас состоялись выборы: выборы приходского надзирателя. Приверженцы старой системы надзора были разгромлены в своей цитадели, и поборники новых великих принципов окончательно взяли верх [3. С. 123].

Широко используется в практике написания очерков и другая схема: специалист по эффективным презентациям Энтони Джей [2. С. 56] предлагает следующую схему презентации (так называемую «схему шести П») (рис. 2):

Предисловие
Положение
Проблема
Предложение
Подведение итогов
Послесловие

Рис. 2. Последовательность 6П

Иными словами, чтобы заинтересовать слушателей той или иной идеей, начинать надо с проблемы: как плохо без этой идеи, а затем переходить к предложению — проблему можно решить, осуществив идею.

Например, в очерке «Наш приход» начало представляет собой ввод положения:

Как много мыслей заключено в одном этом коротком слове «приход»! Как часто за ним скрывается повесть о нищете и несчастье, о погибших надеждах и полном разорении, о неприкрытой бедности и удачливом плутовстве. Бедный человек с маленькими заработками и большой семьей едва перебивается изо дня в день, с трудом добывая семье пропитание; денег ему хватает в обрез, только чтобы утолить голод сегодня, а завтрашнем дне он не в состоянии позаботиться. За квартиру он вовремя не платит; срок платежа давно прошел, подходит второй платежный срок, он не может уплатить, — его вызывают в приход. Имущество описывают за долги, дети плачут от голода и холода, и самую постель, на которой лежит его больная жена, вытаскивают из-под нее на улицу. Что ему делать? К кому обратиться за помощью? К частной благотворительности? К добрым людям? Нет, конечно, — есть же у него свой приход [3. С. 32].

Привлечение внимания с помощью какой-либо захватывающей истории — прием, также описанный в ряду риторических способов вызывания внимания. Его автором является Дейл Карнеги, предлагавший данную схему в ходе своих курсов красноречия. В его книге «Как наслаждаться жизнью и получать удовольствие от работы. Быстрый и простой способ научиться эффективной речи» представлена схема, которая, как считает сам автор, является универсальным способом убеждения аудитории в чем бы то ни было (рис. 3).

ПРИМЕР
ИДЕЯ
ВЫВОД

Рис. 3. Последовательность Дейла Карнеги

Основную часть речи (около 75% по времени) составляет первая часть — пример. По рекомендации Карнеги это должна быть какая-то увлекательная история из жизни самого рассказчика или же известная ему из других источников [5. С. 53]. Затем из истории извлекается некая идея, и, если задача оратора — призвать аудиторию к чему-либо, то в конце речи (часть, названная Карнеги «вывод») он сообщает слушателям, какую выгоду им принесет принятие того, что он предлагает.

Такую схему привлечения внимания видим, например, в очерке «Младший священник» [3. С. 309]. Диккенсу удается «заманить» читателя загадкой: намекая на любопытное, интересное развитие событий, он держит свою аудиторию в напряжении, как заправский репортер, обещающий продолжение сюжета в следующем номере и заставляющий следить за историями героев с продолжением и неожиданными поворотами.

Помимо использования приемов привлечения внимания, в очерках Чарльза Диккенса можно выделить три возможные схемы построения текста. Первую структуру можно условно назвать «цепочечной»: она представляет собой последовательное развитие какой-либо темы, в хронологическом порядке или в виде умозаключений, вытекающих одно из другого. Исследования структуры текста

показали, что именно эта структура чаще всего встречается в разнообразных текстах или речах, авторы которых не задумываются над построением своего выступления, а стараются говорить спонтанно. Схематически такую структуру можно изобразить так (рис. 4):

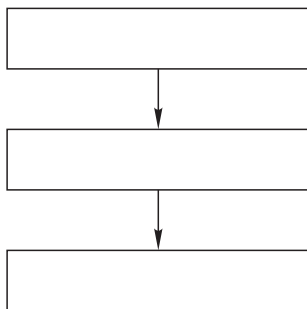


Рис. 4. Цепочечная последовательность

Такую структуру можно увидеть, например, в очерке «Четыре сестры» [3. С. 332]. Статичное описание переходит в динамику, представлены стадии развития сестер: сначала только слухи об их приезде, затем, собственно, сам приезд, затем — следующая стадия — одна из них становится невестой.

Вторую структуру можно условно назвать «радиальной»: она предполагает развитие центральной темы в нескольких аспектах. В письменном тексте такая структура встречается тогда, когда просматривается четкая идея, к которой автор постоянно возвращается. При прослушивании речи, построенной по такой структуре, аудитории бывает трудно уследить за ходом мысли оратора: выступление представляет собой набор мыслей и соображений, связь между которыми для слушателей иногда теряется (рис. 5).

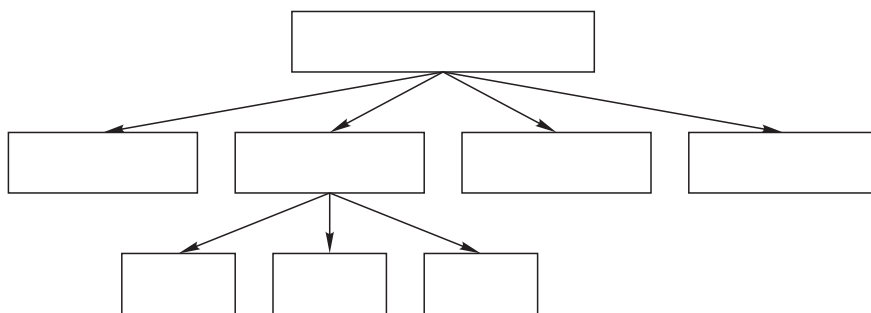


Рис. 5. Радиальная последовательность

Использование этой схемы можно проследить, например, в очерке «Помощник судебного пристава» [3. С. 102]. Основной тезис — как тяжело живется помощнику судебного пристава; раскрывающие его эпизоды «нанизаны» не в хронологическом порядке, а так, чтобы подтвердить высказанную мысль.

В дальнейшем в «Оливере Твисте» автор также «собирает из фрагментов» информацию о благородном происхождении Оливера. При общем хронологическом развитии сюжета тема матери и происхождения дается пунктиром, намеками, это

как бы побочная тема, которая постепенно превращается в главную. Кроме того, подобная схема построения текста часто используется в описаниях: так, вводя какого-либо нового персонажа или новое место действия, Диккенс показывает различные аспекты, создавая радиальную структуру.

Третья, наиболее редко встречающаяся структура текста, может быть названа «дихотомической»: в ней присутствуют две центральные темы или противопоставлены друг другу два аспекта одной и той же темы, и мысль автора «зигзагообразно» движется между ними. Уследить за ходом мысли создателя такого текста еще сложнее, чем воспринять радиальную структуру, и среди текстов она встречается чрезвычайно редко (не более 5% от общего числа проанализированных текстов).

Дихотомическая структура может быть представлена в двух вариантах: автор текста либо постоянно переносит читателя с одной темы на другую, показывая их развитие в различных аспектах (*а*), либо сначала раскрывает первую тему, затем вторую, однако при раскрытии второй он мысленно проводит читателя через те же этапы, которые участвовали в раскрытии первой (*б*) (рис. 6).

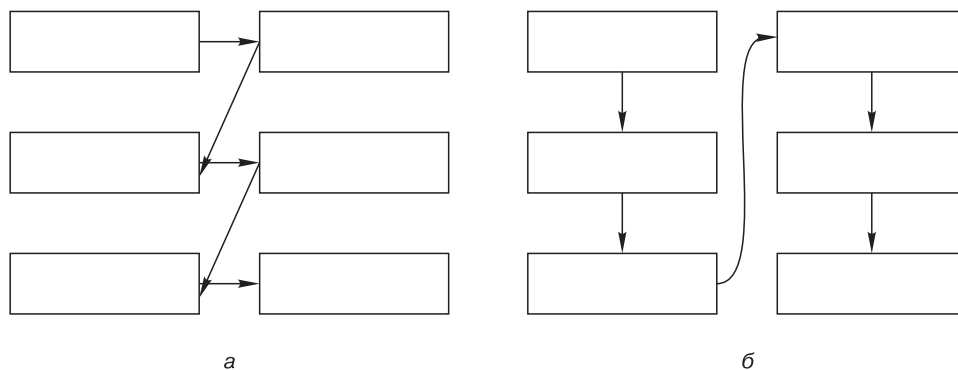


Рис. 6. Цепочечная последовательность

Например, в очерке «Выборы приходского надзирателя»:

Лидер правящей партии — испытанный покровитель церковных старост и стойкий защитник попечителей живет по соседству с нами. Этому почтенному старцу принадлежат с полдюжины домов на нашей стороне улицы, и он всегда ходит по другой, откуда особенно удобно сразу охватить взором все его владения. Он высок ростом, сухопар и костляв, у него острые, пронырливые глазки и пытливый нос, самой природой предназначенный для того, чтобы соваться в чужие дела. Он глубоко сознает свою ответственность за жизнь прихода и весьма высокого мнения об ораторском искусстве, коим он на собраниях услаждает слух прихожан. Кругозор его мы назвали бы скорее ограниченным, чем широким, а взгляды — скорее косными, чем передовыми. Ему случалось ратовать за свободу печати, но он же требует отмены гербового сбора на периодические издания, ибо, говорит он, ежедневные газеты, которые ныне взяли на откуп общественное мнение, никогда полностью не печатают отчетов о приходских собраниях. Он надеется, что его не заподозрят в себялюбивых побуждениях, но ведь нельзя же отрицать, что есть такие речи — хотя бы, к примеру, его собственная знаменитая речь о жалованье пономарю и обязанностях его, — которые публика прочла бы не только с удовольствием, но и с пользой для себя.

Самый главный его соперник в общественной деятельности — капитан Пардей, тот самый отставной моряк, которого мы уже отрекомендовали нашим читателям. Так как моряк решительный противник законной власти, кем бы она ни была представлена, а наш друг — неизменный приверженец таковой, опять-таки вне зависимости от личных качеств ее носителей, то надо ли удивляться, если между ними частенько происходят жестокие стычки. По их милости четырнадцать раз в церковном совете дебатировался вопрос об отоплении церкви водой вместо угля; и оба оратора произносили столь пламенные речи о свободе и бюджете, о расточительстве и горячей воде, что весь приход пребывал в крайнем возбуждении. В другой раз капитан, состоя членом инспекционной комиссии, после обследования работного дома выдвинул против своего врага, бывшего в то время попечителем, ряд тяжких обвинений, открыто заявил о том, что отказывает в доверии нынешним властям, и, в частности, потребовал обнародования рецепта, по которому варят похлебку для бедных «с приложением всех относящихся к сему бумаг». Попечитель решительно отверг это требование; он укрепил свои доводы ссылками на прецеденты, на прочно установившийся обычай и отказался предъявить бумаги на том основании, что всякое служение обществу станет невозможным, если бумаги столь сугубо частного свойства, как те, которыми обмениваются смотритель работного дома и стряпуха, будут вытаскивать на свет божий по первому слову любого члена совета. Резолюция была отклонена большинством в два голоса; тогда капитан, никогда не признающий себя побежденным, внес новое предложение — о создании комиссии для расследования всего вопроса в целом. Дело приняло серьезный оборот; бесконечные дебаты происходили и на собраниях прихожан и на заседаниях совета; ораторы произносили речи, отражали нападки, переходили на личности, давали объяснения, и страсти разгорались все сильнее, пока под самый конец, когда уже казалось, что решение вот-вот будет принято, члены совета не спохватились, что они безнадежно запутались в процедурных тонкостях и что из этого тупика им не выбраться, не уронив своего достоинства. Поэтому прения были прекращены, вопрос остался открытым, и все с важностью разошлись, очень довольные тем, что потрудились на славу [3. С. 223].

В данном эпизоде в центре внимания два соперника и представлен первый подвид схемы: сначала рассказывается об одном из них, затем о другом. В «Оливере Твисте» дихотомическая структура проявляется в борьбе за него воров и джентльменов: два мира, перетягивающих Оливера, противопоставлены «зигзагообразно».

Таким образом, Чарльз Диккенс прибегает к использованию риторических приемов в своих очерках, строя композицию произведения так, чтобы читателям было интересно следить за развитием событий, и они с нетерпением ждали следующего очерка. Приемы, разработанные и задуманные для устной речи, могут быть эффективны и в письменном тексте, так как и он имеет задачу удерживать внимание потенциальной аудитории. Применяемые Диккенсом риторические приемы были систематизированы и описаны уже после выхода его очерков, что говорит об интуитивном использовании автором техник создания текста, который должен привлечь и удержать внимание потенциальной аудитории.

Далее выходят «Приключения Оливера Твиста», в которых происходит развитие стиливых примет, обозначившихся в очерках, развитых в собственно художественном произведении.

ЛИТЕРАТУРА

- [1] Волков А.А. Курс русской риторики. М.: Издательство храма св. муч. Татианы, 2005. 312 с.
- [2] Джей Э. Эффективная презентация. Минск: Амалфея, 2003. 209 с.
- [3] Диккенс Ч. Очерки Боза. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1957. 756 с.
- [4] История зарубежной литературы XIX века / под ред. Н.А. Соловьевой. М.: Высшая школа, 2011. 388 с.
- [5] Карнеги Д. Как наслаждаться жизнью и получать удовольствие от работы. Быстрый и простой способ научиться эффективной речи. Минск: Амалфея, 1999. 300 с.
- [6] Lull P.E., Monroe A.H. *Projects in speech for a foundation course*. Boston, 1935. 190 p.

THE RHETORIC STRUCTURE OF CHARLES DICKENS' SKETCHES

Y.V. Shuyskaya

The Institute of International Law and Economics n. after A.S. Griboedov
Entuziastov str., 21, Moscow Russia, 111024

The article is devoted to the Charles Dickens' book "Sketches by Boz", one of the first author's books which collects the traits of journalism and literature. The hypothesis that Charles Dickens used for attracting and prolongation of audience's attention the rhetoric tricks is analyzed in the article.

The schemes of constructing the text which are used in the modern rhetoric are the generalization of the experience of successful texts and popular speeches, so Dickens could have used the composition schemes since he had the great experience of creating the court sketches and knew many variants of composition schemes and speech practice. The fact that he used these composition schemes helped his sketches to become popular and gave them the interest of key audience. The intuitive usage of these tricks was a great solution for the sketches firstly published one by one in periodical journals then came as a whole book.

Key words: rhetoric, composition, sketch, audience, attention, Dickens

REFERENCES

- [1] Volkov A.A. *Kurs russkoy ritoriki* [The course of Russian rhetoric]. M.: izdatelstvo khrama sv. Much. Tatiany [Publishing house of Saint Tatiana Church], 2005. 312 p.
- [2] Jay A. *Effektivnaya prezentatsiya* [The effective presentation]. Minsk: Amalfeya, 2003. 209 p.
- [3] Dickens Ch. *Ocherki Boza* [*Sketches by Boz*]. M.: Gosudarstvennoe izdatelstvo khudozhestvennoy literatury [The state publishing house of fiction literature], 1957. 756 p.
- [4] *Istoriya zarubezhnoy literatury XIX veka* [The history of foreign literature of XIX century] / pod red. N.A. Solovevoy [Editor N.A. Soloveva]. M.: Vysshaya shkola [Publishing house High School], 2011. 388 p.
- [5] Carnegie D. *Kak naslazhdatsya zhiznyu i poluchat udovolstvie ot raboty. Bystryy i prostoy sposob nauchitsya effektivnoy rechi* [How to enjoy your life and your job. The quick and easy way to effective speaking]. Minsk: Amalfeya, 1999. 300 p.
- [6] Lull P.E., Monroe A.H. *Projects in speech for a foundation course*. Boston, 1935. 190 p.

МОТИВЫ «МАСНАВИ МАНАВИ» МОВЛАНА ДЖАЛАЛЕДДИНА РУМИ В РУССКИХ КНИГАХ ДЛЯ ЧТЕНИЯ Л.Н. ТОЛСТОГО

Нафисе Насири

Московский педагогический государственный университет
ул. Малая Пироговская, 1/1, Москва, Россия, 119991

Статья посвящена «Азбуке», малоизученному педагогическому труду Льва Толстого. Устанавливается древний персидский источник сюжета одного из рассказов «Русских книг для чтения», подчеркивается дидактическая направленность и особенности языка детских рассказов Толстого и произведений Руми. Самое популярное произведение Мовляна Джалал ад-Дина Мухаммада Руми — «Маснави». Имя персидского писателя, мыслителя и мирового ученого Джалал ад-Дина Мухаммада Руми и название его книги «Маснави Манави» неразрывно связаны в сознании читателей. Статья расширяет представления о связи русской литературы с литературами Востока.

Ключевые слова: Лев Толстой, «Азбука», Мовлана Джалаледдин Руми, «Маснави Манави», персидские источники сюжетов

Педагогическая деятельность Льва Николаевича Толстого в Яснополянской школе помогла ему в создании книги, над которой он работал, по его собственному признанию, 14 лет и которая была в то время крайне необходима для детского обучения и чтения. Результатом этого было создание в 1872 г. «Азбуки», а спустя два года «Новой азбуки».

Каждая из этих книг состояла из нескольких частей, среди которых были собственно азбука, книги для детского чтения (Русские и Славянские) и арифметика, а также методические указания для учителя. В связи с неодобрением критики и переработкой «Азбуки» в «Новую азбуку» Толстой предпринимал отдельные издания «Русских книг для чтения» и «Славянских книг для чтения». Книги для чтения очень важны как педагогический материал и как произведения для детского чтения, однако большинство исследователей рассматривают эту книгу прежде всего со стороны ее педагогического содержания и почти не анализируют как художественное произведение. По мнению Е.В. Николаевой, эти произведения Л.Н. Толстого представляют «результат синтеза традиций литературы прошлого и творческого опыта самого писателя» [5. С. 131].

Простота его детских рассказов кажущаяся, за их лаконизмом, сдержанностью скрывается и занимательность, и мудрость. Помимо сюжетов собственного сочинения писатель использовал в этом качестве для переработки различные литературные источники и другие материалы. Там встречаются сюжеты из басен Эзопа, «Калилы и Димны», «Гулистана» Саади, а также «Маснави Манави» Мовлана Джалаледдина Руми. Лев Толстой поистине искал мудрость везде, где мог.

Помимо этих источников писатель обращался к сочинениям Геродота, американской литературе, произведениям устного народного творчества. Толстой выбирал и перерабатывал для детского чтения лучшие сюжеты мировой литературы.

Среди отобранных им источников есть и произведения восточной литературы, что писатель всегда помечал особо после названия рассказа. Читатели Индии, Ирана и Турции, читая эти рассказы, легко могут узнать знакомые им сюжеты. Тщательная работа писателя привела к тому, что его «Азбука» стала не только книгой «для всех детей от царских до мужичьих», но и для последующих поколений.

Обращение Толстого к сюжетам восточной литературы не было случайным, оно имело свою предысторию. «В 1844 г. Толстой подал прошение на имя ректора Казанского университета... о разрешении держать вступительные испытания на восточный факультет... французский, немецкий, арабский, турецко-татарский языки были сданы на 5... в те годы Казанский университет славился своими сильными кафедрами и профессорами на восточном отделении» [1. С. 266].

Толстой достаточно хорошо владел иностранными языками и мог читать книги восточных писателей именно на их родном языке, а потому его круг чтения не был ограничен теми книгами, которые были переведены на русский язык. Многими восточными сюжетами для «Азбуки» писатель воспользовался из сборников на французском языке, тем не менее это не умаляет значения поисков первоисточников этих сюжетов в восточной литературе.

Басня «Лев, Осел и Лисица» — одна из наиболее известных историй из числа четырех «Русских книг для чтения». Эта басня помещена в четвертой книге и повествует об охоте, на которую отправились Лев, Осел и Лисица. После того, как герои поймали добычу, Лев просит разделить ее и сначала обращается к Ослу. Осел, основываясь на небесной справедливости, разделил добычу поровну. Но такое разделение и такая справедливость не понравилась Льву. Он рассердился, убил Осли и велел Лисице разделить добычу. Увидев судьбу Осли, Лисица хитрит и почти все отдает Льву, а себе оставляет совсем мало. Лев рад этому. В рассказе Лев в ответ на действия Лисицы говорит: «Ну, умница! Кто ж тебя научил так хорошо делить?» Ум, о котором говорит Лев, — это практичность, основанная на хитрости. Этот ум в основе имеет не логику, а горький опыт. Это подтверждает и ответ Лисицы: «А с Ослом-то что было?» Эту житейскую хитрость Лев называет умом, Лисица же только пытается спасти себя. И речь в данном случае не идет о справедливости.

Лев Николаевич Толстой заимствовал свой сюжет из рассказа о волке, лисице и осле первой главы книги «Маснави Манави» Мовлана Джалал ад-Дина Мухаммада Руми. Мовлана Джалал ад-Дин Мухаммад Руми (1207—1273) — иранский поэт, мудрец, мистик и мыслитель. Его имя — Мухаммад, а прозвищ у него было несколько.

При жизни его называли Джалал ад-Дин, а через несколько веков — Мовлана (примерно с IX в.). А еще его называют Руми, потому что большую часть своей жизни он пробыл в Анатолии, которая в те времена принадлежала Риму и потому по обычаю того времени его звали Джалаледдин Руми. Джалаледдин Руми был известен также под именем Мевлеви, потому что «в прежние времена среди суфиев этим словом называли тех, кто возлюбил Господа; людей истины, людей, чьи сердца очнулись от глубокого сна» [8. С. 66]. Таким образом и назвали Мов-

ляну Руми «Мевлеви», само же слово «Мовляна» означает «наш господин» и, ставя это слово перед именем Руми, ему придают соответствующее значение.

Самое популярное произведение Мовляна Джалал ад-Дина Мухаммада Руми — «Маснави». Имя персидского писателя, мыслителя и мирового ученого Джалал ад-Дина Мухаммада Руми и название его книги «Маснави Манави» неразрывно связаны в сознании читателей. «Маснави Манави» состоит из 25 618 строф.

Это произведение разделено на шесть глав, дефтеров, которые могут быть опубликованы как в шести книгах, так и в одной книге. Само слово «масневи» происходит от слова «мосанна», что означает «двустипшие со смежной рифмой». Такой стих широко бытует на Востоке, часто используется в поэзии благодаря свободной форме, дающей большие возможности авторам, использующим ее. Большинство произведений морального и религиозного содержания написаны этим размером, например, «Шахнаме» Фирдоуси, «Хамсе» Низами, самый старый маснави принадлежит великому персидскому писателю Рудаки.

Рассматриваемый сюжет в обработке Толстого отличается ясностью и простотой языка, что дает возможность легко воспринимать его читателям любого возраста, прежде всего детям. Простота и ясность языка, его доступность для детей были целью Толстого в рассказах «Азбуки». Он так пишет об этом в письме к Н.Н. Страхову: «Если будет какое-нибудь достоинство в статьях азбуки, то оно будет заключаться в простоте и ясности рисунка и штриха, т.е. языка» [7. Т. 61. С. 274].

Толстовец Е.В. Николаева утверждает, что «именно работу над языком он (Толстой. — Н.Н.) характеризовал как труднейшую часть подготовки книг» [6. С. 129]. Особое внимание автор уделял языку, на котором разговаривал простой народ. В письме к Страхову Толстой упоминает «Бедную Лизу» Карамзина, которая «выжимала слезы, и ее хвалили, а ведь никто никогда уже не прочтет, а песни, сказки, былины, — все простое будут читать, пока будет русский язык» [4. С. 278].

Очевидно, что главная проблема, которая беспокоит обоих, Толстого и Мовлави, — моральные недостатки людей. Поиск истинной праведной жизни и настоящего счастья все больше и больше сближают их друг с другом. Джан Шефик в своей книге о «Маснави» так характеризует ее: «В “Маснави” вы найдете лекарства от наших духовных болезней, дурных привычек и извращенных верований. Эти горькие пилюли скрыты в рассказах и притчах, так что они даются в сладкой оболочке духовно больным людям» [8. С. 85].

Дидактизм — одна из главных особенностей педагогического творчества Льва Толстого и Джалал ад-Дина Руми. Стать противником зла, несправедливости, показать, какое важное место в жизни занимает добро, способствовать совершенствованию человека — вот что является целью для этих писателей. В каждом из незатейливых, на первый взгляд, рассказов Толстого скрыта важная проблема человеческой жизни, раскрывая ее, читатель не только постигает смысл, но и может размышлять, соединять свою мысль с чувством.

Молави для того, чтобы выяснить, в чем истина и ложь, сравнивал их друг с другом, вследствие этого читатель точно понимает место лжи и истины в жизни. Язык его рассказов характеризуется тремя основными качествами.

1. Писатель обращается к обычным людям, поэтому всем понятно, о чем идет речь в произведении. «В своем произведении Мевляна, чтобы облегчить понимание своих мыслей и идей, берет примеры из всех сфер жизни. Приводит услышанные им случаи из жизни, использует прочитанное и делает из этого поучительные выводы» [2. С. 9].

Если поступил дурно, трепещи, не мни себя в безопасности,
Ибо это — семья, и господь взрастит его. [3. С. 321].

2. Писатель в некоторых из своих стихов как будто говорит со своими друзьями, поэтому не каждому понятно, о чем идет речь.

Послушай эту свирель, как она жалуется
О разделениях повествование ведет [3. С. 22].

С устами воздыхателя своего, коль я сочел бы
Подобно свирели я то, что нужно сказать, поведал бы [3. С. 23].

3. Иногда это очень сложная речь, в которой скрыто мистическое значение и для которой сам писатель брал сюжеты из Корана.

Стали чудом из чудес эти предания
О потере сознания избранными пред избраннейшими [4. С. 321].

Подобные стихи нуждаются в дополнительном анализе и объяснении. Нельзя забывать, что «Маснави» считается одним из великих творений в суфийской литературе. Толстой же избрал для себя сюжет из первой части, которая гораздо легче и вполне доступна для общего понимания.

Н.Г. Чернышевский отмечал, что Толстой был мастером в описании «диалектики души» и «чистоты нравственного чувства», имел глубокое представление о «тайнах движений психологической жизни». Эти качества Толстого-писателя проявились и в рассказах «Азбуки», хотя и не так наглядно: писатель на примере маленьких рассказов ставит перед детьми глубокие нравственные задачи, которые подчеркивают для них важность не материального, а духовного и нравственного содержания жизни.

Молави также в своих произведениях стремился поселить в душах своих читателей добро, совесть, милосердие, взаимопонимание. В предисловии к «Маснави» Руми пишет о своей книге, что «она лекарство сердец и удаление печалей» [3. С. 19]. Стремление к общим ценностям объединяет творчество великого русского писателя и великого писателя Востока, вероятно, это сходство и привлекало Толстого при выборе сюжетов для помещения в книгу для детского чтения, имеющей дидактическое содержание.

ЛИТЕРАТУРА

- [1] *Бурнашева Н.И.* Университетские годы // Л.Н. Толстой. Энциклопедия / составитель и научный редактор Н.И. Бурнашева. М., 2009.
- [2] *Избранные рассказы из «Маснави»* // пер. Азата Урманова. М.: Сад, 2010.
- [3] *Мовлана Джалаледдин Руми.* Маснави Манави («Поэма о скрытом смысле»), первый дефтер. СПб., 2007.

- [4] *Мовлана Джалаледдин Руми. Маснави Манави («Поэма о скрытом смысле»), четвертый дефтер. СПб., 2007.*
- [5] *Николаева Е.В. Древнерусские литературные традиции в творчестве Льва Толстого // Культурное наследие Древней Руси: Материалы научной конференции, посвященной памяти профессора В.В. Кускова. 9 ноября 2000. Гос. академия славянской культуры. М., 2001.*
- [6] *Николаева Е.В. К истории работы Л.Н. Толстого над «Азбукой» // Яснополянский сборник. 2008. Тула: Ясная Поляна, 2008.*
- [7] *Толстой Л.Н. Полное собрание сочинений: в 90 тт. (Юбилейное издание). М., 1928—1958. Т. 61.*
- [8] *Шефик Джан. Мевляна Джалаледдин Руми. М.: Диля, 2008.*

MOTIVES OF “THE MANAVI MASNAVI” OF MOVLANA JALAL AD DIN RUMI IN THE RUSSIAN BOOKS FOR READING OF L.N. TOLSTOY

N. Nasiri

Moscow pedagogical state university
Small Pirogovskaya str., 1/1, Moscow, Russia, 119991

The article is devoted to “Alphabet”, the low-studied pedagogical work of Lev Tolstoy. The ancient Persian source of a plot of one of the stories of the Russian books for reading is established, the didactic orientation and features of language of children’s stories of Tolstoy and works Rumi is emphasized. The most popular work by Movlyana Jalal of ad-Din Mahomed Rumi is “Masnavi”. The name of Persian writer, thinker and world scientist Jalal of ad-Din Mahomed Rumi and the name of its book “Masnavi Manavi” are inseparably linked in the consciousness of readers. Article expands ideas of communication of the Russian literature with East literatures.

Key words: Lev Tolstoy, “Alphabet”, Movlana Jalal ad din Rumi, “Masnavi Manavi”, Persian sources of plots

REFERENCES

- [1] Burnasheva N.I. *Universitetskiye gody* [University years] // L.N. Tolstoy. Entsiclopedia. Sostavitel’ i nauchnyi redactor Burnasheva N.I. [L.N. Tolstoy. Encyclopedia. Originator and scientific editor N.I. Burnasheva]. М., 2009.
- [2] *Izbrannye rasskazy iz “Masnavi”* [The chosen stories from “Masnavi”] // the Translation — Azat Urmanov. Publishing group “Sad”, М., 2010.
- [3] *Movlana Jalal ad Din Rumi. Masnavi Manavi. Poema o skrytom smuysle* [“The poem about the hidden sense”], the first defter. SPb., 2007.
- [4] *Movlana Jalal ad Din Rumi. Masnavi Manavi. Poema o skrytom smuysle* [“The poem about the hidden sense”], the fourth defter. SPb., 2007.
- [5] *Nikolaeva E.V. Drevnerusskie literaturnye traditsii v tvorchestve L’va Tolstogo* [Old Russian literary traditions in Lev Tolstoy’s creativity] // *Kulturnoye naslediyе Drevnei Rusi* [Cultural heritage of Ancient Russia]. *Materials of the scientific conference devoted to memory of professor V.V. Kuskov. November 9, 2000.* State. Academy of Slavic culture. М., 2001.
- [6] *Nikolaeva E.V. K istorii raboty L.N.Tolstogo nad “Azbukoi”* [To the history of work of L.N. Tolstoy on “Alphabet”] // *Yasnopolyanskiy sbornik* [Yasnopolyansky collection]. 2008. Tula: Yasnaya Polyana Publishing house, 2008.
- [7] *Tolstoy L.N. Sobraniye sochinenii v 90-tt. (Yubiliynoye izdaniye)* [Complete works: in 90 vol. (Anniversary edition)]. М., 1928—1958. Т. 61.
- [8] *Shefic Gian. Mevlana Jalal ad Din Rumi.* М.: prod. “Dil”, 2008.

ИНТЕЛЛЕКТУАЛЬНАЯ ПРОЗА КАЗАХСТАНА ПЕРИОДА НЕЗАВИСИМОСТИ

А.О. Азизова, Б.У. Джолдасбекова

Казахский национальный университет им. аль-Фараби
Проспект аль-Фараби, 71, Алматы, Казахстан, 050038

В данной статье рассматривается проблема современного человека и традиционного искусства в современном мире.

На основе анализа произведения Т. Асемкулова «Полдень» и Д. Амантая «Цветы и книги» раскрывается проблема утраты и отчуждения традиционной культуры в поле обитания «современной эпохи».

Акцентируя внимание на образах, являющихся сакральным центром так называемых священных ценностей, авторы статьи подчеркивают мастерство художника, создавшего облик современного человека, «почвенника Аджигерея», отдаленного от своих современников, и молодого писателя Алишера, мечтающего сотворить книгу истории. Оба они являются продолжателями народной духовной традиции. Если в прозе Т. Асемкулова мир высокой традиционной культуры «уходит под воду», то у Д. Амантая «время литературы уходит в прошлое». В статье приведены примеры, которые раскрывают проблему отчуждения традиционной культуры и которые рисуют картину межкультурного диалога и цивилизации в прозе писателей периода независимости.

Ключевые слова: традиция, культура, искусство, духовная традиция, мировоззрение, толерантность

Авторские интенции современных писателей устремлены к осмыслению роли духовной традиции, преемственности и разрыва с ней в условиях кризиса традиционной культуры. История развития литературы в Казахстане является ярким свидетельством наличия в нашей республике особой литературоведческой и критической ситуации, когда неоднократная смена общественных, политических и культурных ценностей естественным образом вызывала «потрясения» на уровне сознания, морали, поведения личности и, соответственно, отражалась в художественном творчестве. Вдумчивое, глубокое и всестороннее освещение различных аспектов взаимодействия устоявшейся в веках духовной традиции предков и новых тенденций в развитии современного казахского общества, его литературы и искусства содержится в трудах известного деятеля науки нашей страны, лауреата многочисленных премий в области литературоведения, доктора филологических наук, профессора К.А. Абдезулы, ставших заметным явлением в современной науке о литературе [1; 2].

Материалом для данной статьи послужили два произведения разных авторов, отмеченные премиями в рамках конкурса «Современный казахский роман», проведенного «Фондом Сорос-Казахстан». Так, основная тема одного из них — романа Таласбека Асемкулова «Талтус» («Полдень», 2003 г.) — связана с судьбами человека и традиционного искусства в современном мире, с темой преемственности и разрыва с духовной традицией в казахской культуре. Казахская класси-

ческая традиция в искусстве показана в романе через судьбу нашего современника Аджигерея, через детство и отрочество этого мальчика из аула — ученика традиционного музыканта — кюйши Сабыта.

Аджигерей в изображении Т. Асемкулова выступает как «почвенник» — продолжатель народной духовной традиции, остро ощущающий уход ее из современной действительности, в связи с чем в его сознании происходит надлом. Фактически герой живет в двух мирах одновременно (мире реальном и воображаемом), однако писатель в своих интервью настаивает, что опирался на собственный, личный опыт и хотел бы, чтобы содержащаяся в романе информация о судьбах традиционной казахской культуры воспринималась читателями как реалистическая.

В мифологии существует широко распространенное представление о скрытом от глаз обычных людей некоем сакральном центре и его хранителях, одновременно защищающих его от непосвященных и являющихся посредниками между мирами. Как правило, символом такого центра выступают образы дворца, недоступной горы, острова, подземелья, где живут бессмертные. В то же время в кельтской мифологии есть образ «музыки из-под волн», таинственным образом воздействующей на людей так, что люди не могут сопротивляться музыке, исполняемой загадочными пришельцами («бессмертными») из океана. В своем романе Т. Асемкулов устами кюйши Сабыта открывает читателю, что в казахских легендах есть образ Нуртоле, по мнению автора, аналогичный образу Коркута или даже еще более древнему образу.

Согласно легенде, Нуртоле своей музыкой увел в Синее море змей, захвативших Казахскую Орду. Когда море или озеро волнуется, в народ говорят: это Нуртоле играет под водой, утихомиривая змей. Не случайно в старину древние кюйши именем Нуртоле давали свое благословение (бата) ученикам, закончившим обучение именно в буранный, ветреный день, словно прислушиваясь к «шепоту Тенгри».

Если буря — это Нуртоле играет кюй, гласит легенда. Через благословение учителя молодой музыкант погружался в стихию кюя, навеки отождествляясь с ним. В финале романа Т. Асемкулова «посланец» забытой традиции Аджигерея покидает дом умершего учителя, где прошли его детство и ранняя юность. Он отправляется в самостоятельную жизнь, должен стать ее частью и передать нам свое послание.

Аджигерей слушает рассказы аульчан о гражданской, Второй мировой войне, сталинских лагерях, но рассказы эти лишены временной конкретности, являясь некоей условной рамкой. Устные предания о временах Аблай-хана также выступают в качестве фона, рамки для чего-то более значимого. Детский мир представителя традиционной казахской музыки Аджигерея практически однороден в этническом отношении, всех персонажей романа условно можно разделить на две группы: старики — учителя Аджигерея или просто внимающие его исполнению слушатели и молодежь, которая установила качели где-то «за рекой», шумно развлекается под гитару, не желая прикоснуться к искусству стариков, послушать их рассказы.

Изредка в романе появляется аульная советская школа, председатель сельсовета и другие «современные персонажи», еще более акцентирующие отдаленность

Аджигерея от нашего времени. Для его одноклассников — соседей и товарищей детских игр в десятом классе искусство Аджигерея оказывается неожиданной новостью, еще более отдаляющей его от сверстников.

Таким образом, мир высокой традиционной культуры у Т. Асемкулова «уходит под воду» символически, под влиянием «музыки из-под вод». Устами стариков причина этого — в пережитых трагических событиях времени, в революции, бесконечных войнах, в результате которых исчезла элита — ценители искусства:

«Наше время закончилось. Одна нога в могиле, другая на земле. Но что будет с народом, который мы оставим? Думаешь, сегодняшняя элита понимает, что такое домбра, песня или кюй? Один акын сказал: “Из черни поднявшиеся тузы”. Если такова элита, то каков народ, который на нее ориентируется, который ей подражает?

Когда-то люди отправлялись в далекое мучительное странствие, чтобы найти домбристу, выучить кюй. Теперь мы как ковчег, оставшийся на вершине Казыгурта. Все наши истории — ложь. Кто поверит в рассказ о былом торжестве, об исчезнувшем народе, под которым прогибалась земля? Если веришь, до сих пор еще никто не искал меня. Ухожу, не дождавшись ученика», — делится своей болью широко известный в Степи домбрист Сабыт [3].

Говоря о своем ученике — усыновленном им внуке Аджигерее, старый музыкант горестно продолжает:

«Лишь несчастный может вынести искусство. Судьба, запечатленная на лбу моего внука, — бесконечно мучительна» [3].

В этих словах Сабыта звучит понимание: Аджигерей — особенный человек, на которого снизошел Дух, талант, искусство, и его ждет особая судьба, особый путь.

Старик усыновил внука, чтобы воспитать его и передать ему свое отмирающее в современном мире искусство. И он чувствует: это ему удалось. Сердце мальчика — это сердце человека искусства, он видит, чувствует и понимает сердцем, погружаясь в иной мир. А.А. Блок в этой связи писал: «Нет специальных видов таланта, а есть только талант души». А сам Т. Асемкулов в одном из интервью говорил, что в мире есть только одно искусство — искусство жить, искусство жизни.

Дед тревожится о судьбе подростка: путь человека искусства нелегок, о чем свидетельствует его собственная судьба. Он потерял богатство, впал в нищету, утратил родину и всех близких, больше двадцати лет провел в сталинских лагерях... Испытывающий удары судьбы, он живет как будто в другом, забытом мире и времени, еще не совсем исчезнувшем.

Возникает символическая параллель, озвученная в словах аульного кузнеца Ахметжана:

Железо гноят, несколько раз убивают, черную кудрявую ржавчину несколько раз плавят. В конце концов железо возвращается в младенческое состояние, как при сотворении мира, после этого его бесчисленное число раз сгибают, месят как тесто, вытягивают как камчу..

Весь этот процесс, хорошо знакомый кузнецу Ахметжану, очень напоминает алхимию, отделение золота от всего наносного. Напомним, что в традиционных

культурах процесс оказывался важнее результата, сродни алхимии, алхимическому пониманию искусства. Любой Творец — алхимик в известном смысле, в процессе творения совершенствующий свою природу. Известный исследователь М. Элиаде отмечал в этой связи, что вплоть до начала XX в. сохранялось сакральное отношение к кузнецу, его искусству, которому придавалось оберегающее и даже исцеляющее значение, сродни шаманским техникам [4. С. 98].

Авторская ассоциация относительно связи между традиционной технологией обработки железа и судьбой кюйши Сабыта, творческого человека, напоминает также о мысли К.Г. Юнга об алхимии как основе, архетипе духовного роста, сохранившегося в бессознательном человека. Духовный Путь открыт для каждого, но необходима решимость, чтобы идти по нему через все препятствия, страдания, противоречия. Конечная цель Пути — выход за рамки противоречий и противоборств, достижение единства и гармонии.

Как известно, Альбер Камю вслед за другими философами выделял музыку из других искусств как мир непознаваемого, как самое совершенное выражение *идеальной мира*. Подлинное искусство ведет к осознанию земным, смертным человеком своей ограниченности, смертности ввиду явления Абсолюта, безграничного и бессмертного. Так, слушая интерпретацию домбристом Газизом кюя Таттимбета, Аджигерей испытывает эту метафизическую тоску.

Вопрос о судьбе Аджигерея, избранном им пути в современном мире остается в романе открытым. Он наш современник и в то же время — продолжатель духовной традиции, человек, находящийся в пути. Его наставник Сабыт — творец и символ традиционного искусства и мировоззрения, всем своим существованием утверждающий его необходимость сегодня. Аджигерей, являясь его учеником, также должен отождествиться с традицией. Но возможно ли это для современного человека? Возможность полноценного существования духовной традиции в современном мире, когда ее носители живут рядом, противоречивое положение художника, ее Хранителя, будет освещен в продолжении романа Т. Асемкулова. «Полдень» — это только первая часть задуманного писателем романа о музыке, его автор является признанным среди профессионалов знатоком и талантливым исполнителем казахских кюев.

Прозаик, главный редактор «Казахфильма» Дидар Амантай в романе «Цветы и книги» («Гүлдер мен кітаптар») при помощи его главного героя — писателя Алишера — ведет собственный философский и религиозный поиск, основанный на той духовной толерантности, которая присуща Центральной Азии в целом. Этот роман, также ставший победителем конкурса «Современный казахстанский роман» в 2003 г., вышел уже на трех иностранных языках, и работа в данном направлении продолжается. Эпиграфом к «Цветам и книгам» взяты слова из Книги Тенгри: «Какое из них уступает одно другому: тьма, избегающая света или свет, разгоняющий тьму?» Противоборство света и тьмы, заявленное в эпиграфе, определяет сюжет и структуру повествования книги, начиная уже с первой ее части, озаглавленной «Алишер»:

Землю накрыл туман. Небо провисало все ниже. Под его гнетом невозможно было расправить плечи, люди вынуждены были перебираться ползком. Тяжелейшей из мук оказалось именно это бессилие распрямиться в рост [5. С. 76].

Как выясняется далее, это был сон, но он мало чем отличается от действительности, в которой живет герой Д. Амантая — молодой писатель, житель мегаполиса Алишер, мечтающий сотворить «Книгу Тенгри».

Алишера, по его словам, волнуют три вопроса: что есть книга, что связывает день сегодняшний и прошлое, кто есть тюрки? Герою Д. Амантая никак не удастся завершить роман, посвященный событиям из истории древних тюрков — «о распаде великой династии на два лагеря», о том, как люди, разбившись на «сорок родов», обрушили законы, установленные Всевышним. В результате были забыты коренные ритуалы сватовства и братства, извращены нравы, утеряны память и разум... Книга Алишера должна стать «плачем» по утерям веру в Тенгри тюркам, скорбной песней об исходе сотрясавшей Степь битвы.

В книге приводятся длинные списки авторов всех континентов, мысли которых созвучны авторским. Среди них — и Абай, и Махамбет, и наш современник Олжас Сулейменов. Причудливо сближаются древняя кипчакская, сакская цивилизация и реалии современного мегаполиса. По мнению автора и его alter ego Алишера, в чем он вполне солидарен с Т. Асемкуловым и его героями, современники безнадежно отделились от внутренних основ тюркской культуры, столь близкой ему, утратили Бога Тенгри — Верховное божество степного мира, где «природа является верховным правителем, сегодня теряющим свою магическую и загадочную ауру» [5. С. 91].

Немало места в «Цветях и книгах» отдано металитературной проблематике, «агонии» книги и «жизнеспособности» литературного творчества в целом в XXI веке, размышлениям о специфике литературного труда и психологии литературного творчества. Эта тема, в частности, является предметом бесед Алишера и журналистки Жамили. Можно наблюдать все то же, заявленное с самого начала, противостояние «света и тьмы»:

Разве не в том цель творчества, чтобы вылечить болящего, спасти умирающего, отвести подступающий на рассвете призрак смерти от того, кто в муках бессонницы готов к роковому решению. По сути, книге назначено отрицать небытие. Его же роман пропитан безысходной печалью. Или, можно надеяться, он побудит читателя к размышлениям и облегчит хоть кому-нибудь бремя личных невзгод [5. С. 101].

Не случайно для Алишера все вокруг пахнет книгами, книжной пылью: «Можно предположить, — рассуждает Алишер, — что все литературные приемы исчерпаны, а талант вполне заменяет ловкость письма». Однако все его мучения, связанные с процессом создания книги, и сама книга, отрывки из нее, «вмонтированные» в повествование, свидетельствуют об обратном. Изменился читатель, который «может или бездумно следовать за излагаемой хроникой, или проникнуться мыслью, лежащей под спудом внешне хаотичных событий романа. Он сам выберет то, что ему интересно». Немало интересных сведений можно почерпнуть из главы «Летопись», в которой освещаются этапы и специфика формирования письменности, главы «Автор», в которой говорится о «хорошем авторе» и писателе «модного направления, похожего на родителя-тирана, уверенного в своей власти над волей и свободой собственного отпрыска» и др. А в самом конце гла-

вы дается типичное для повествователя обобщение: «Пришло время автору дать свободу произведению».

Глава «Цветы» — одна из самых лирических в повествовании Д. Амантая, ведь

все цветы — желанные дети земли и солнца. Не успеете донести до дома, как на ваших глазах раскроются их нежные и яркие лепестки. А как вам крапчатые листья колеуса, меняющие цвет в тени и сумерки?

Цветы, рождая возвышенные мысли, становятся символом свободы и одиночества, а книги, развивая чувство мысли, превращаются в символ преодоления хаоса, символ духовности.

В финале произведения Алишер умирает в карете скорой помощи, так и не завершив свое творение. А еще раньше им были собственноручно сожжены все черновики и наброски. Цветы, которым в повествовании отдано столько внимания, все до единого увядают, лишены внимания и заботливого ухода со стороны хозяина — но остаются строки из рукописей, которые «не горят».

Поэтому ощущения утраты у читателя не возникает, хотя точка зрения героя представлена фразой: «Время литературы прошло»... Однако сам автор, по нашему мнению, так не считает, демонстрируя не только глубокое знание древней истории тюрков, тюркской мифологии, но и постмодернистскую игру со словами, со звучанием словосочетаний, возвращая слову его изначальную музыкальность — именно этим объясняется длинный перечень названий цветов и книг, далеко не случайный. Вероятно, через способность к «внутреннему» слуху и речи подводит Д. Амантай к главному — мысли о диалоге культур и цивилизаций, как полагает известный казахстанский культуролог и литератор, редактор журнала «Тамыр» А. Кодар [6]. Таким образом, оба писателя, представляя казахскую интеллектуальную прозу периода независимости, ведут собственный, столь разнящийся между собой, поиск эстетически самодостаточных форм и принципов повествования в произведениях о творцах культуры.

ЛИТЕРАТУРА

- [1] Абдезулы Қ. Әдебиет және өнер. (Абдезулы К. Литература и искусство). Алматы: Қазақ университеті (Казахский университет), 2003.
- [2] Абдезулы Қ. Таныш көкжиегі. Оқу құралы (Абдезулы К. Горизонт Таныш: учеб. пособие). Алматы: Арыс, 2009. 272 с.
- [3] Асемкулов Т. Талтус (Полдень). URL: www.otuken.kz/index.php/2013-04-05 (Дата последнего обращения 28.09.2015).
- [4] Элиаде М. Азиатская алхимия. М.: Юнус-К, 1998.
- [5] Амантай Д. Цветы и книги (Гүлдер мен кітаптар) // Аманат. 2007. № 6. С. 76—117.
- [6] Кодар А. «Андеграунд» пора выводить на свет. URL: Режим доступа: www.dialog.kz 18.06.2007 (Дата последнего обращения 28.09.2015).

THE PROBLEM OF THE MODERN PERSON AND TRADITIONAL ART IN MODERN WORLD

A.O. Azizova, B.U. Zholdasbekova

Al-Farabi Kazakh National University
Al-Farabi Avenue, 71, Almaty, Kazakhstan, 050038

In this article the problem of the modern person and traditional art in the modern world is considered. On the basis of the analysis T. Asemkulov's work "Midday" and D. Amantaya "Flowers and books" the problem of loss and alienation of traditional culture in the field of dwelling of "a modern era" reveals.

Focusing attention to images being the sacral center, so-called sacred values the author of article emphasizes skill of the artist who created shape of the modern person and "Adzhigerey's pochvennik" remote from the contemporaries and the young writer Alisher dreaming to create the book of history. Both of them are followers of national spiritual tradition. If in T. Asemkulov's prose the world of high traditional culture "leaves under water", at D. Amantaya "time of literature consigns to the past".

In article the author gives examples which deeply open a problem of alienation of traditional culture and which draw a picture of cross-cultural dialogue and a civilization in prose of writers of the period of independence.

Key words: tradition, traditional, culture, art, spiritual tradition, outlook, tolerance, literary

REFERENCES

- [1] Abdezuly K. *Literatura i iskusstvo (Әdebiet zhәне өнер)* [Literature and Art]. Almaty, Kazakh university Publ., 2003.
- [2] Abdezuly K. *Tanysh көкжиегі. Оқи қыралы* [Horizon Tanysh. Tutorial]. Almaty, Arys Publ., 2009. 272 p.
- [3] Asemkulov T. *Taltus (Polden')* [Midday] // Available at: [www.otuken.kz /index.php /2013-04-05](http://www.otuken.kz/index.php/2013-04-05) (Accessed 28 September 2015).
- [4] Jeliade M. *Aziatskaja alhimija* [Asian alchemy]. M.: Junus-K Publ., 1998.
- [5] Amantaj D. *Cvety i knigi (Gylder men kitaptar)* [Flowers and books] // Amanat, 2007. № 6. P. 76–117.
- [6] Kodar A. «Andegraund» pora vyvodit' na svet ["Underground" it's time to show the light] // Available at: www.dialog.kz 18.06.2007 (Accessed 28 September 2015).

ПОЛЕМИКА С А.И. СОЛЖЕНИЦЫНЫМ НА СТРАНИЦАХ ЖУРНАЛА «СИНТАКСИС»

А.В. Денисенко

Российский университет дружбы народов
ул. Миклухо-Маклая, 6, Москва, Россия, 117198

Статья посвящена роли и месту полемики, развернувшейся на страницах эмигрантского журнала «Синтаксис» между А.И. Солженицыным и представителями творческой интеллигенции русского зарубежья. Занимавший либеральную позицию журнал отстаивал право художников разных убеждений на выражение своих взглядов относительно жизни в Советском союзе и за рубежом, в том числе и на понимание задач русской литературы. В статье представлен широкий спектр мнений, высказывавшихся различными авторами журнала — от резкой критики автора «Архипелага Гулага», упреков в «авторитаризме» и «жестком морализме» до признания относительной правоты «вермонтского изгнанника», выстрадавшего свою художественную истину.

Ключевые слова: журнал «Синтаксис», А.И. Солженицын, художественная критика, русская литература, эстетическая позиция

Журнал «Синтаксис» на всем протяжении своего существования был печатным органом, объединявшим тех (и не только из числа русских эмигрантов), кто стоял на той же общественно-политической платформе. Существенно, что в «Синтаксисе» последовательно осуществлялся принцип плюрализма мнений, соблюдение которого не приводило к размыванию утверждавшихся журналом взглядов. Здесь объяснение чрезвычайно важного обстоятельства: у «Синтаксиса» был свой, отличавшийся резкой определенностью голос. Оппоненты говорили о его провокативности, склонности к парадоксальности выражения мысли и т.д., но вместе с тем он обладал полифоничностью. Соединение двух этих начал в значительной мере определяло облик журнала, не затерявшегося среди других изданий русской эмиграции. Особое место уделялось в «Синтаксисе» полемике с А. Солженицыным: наиболее крупный современный русский писатель (с этим соглашались и все его оппоненты, и даже противники) являлся *эмигрантом*, но его позиция — и положение! — едва ли не во всем полярно противоположна той, которую занимают авторы редактируемого супругами Синявскими журнала.

Оговорившись, что эмигрантом в подлинном смысле этого слова назвать А. Солженицына нельзя (и выброшенный с родной земли, он жил только ею), заметим, что это был голос свободного человека, решительно не соглашавшегося подчиняться господствовавшим в советской стране идеологическим догмам и диктуемым ими правилами творческого поведения. Собственно, об этом охотно говорилось представителями диаспоры, но голос каждого из них звучал (по разным причинам) совсем не так, как у «вермонтского отшельника».

Эстетическая позиция А. Солженицына, который, по словам А. Синявского, «монополизировал истину, и любовь к России монополизировал», получила в журнале резкую оценку. Как говорится в статье соредактора «Синтаксиса»,

«в условиях прижизненной канонизации Солженицына утверждается, что всякий, решившийся оспорить его, выступает не только против России и русского народа, но идет против воли самого Господа Бога» [8. С. 17, 31]. Мысль эта повторится неоднократно:

...Солженицын обожествился и самообожевался с Россией, и потому любое слово поперек ему, Солженицыну, рассматривается теперь как опорочивание России [9. С. 201].

В непримиримом споре сталкивались не два оппонента, у каждого из которых своя позиция, а разные представления не только о путях развития России, но и о месте и назначении искусства/художника, о формах его участия в общей жизни. Обращаясь к А. Солженицыну, А. Синявский упрекал его за *тон* его слов «пророка и моралиста»: «Ваша склонность и талант учить всех и каждого, как подбаивает жить, беря с Вас пример, независимо от логики, от смысла», в стремлении к «авторитарности», в желании утвердить себя «как стимул, как личность, поучающую единицы, народы и государства» [7. С. 31]. И такая оценка позиции А. Солженицына разделялась другими авторами «Синтаксиса». «Александр Солженицын — странная фигура в современном мире, — пишет А. Кленов. — Его считают чем-то вроде пророка, да и сам он, кажется, уверовал в свое пророческое призвание» [2. С. 54].

Право на пророчество (хотя это слово по отношению к А. Солженицыну и его позиции требует по меньшей мере специальных оговорок и разъяснений) писатель поистине выстрадал — с этим соглашается и А. Кленов, говоря о его мужестве. Этим обусловлена позиция и тональность написанного А. Солженицыным: плюрализм воспринимается им как явление крайне отрицательное, тогда как для авторов «Синтаксиса» это свидетельство «разнообразия идей и мнений» (А. Синявский) является необходимым условием развития общества в целом и литературы в частности. Вот почему столь резко говорит А. Синявский о стремлении А. Солженицына выступать «в роли пророка русского “религиозного возрождения”, стремящегося утвердить “единоначалие в области мысли и культуры” и даже — “новый религиозный деспотизм”» [6. С. 22, 23]. В стоящем на близких «Синтаксису» позициях журнале «Трибуна» тоже говорилось о «неистовстве и нетерпимости» великого писателя, которому напоминалось о том, что «если Бог один — то вер много. Любая из них перестанет быть до конца истинной, как только претендует на свою исключительность, доходит до фанатизма» [11. С. 22].

Если оставить в стороне полемическую резкость тона, то можно заметить, что в «Синтаксисе» достаточно верно характеризовали, но, что называется, на дух не принимали стремление А. Солженицына убедить своего читателя в истинности именно тех ценностей, в которые верит он сам, убедить в том, что истинно верен лишь тот путь развития, который предлагается им. Но ведь, как признавал полемизировавший с ним А. Кленов, в традициях русской литературы лежит стремление к «чудесному правдоподобию», но еще — к «учительской тенденции», а коли так, то именно А. Солженицыну «принадлежит бессмертная заслуга возрождения русской литературы» [2. С. 56].

О причинах достаточно резкого неприятия позиции А. Солженицына, пожалуй, наиболее отчетливо было сказано в адресованном ему письме Л. Копелева

(послужившего прототипом одного из главных героев романа «В круге первом» Льва Рубина): написанное 30 января — 5 ноября 1985 г., оно было тогда же отправлено адресату, а копии — С. Бабенышевой, В. Некрасову, Ж. Нива, Е. Эткинду, Т. Литвиновой, П. Литвинову, В. Трубецкому, но увидело свет лишь после смерти автора в 2001 г. Автор письма обвиняет А. Солженицына в том, что тот из художника «превращается в пропагандиста, в иллюстратора», не доверяя своим современным и будущим биографам, «решил сам сотворить свой миф, по-своему написать свое житие». После «Глыб» «стал обыкновенным черносотенцем, хотя и с необыкновенными претензиями», воспринимает любое несогласие с ним «как святотатство, как посягательство на абсолютную истину, которой владеешь ты и, разумеется, как оскорбление России...» Вывод: в написанном А. Солженицыным в последние годы «преобладают ненависть, высокомерие и несправедливость... глубочайшее презрение к русскому народу и к русской интеллигенции», в основе которого лежит «метафизический национализм» [4. С. 92, 94, 97, 98, 101].

Как известно, спор о том, что есть истина, ведется с незапамятных времен, обретая особую остроту в переломные в жизни человечества (народа, государства, отдельного человека) моменты или эпохи. Но именно такой была эпоха, о которой идет здесь речь: истина из разряда отвлеченных категорий перешла в сферу насущных интересов всех, кому довелось жить в это время, — от того, каким будет ответ на этот вопрос, зависела судьба каждого человека. Но тут встает и другая — совсем не простая — проблема: кто и на каком основании вправе утверждать, что он владеет истиной или хотя бы знает, какие пути ведут к ней. Стоит добавить также, что в естественных науках субъект и объект в процессе познания разделены, и это может служить основанием для выхода к подлинному знанию, тогда как в гуманитарных науках (к ним относится история журналистики и история литературы), а тем более в литературной практике субъект и объект в той или иной степени взаимопроникают: субъективность является в этом случае неотъемлемым свойством познания. В еще большей степени справедливо это по отношению к такому специфическому средству познания, каким является искусство (литература). Разумеется, у художника (писателя) свои способы исследования жизни, позволяющие выявить ее основные черты, сказать о путях ее исторического развития. В концентрированном виде адресованные А. Солженицыну упреки выражены А. Кленовым:

Новой историей он недоволен. Надо повернуть историю вспять, устроить новое средневековье, но желательно без татар. И если допетровская Русь не была так хороша, как хотелось бы, то почему бы не сделать ее совсем хорошей, подлинно допетровской? То есть взять тот же прогресс, но повернуть его назад.

Он не верит в будущее, мечтатель, проживающий в штате Вермонт. Он пытается переиграть былое. Живые люди, населяющие Россию, его раздражают. Иные ходят в церковь, но он не видит в них веры. Говорят, они так же, как он, но он знает, что они лгут. Другие в церковь не ходят, и он не видит их веры. Он не слышит их правды, никакой правды, кроме своей. Пророческого дара в нем нет. Он не видит, не внемлет и не живет грядущим. Он утопает в прошлом. И я думаю, что ему очень плохо [4. С. 88].

Даже весьма благожелательно относившийся к «Синтаксису» рецензент «Русской мысли» оценил эту статью как возмутительную, грубую по тону и бездока-

зательную по сути. «Кленову явно хочется занять место Герострата в русской литературе, — сказано в рецензии. — В русской эмиграционной прессе редко встречаются столь несерьезные работы... Ни уважения к писателю, ни профессионального умения работать с источниками у Кленова нет», и потому из-под его пера выходит лишь «довольно развязный пасквиль» [1. С. 12]. Впрочем, упреки — не столь резкие по тональности — в адрес А. Солженицына на страницах «Синтаксиса» встречаются очень часто, порою речь заходит даже об иллюстративности его «периферийных героев», об ослабленности «идеологической ретушью» «групповых портретов», о благодности выводимых им крестьянских лиц [3. С. 194]. Позиция А. Солженицына, которая подвергалась критике в «Синтаксисе», не устраивала и тогда, когда он чрезвычайно высоко оценивал современную «деревенскую» прозу:

Такого уровня во внутреннем изображении крестьянства, как крестьянин чувствует окружающую свою землю, природу, свой труд; такой ненадуманной органической образности, вырастающей из самого народного быта; такого поэтического и щедрого народного языка, к такому уровню стремились русские классики, но не достигли никогда: ни Тургенев, ни Некрасов, ни даже Толстой. Потому что они не были крестьянами. Впервые крестьяне пишут о себе сами [10. С. 284].

С этим решительно не согласен А. Синявский:

Версия Солженицына несколько напоминает теорию Пролеткульта, согласно которой новую, пролетарскую литературу должны создавать сами пролетарии, которые лучше чувствуют родной завод и станок, чем какие-нибудь интеллигенты-попутчики.

И, напомнив о Клычкове и Есенине, язвительно заметил:

Нет, не впервые крестьяне пишут о себе сами. Но впервые мы слышим, что за несколько последних лет советские крестьянские авторы обогнали классиков в изображении деревни. Куда там какой-нибудь Глеб Успенский, Чехов, Бунин, если сам Лев Толстой не достал до мужика! [5. С. 151, 152].

Вне зависимости от того, кто из участников этой дискуссии более прав, заметим, что спор этот — по существу: в «Синтаксисе» А. Солженицына упрекают — справедливо или нет? — в предпочтении при изображении жизни и человека правде концепции:

Четкая привязка к местному, в отличие от общегосударственного и общенационального, позволили бы устранить и самые одиозные черты доктрины Солженицына [12. С. 160].

ЛИТЕРАТУРА

- [1] *Андреев Г.* «Синтаксис» № 13 // Русская мысль. 1985. № 3575. 28 июня.
- [2] *Кленов А.* Видь и внемли // Синтаксис. 1985. № 13.
- [3] *Коган Э.* Колеса и тормоза истории // Синтаксис. 1985. № 14.
- [4] *Копелев Л.* Письмо Солженицыну // Синтаксис. 2001. № 37.
- [5] *Синявский А.* О критике // Синтаксис. 1982. № 10.
- [6] *Синявский А.* Ответы на вопросы газеты «Монд». (По поводу выхода книги А. Солженицына «Наши плюралисты» по-французски // Трибуна. Нью-Йорк, 1984. № 5. Январь.
- [7] *Синявский А.* Открытое письмо А. Солженицыну // Синтаксис. 1991. № 31.

- [8] Снявский А. Солженицын как устроитель нового единомыслия // Синтаксис. 1985. № 14.
- [9] Снявский А. Чтение в сердцах // Синтаксис. 1987. № 17.
- [10] Солженицын А. Интервью с И.И. Сопиэтом В.В.С. (февраль 1979 года) // Вестник русского христианского движения. Париж—Нью-Йорк—Москва, 1978. 1У. № 127.
- [12] Шелковский И. На молоке обжегся — на воду не дуй... // Вестник русского христианского движения. Париж—Нью-Йорк—Москва, 1978. 1У. № 127.
- [13] Шамир И. Третья волна, или Улисс и Циклов // Синтаксис. 1985. № 15.

CRITICAL CONTROVERSY WITH A.I. SOLZHENITSYN AT THE PAGES OF “SYNTAX”

A.V. Denisenko

People's Friendship University of Russia
Miklukho-Maklaya str., 6, Moscow, Russia, 117198

The article reveals a controversy which took place at the pages of Russian Literary magazine “Syntax” at the middle of 1980-th between A.I. Solzhenitsyn and Russian intellectuals abroad. The magazine took a liberal position and defended a right of righters to express their own views on various facts about life in Soviet Union and abroad, among them the tasks of Russian Literature. The article presents a wide range of points of view of the critics of “Syntax” — from those expressed sharp criticism to the author of “The Archipelago Gulag”, reproaches against his “authoritarianism” to the recognition of relative rightness of “Vermont exile”.

Key words: magazine “Syntax”, A.I. Solzhenitsyn, art criticism, Russian literature, aesthetic position

REFERENCES

- [1] Andreev G. «Sintaksis» № 13 [Syntax, № 13] // *Russkaya mysl'* [Russian thought]. 1985. № 3575. 28 iyunya.
- [2] Klenov A. Vizhd' i vnemli [See and listen] // *Sintaksis* [Syntax]. 1985. № 13.
- [3] Kogan E. Kolesa i tormoza istorii [Wheels and breaks of History] // *Sintaksis* [Syntax]. 1985. № 14.
- [4] Kopelev L. Pis'mo Solzhenitsynu [Letter to Solzhenitsyn] // *Sintaksis* [Syntax]. 2001. № 37.
- [5] Sinyavskiy A. O kritike [About criticism] // *Sintaksis* [Syntax]. 1982. № 10.
- [6] Sinyavskiy A. Otvety na voprosy gazety «Mond». (Po povodu vykhoda knigi A.Solzhenitsyna «Nashi plyuralisty» po-frantsuzski [Answers to the newspaper “Mond”/ regarding publishing a book by Solzhenitsyn “Our Plurality” in French] // *Tribuna* [Tribune]. New-York, 1984. № 5. yanvar'.
- [7] Sinyavskiy A. Otkrytoe pis'mo A.Solzhenitsynu [Open letter to Solzhenitsyn] // *Sintaksis* [Syntax]. 1991. № 31.
- [8] Sinyavskiy A. Solzhenitsyn kak ustroitel' novogo edinomyслиya [Solzhenitsyn as a builder of new Concord] // *Sintaksis* [Syntax]. 1985. № 14.
- [9] Sinyavskiy A. Chtenie v serdtsakh [Reading into the heart] // *Sintaksis* [Syntax]. 1987. № 17.
- [10] Solzhenitsyn A. Interv'yu s I.I. Sapietom V.V.S. (fevral' 1979 goda) [Interview with Sapietom] / A. Solzhenitsyn // *Vestnik russkogo khristianskogo dvizheniya* [Bulletin or Russia Cristian Movement]. Parizh—New-York—Moskva, 1978. № 127.
- [12] Shelkovskiy I. Na moloke obzhegsya — na vodu ne dуй... [Milk burned on the water do not blow] / I. Shelkovskiy // *Vestnik russkogo khristianskogo dvizheniya* [Bulletin or Russia Cristian Movement]. Parizh—New-York—Moskva, 1978. № 127.
- [13] Shamiр I. Tret'ya volna, ili Uliss i Tsiklop [The third wave, Or Ulises and the Cyclopes] // *Sintaksis* [Syntax]. 1985. № 15.

ЖУРНАЛИСТИКА

ВЛИЯНИЕ ПРОЦЕССА МЕДИАКОНВЕРГЕНЦИИ НА СОКРАЩЕНИЕ ХРОНОМЕТРАЖА РАДИОПЕРЕДАЧ И ПОЯВЛЕНИЕ МИНИ-РУБРИК

Е.А. Баранова

Кафедра журналистики, социальной рекламы и связей с общественностью
Российский государственный социальный университет (РГСУ)
Вильгельма Пика, д. 4, Москва, Россия, 129226

Летом—осенью 2014 г. автор, используя метод глубинного интервью, провела исследование, в котором приняли участие 10 человек — авторы радиорубрик и топ-менеджеры российских и зарубежных разговорных радиостанций: С. Бунтман, 1-й заместитель главного редактора «Эхо Москвы»; А. Светенко, автор и ведущий рубрики «Уроки истории» на «Вестях FM»; А. Родионов, заместитель главного редактора «Коммерсантъ FM»; Е. Серов, с 2008 по 2014 г. — генеральный продюсер Радио «Звезда»; А. Шарый, заместитель директора Русской службы радио «Свобода» и представители других радиостанций, пожелавшие остаться неизвестными (их мнение мы учли при обработке данных), а также сотрудники продакшн-студий, которые занимаются производством программ для радиостанций и знают, на какие из них есть особый спрос.

Автор впервые задается вопросом о том, как процесс медиаконвергенции, который определяет развитие современных СМИ, влияет на особенности подачи контента на разговорных радиостанциях. Мы пришли к выводу о том, что он оказывает влияние на сокращение хронометража передач, развитие мини-рубрик и связан с тенденцией к сильному дроблению эфира.

Ключевые слова: медиаконвергенция, мультизадачный режим работы, сокращение хронометража радиопередач, мини-рубрики на радио

Введение. В конце XX — начале XXI в. с развитием процесса дигитализации, интернет- и мобильных технологий начался новый этап в развитии средств массовой информации. Он приводит к слиянию ранее различных форм и видов СМИ, стиранию границ между ними, взаимопроникновению жанров и появлению новых форм предоставления контента. Этот новый этап развития средств массовой информации уже давно называют процессом конвергенции СМИ или медиаконвергенцией (от лат. *convergo* сближаюсь, схожусь; процесс сближения, схождения в одной точке) [1. С. 3].

Процесс медиаконвергенции уже достаточно хорошо изучен как зарубежными, так и российскими авторами. Их работы посвящены различным аспектам медиа-

конвергенции: проблемам выхода СМИ в интернет-пространство; развитию газетных редакций в условиях конвергенции; появлению мобильных приложений СМИ; трансформации журналистского образования в условиях конвергенции и многим другим вопросам [1. С. 4—6]. Однако вопрос о том, как процесс медиаконвергенции влияет на особенности подачи контента на разговорных радиостанциях, пока не был изучен. Мы сделали предположение о том, что, так как процесс конвергенции связан с развитием новых форм предоставления контента, то, возможно, он оказал влияние на особенности программирования радиостанций, например на появление и рост популярности радиопрограмм, хронометраж которых составляет от одной до трех минут — это новостные или тематические программы.

Основной целью данного исследования был не количественный (например, определение того, какой процент в сетке вещания занимают мини-рубрики на конкретных радиостанциях или точный подсчет радиостанций, на которых они присутствуют), а качественный анализ. Метод глубинного интервью позволил комплексно подойти к изучению вопроса: выяснить, когда появилась тенденция, связанная с сокращением хронометража передач на радио, появлением мини-рубрик и с чем она связана; выявить, что конвергенция приводит к дроблению эфира; объяснить существование на некоторых радиостанциях больших форматов.

Выбранные нами респонденты имеют огромный опыт работы на радио, многие являются и практиками, и теоретиками, они смогли дать подробные ответы на поставленные вопросы, объяснить, как процесс медиаконвергенции влияет на сокращение хронометража радиопередач и появление мини-рубрик.

Автор рассматривал радиостанции, на которых мини-рубрики появились уже достаточно давно (например, «Вести FM»: трехминутная программа «Уроки истории» возникла на этой радиостанции еще 2008 г.) и радиостанции, которые начали развивать программы хронометражем от одной до трех минут сравнительно недавно (например, радио «Комсомольская правда»: мини-рубрики появились на этой радиостанции в конце 2013 г.), а также радиостанции, на которых в данный момент нет мини-рубрик: интересен в данном случае опыт радиостанции «Свобода».

Снижение продолжительности прослушивания радио как следствие медиаконвергенции. Теоретики конвергенции обращали внимание на то, что она связана с различными процессами: дигитализацией, интеграцией, а также с коренными изменениями, происходящими в восприятии информации современным ее потребителем. Он переходит на так называемый мультизадачный режим работы (multitasking) [2. Р. 32]. Он одновременно смотрит ТВ, разговаривает по телефону, пролистывает страницы газет и делает запрос в поисковой машине Интернета.

Согласно данным отраслевого доклада «Радиовещание в России в 2012 году. Состояние и тенденции развития», уже тогда наблюдалась «тенденция к снижению величины среднесуточного охвата общей радиоаудитории... Снижение величины среднесуточного охвата общей аудитории связано, вероятно, с расширением числа каналов получения информации через новые медиа, что приводит к сокращению потребления традиционных видов СМИ» [3. С. 143].

В конце ноября 2014 г. в Москве прошла Международная конференция «Радио в глобальной медиаконкуренции». На ней выступали ведущие мировые и российские эксперты радиоиндустрии, многие обращали внимание на то, что снижается продолжительность прослушивания радио, особенно среди молодежной аудитории. Согласно данным TNS за 2011 г., «времени на прослушивание радио у москвичей и россиян больше не становится. Более того, последнее время мы наблюдаем некоторое снижение объемов и продолжительности слушания радио в целом» [4]. Похожие тенденции происходят и в других странах. Так, например, в Великобритании за прошедшие 10 лет (с 2004 по 2014 г.) среднее время прослушивания радио уменьшилось на 8% среди взрослого населения и на 27% — среди аудитории 15—24 лет [5].

А. Родионов объясняет, с чем связана тенденция к снижению продолжительности прослушивания радио: «с появлением Интернета и доступностью многих источников информации человек в единицу времени может получать из разных источников самый разнообразный контент. Соответственно, на каждый источник он выделяет меньшее количество времени. Поэтому современный потребитель информации не задерживается долго на как-то одном медиаресурсе» [6].

Популярность мини-рубрик на радио как следствие медиаконвергенции. Практически все из опрошенных нами экспертов уверены, что современная аудитория большой формат (большие по времени программы, продолжительностью более 20 мин.) не воспринимает. Современный человек слишком занят. Поэтому современное радио должно стремиться к тому, чтобы за короткое время чем-то удивить, «зацепить» слушателя. Это, в свою очередь, приводит к сокращению хронометража передач (особенно записных), развитию мини-рубрик на радио, а также дроблению эфира в рамках одной программы.

Как на зарубежном, так и российском радио все большую популярность получают мини-рубрики. Многие разговорные радиостанции за последние несколько лет ушли от больших форматов, стали развивать короткие записные передачи. Например, на радио «Звезда» после изменения концепции вещания в 2010 г. в сетке вещания не стало программ длиннее 4 мин. в дневное время. Переформатирование резко подняло рейтинг радиостанции.

Осенью 2010 г. на радио «Комсомольская правда» начался новый сезон. Главным стратегическим решением стало сокращение хронометража программ с часовых до получасовых. А в конце 2013 — начале 2014 г. на радиостанции появилось множество мини-рубрик. Среди них есть очень интересный, нестандартный формат, хронометраж которого меньше минуты, это «Умные мысли», афоризмы. Часто они вообще не привязаны к содержанию и т.п., иногда могут содержать намек на некоторые события или быть посвящены конкретному новостному поводу. Так, к 9 Мая в 2014 г. шли военные афоризмы.

Можно выделить тематические мини-рубрики, в основе которых «голые» факты о чем-либо, например о различных видах российского оружия (программа «Арсенал» на радио «Звезда», которая длится полторы минуты) и информационные проекты. Очень на многих радиостанциях есть минутные новостные программы («Новости недели за 60 секунд» (Trends of the week — in 60 seconds) на

«Би-би-си» (BBC), «Новости США за 60 секунд» на «Голосе Америке» (Voice of America), «Тема дня за 60 секунд» на «Серебряном дожде»).

Особое место среди мини-рубрик на современном российском разговорном радио занимают передачи в жанре «стори» [7. С. 38–43], в основе которого не «голые» факты, а именно интересно рассказанная история. Это короткие записные передачи (хронометраж от 1 до 3 мин.), в основе которых истории на различные темы: о людях из прошлых эпох — известных и малоизвестных («Блеф» на радио «КП»); исторических событиях («Уроки истории» на «Вестях FM»); это могут быть истории успеха и неуспеха компаний («Бизнес-кейс» на «Коммерсантъ FM») и др. Такие мини-рубрики позволяют переключить внимание слушателей радиостанции, удержать аудиторию.

Следует отметить, что такие истории получили большую популярность и на российском музыкальном радио («Истории со вкусом» на радио «Монте-Карло»; «Relax география» на «Relax FM»).

Как отмечает руководитель студии радиопрограмм «Апельсин FM» Ю. Андреева, «на тематические мини-рубрики есть большой спрос — причем как у общенациональных, так и у региональных радиостанций» [8]. В продакшн-студии поняли это еще в 2007 г. Именно тогда был создан проект «Деньги» — цикл из 60 историй (хронометраж передач 3 мин.) о происхождении денег, банков, о пиратах и сокровищах, о громких мошенничествах. Проанализировав продажи за два года (с 2008 по 2009 гг.) проекта «Деньги», в продакшн-студии «Апельсин FM» определили, что «он звучал на 20 региональных радиостанциях и после 2009 года продолжал пользоваться спросом» [8]. И сегодня радиостудия успешно продает подобные проекты.

Дробление эфира в рамках одной программы как следствие конвергенции. Опрошенные нами эксперты говорят о том, что наряду с тенденцией к сокращению хронометража передач, появлением мини-рубрик процесс конвергенции приводит также к дроблению эфира. «То есть к появлению нескольких небольших форматов в пределах одной программы — вот к чему приходит разговорное радио», — рассказывает А. Бунтман [9]. В рамках одной программы может быть на несколько минут документальная вставка, разговор ведущего с гостем, обмен мнениями со слушателями, музыкальные вставки. Например, в программе «Дорожная карта» на «Эхе Москвы» корреспондент сначала дает историю вопроса. Это запись или в прямом эфире на 2-3 мин., потом может быть разговор со слушателями и разговор ведущих. «То есть дробление формата идет в рамках одной программы. Вот, где пропадают большие формы. Такие вкрапления разных жанров позволяют каждый раз поворачивать сюжет и удерживать слушателя, который сегодня не залеживается долго на одном медиаресурсе», — поясняет А. Бунтман [9]. Многие эксперты считают, что те большие проекты, которые еще есть на радиостанциях, например «Фрэнки-шоу» на «Серебряном дожде» нужно «резать» на куски, так же, как сделан проект «PODстанция» на том же «Серебряном дожде».

В защиту больших форматов. Все из опрошенных нами экспертов уверены, что сокращение хронометража передач, появление мини-рубрик — это общемировая тенденция, связанная с появлением Интернета, процессом конвергенции СМИ.

Тем не менее необходимо отметить: все зависит от конкретной радиостанции. В московском FM-диапазоне полтора десятка разговорных радиостанций. Среди них есть радиостанции советской («Маяк», «Юность» и др.) и постсоветской традиции («Эхо Москвы», «Коммерсант», «Бизнес FM» и др.) Ведь после 90-х гг. «в информационном пространстве столкнулись два типа вещания — традиционное (связанное с уходящей культурной традицией советского радио) и массовое, коммерческое (в основе его — западная рыночная и культурная матрица)» [10]. Коммерческое радио ориентируется на популярную культуру и клиповое сознание «легкого слушателя» [10]. Понятие «клиповое сознание» появилось в 90-е гг. Оно напрямую связано с процессом медиаконвергенции. Мини-рубрики как раз ориентированы на такого «легкого слушателя».

Радиостанции постсоветской традиции работают в разных форматах, активно внедряют мини-рубрики. У них разное дробление часа, разная скорость часа, но все их объединяют быстрый информационный час, капсульная подача информации и сильное дробление эфира, особенно в утренние часы. Так как времени у современных людей мало, они слушают радио, уходя на работу и пока добираться до нее.

Как показывает статистика, такая политика действительно позволяет удержать аудиторию и привлечь новых слушателей. Так, например, «сравнение показателей московских радиостанций в 2011 и 2012 гг. приводит к следующим результатам. Наибольший рост доли аудитории обнаружили ... “Радио Звезда” (+0,4%) и “Радио Монте-Карло” (+0,4%)» [3. С. 144] Как было отмечено выше, «Звезда» перешла в 2010 г. на новую концепцию вещания: в сетке вещания не стало программ длиннее 4 мин. в дневное время. Что касается «Радио Монте-Карло», то оно тоже изменило формат вещания. «Мы отказались от диджеев и пришли к формату “музыка + короткие программки” [11], — рассказывает Игорь Паньков, креативный директор радио «Монте-Карло». Радио продолжает очень активно развивать мини-рубрики, постоянно появляются новые проекты.

Сильнее всего доля аудитории уменьшилась у таких станций, как «Радио России» (−0,7%), «Маяк» (−0,5%), «Говорит Москва» (−0,4%) [3. С. 144] На данный момент на этих радиостанциях нет мини-рубрик.

Что касается крупных форматов, то новую жизнь им дает сегодня популярность подкастов. Например, на «Эхе Москвы» есть программа «Звуки истории». Она идет в ночь с субботы на воскресенье, и большинство пользователей слушают ее в подкастах.

Есть также СМИ, которые в силу ряда причин идут против общей тенденции к сокращению формата. Например, Радио «Свобода» было первой радиостанцией на постсоветском пространстве, которая стала работать с западными мини-форматами. «Еще лет 10—15 назад на радио были мини-рубрики (утренний 5-часовой эфир включал сюжеты не больше 3-4 мин. — небольшие передачи, рубрики и комментарии)» [12], — рассказывает Андрей Шарый. Все изменилось два года назад после того, как «Свободе» не продлили лицензию. Радиостанция вещает теперь только в Интернете. Поэтому делать дробленный эфир стало бессмысленно. Радиостанция ушла в аналитику, программ, хронометраж которых меньше часа, нет.

Очень многое также зависит от страны и региона. «В таких мегаполисах, как Москва, очень динамичная жизнь и радиостанции под нее подстраиваются. А например, Прага живет в совершенно другом ритме, поэтому на радиостанциях города нет сильного дробления эфира, не так популярны мини-рубрики. Но в целом, с мировой общеевропейской тенденцией практика российских радиостанций, связанная с сокращением хронометража передач, развитием мини-рубрик, совпадает» [12], — рассказывает А. Шарый.

Заключение. Таким образом, результаты опроса показали, что сегодня можно говорить об общей тенденции, связанной с сокращением хронометража радиопередач, развитием мини-рубрик, сильным дроблением эфира. Она возникла с появлением Интернета, развитием процесса медиаконвергенции.

ЛИТЕРАТУРА

- [1] Баранова Е.А. Новые реалии развития редакций, или Что такое газетная конвергенция: монография. М.: Вузовский учебник: ИНФРА-М, 2016. 187 с.
- [2] *Marinho S.P., Tarcia L.* Challenges and new ways of teaching journalism in times of media convergence // *Brazilian journalism research*. Vol. 4. 2008. № 2. pp. 29–53.
- [3] Радиовещание в России в 2012 году. Состояние и перспективы развития. Отраслевой доклад // под общ. ред. О.Я. Ермолаевой, А.В. Шарикова. М.: Федеральное агентство по печати и массовым коммуникациям, 2013. 97 с.
- [4] Рынок радио в России: снова вверх. URL: <http://www.sostav.ru/columns/adpress> (Дата обращения: 7.11.2014).
- [5] Среднее время слушания радио в Великобритании. URL: http://www.radioacademy.ru/vardata/modules/lenta/images/20000/625_1_1417529353.pdf (Дата обращения: 15.11.2014).
- [6] Интервью автора с А. Родионовым, заместителем главного редактора «Коммерсантъ FM». 2014. Июнь.
- [7] Баранова Е.А. «Стори» как новый жанр на радио // *Мир русского слова*. 2015. № 3. С. 38–43.
- [8] Интервью автора с Ю. Андреевой, руководителем студии радиопрограмм «Апельсин FM». 2014. Октябрь.
- [9] Интервью автора С. Бунтманом, 1-м заместителем главного редактора «Эхо Москвы». 2014. Сентябрь.
- [10] Сладкомедова Ю.Ю. Культурно-просветительские программы на государственном радио: структурно-функциональные и жанрово-тематические особенности: автореф. дисс. ... канд. филол. наук. М., 2010. URL: <http://www.dissercat.com/content/kulturno-prosvetitelskie-programmy-na-gosudarstvennom-radio-strukturno-funktsionalnye-i-zhan> (Дата обращения: 08.11.2014).
- [11] Интервью автора с И. Паньковым, креативным директором радио «Монте-Карло». 2014. Июнь.
- [12] Интервью автора с А. Шарым, заместителем директора Русской службы радио «Свобода». 2014. Октябрь.

THE INFLUENCE OF MEDIA CONVERGENCE PROCESS ON REDUCTION OF RADIO PROGRAMM LENGTH AND MINI-COLUMNS DEVELOPMENT

E.A. Baranova

Socio-Humanitarian Department State Social University (RSSU)
Vilgelma Pika, 4, Moscow, Russia, 129226

In summer — autumn 2014 the author, using the method of in-depth interview, conducted a survey among 10 people. They are authors of radio programs and top managers of Russian and foreign spoken radio stations. Among them are: S. Buntman, 1st deputy chief editor of “Echo of Moscow”; A. Svetenko, author and columnist, “The lessons of history” to “Vesti FM»; A. Rodionov, deputy chief editor of “Kommersant FM»; E. Serov, from 2008 to 2014 — General Producer of Radio “Star”; A. Shary, deputy director of the Russian service of Radio “Liberty” and representatives of other stations anonymity (their opinion, we have taken into account in data processing), as well as employees of production studios that produce programs for radiostations and know which of them there is a special demand.

The author first asks the question of how the process of media convergence, which determines the development of modern mass media, especially affects the flow of spoken content on radio. We came to the conclusion that it has an impact on the reduction of radio program length, mini-columns development and is connected with the tendency to a strong fragmentation of the ether.

Key words: media convergence, multitasking, reducing of radio program length, radio mini-columns

REFERENCES

- [1] Baranova E.A. *Novye realii razvitiya redakcij, ili Chto takoe gazetnaja konvergencija: Monografija* [The new reality of newsrooms, or What is a newspaper convergence: Monograph]. M.: Vuzovskij uchebnik: INFRA-M [University Textbook], 2016. 187 p.
- [2] *Marinho S.P., Tárzia L. Challenges and new ways of teaching journalism in times of media convergence // Brazilian journalism research. Vol. 4. 2008. № 2. pp. 29–53.*
- [3] *Radioveshhanie v Rossii v 2012 godu. Sostojanie, tendencii i perspektivy razvitiya. Otrasleyvoj doklad* [Broadcasting in Russia 2012. Status, Trends and Development Prospects. Industry report] // *Pod obshhej redakciej O.Ja. Ermolaevoj, A.V. Sharikova* [Edited by O.J. Ermolayeva, A.V. Sharikov]. M.: Federal'noe agentstvo po pechati i massovym kommunikacijam [Federal Agency for the Press and Mass Communications], 2013. 97 p.
- [4] *Rynok radio v Rossii: snova vverh* [Radio market in Russia: up again]. [Elektronnyj resurs] [Electronic resource]. URL: <http://www.sostav.ru/columns/adpress> (Data obrashhenija [date of the application]: 7.11.2014).
- [5] *Srednee vremja slushanija radio v Velikobritanii* [The average time listening to the radio in the UK]. [Elektronnyj resurs] [Electronic resource]. URL: http://www.radioacademy.ru/vardata/modules/lenta/images/20000/625_1_1417529353.pdf (Data obrashhenija [date of the application]: 15.11.2014).
- [6] *Interv'ju avtora s A. Rodionovym, zamestitelem glavnogo redaktora «Kommersant# FM»* [Author's interview with Alexander Rodionov, deputy chief editor of “Kommersant FM”]. 2014. Ijun' [June].
- [7] *Baranova E.A. «Stori» kak novyj zhanr na radio* [“Story” as a New Radio Genre] // *Mir russkogo slova* [The World of Russian Word]. 2015. № 3. pp. 38–43.
- [8] *Interv'ju avtora s Ju. Andreevoj, rukovoditelem studii radioprogramm «Apel'sin FM»* [Author's interview with Yu. Andreeva, head of the radio studio “Orange FM”]. 2014. Oktjabr' [October].

- [9] Interv'ju avtora S. Buntmanom, 1-m zamestitelem glavnogo redaktora «Jeho Moskvu» [Author's interview with S. Buntmanom, 1st deputy chief editor of "Echo of Moscow"]. 2014. Sentjabr' [September].
- [10] Sladkomedova Ju.Ju. Kul'turno-prosvetitel'skie programmy na gosudarstvennom radio: strukturno-funkcional'nye i zhanrovo-tematicheskie osobennosti: avtoref. diss. ... kand. filol. nauk: 10.01.10 [Cultural-educational Programme on Government Radio: Structural and Functional and Genre-themed Features: the thesis Abstract on competition of a scientific degree of Candidate of Philology in the specialty: 10.01.10]; Mesto zashhity: Mosk. gos. universitet im. M.V. Lomonosova [Place of defense: Mosk. state. University. M.V. Lomonosov, Moscow, 2010]. [Jelektronnyj resurs] [Electronic resource]. URL: <http://www.dissercat.com/content/kulturno-prosvetitelskie-programmy-na-gosudarstvennom-radio-strukturno-funksionalnye-i-zhan> (Data obrashhenija [date of the application]: 08.11.2014).
- [11] Interv'ju avtora s I. Pan'kovym, kreativnym direktorom radio «Monte-Karlo» [Author's interview with I. Poliakov, the creative director of radio "Monte Carlo"]. 2014. Ijun' [June].
- [12] Interv'ju avtora s A. Sharym, zamestitelem direktora Russkoj sluzhby radio «Svoboda» [Author's interview with A. Sharym, deputy director of the Russian service of Radio "Liberty"]. 2014. Oktjabr' [October].

К ВОПРОСУ О ТЕЛЕВИЗИОННОМ БРЕНДЕ: АЛГОРИТМ ПОСТРОЕНИЯ

А.А. Улюра

Российский университет дружбы народов
ул. Миклухо-Маклая, 6, Москва, Россия, 117198

В статье анализируются ключевые проблемы формирования телевизионного бренда в контексте системных проблем медиабрендинга. На российском рынке сложилась противоречивая ситуация: специалисты стратегического маркетинга недостаточно активно применяют принципы построения телевизионного бренда, при этом существует полезный зарубежный опыт, который остается невостребованным. Для выведения отечественного телевидения на качественно новый уровень автор предлагает адаптацию западных теорий и практик с учетом локальной специфики отечественного телесмотрения.

Ключевые слова: бренд, медиабренд, телевизионный бренд, телевизионный маркетинг, промоушен, промоутирование, тематическое телевидение

Введение. Стремительный рост рынка тематического телевидения (ТВ) создает конкурентную ситуацию, когда усложняется идентификация конкретного телепродукта, а значит, возникает необходимость в его стратегической привязке к конкретному телевизионному каналу. Для телеканала, в свою очередь, необходима отстройка от конкурентов через выявление и предъявление отличительных черт, которые выгодно маркируют телеканал, это касается эфирного и внеэфирного облика канала, программной политики, эфирного промо и других аспектов деятельности. В современной реальности при обилии ТВ-каналов весь телевизионный продукт приблизительно одинаков — новости, сериалы, спорт. Важно, каким образом связана конкретная программа с уникальной средой телеканала, как эта родовая принадлежность помогает ей выделиться среди равнозначных продуктов-телепрограмм. Индивидуальность телеканала обнаруживается в презентации своих программ, в том, какое отношение к ним передает вещатель, какая музыка используется, какая интонация выбрана, какова манера обращения к зрителям.

По аналитическим данным и материалам специализированного отраслевого портала «Кабельщик (для профессионалов платного ТВ)», статистика по российскому рынку кабельного телевидения выглядит следующим образом.

На российском телерынке платного и бесплатного телевидения существует более 400 телеканалов, доступных более чем в одном регионе [2], среди них:

- 20 федеральных бесплатных телеканалов;
- 44 доступных со спутников региональных телеканалов, практически не участвующих в формировании платных пакетов;
- 80 HD-телеканалов, из которых 42 «симульткастовые», т.е. HD-дубликаты существующих телеканалов, которые демонстрируют аналогичный контент, отдельными вещательными единицами они не являются;

— 14 национальных телеканалов разных стран, вещающих на иностранных языках и фактически не участвующих в формировании платных пакетов и конкурентной борьбе;

— 10 телемагазинов, т.е. проекты телевизионной коммерции.

В сухом остатке игроками кабельного телевидения можно считать 290 телеканалов, так называемых тематических, которые можно разделить на несколько групп в зависимости от тематики передаваемого контента (рис. 1):

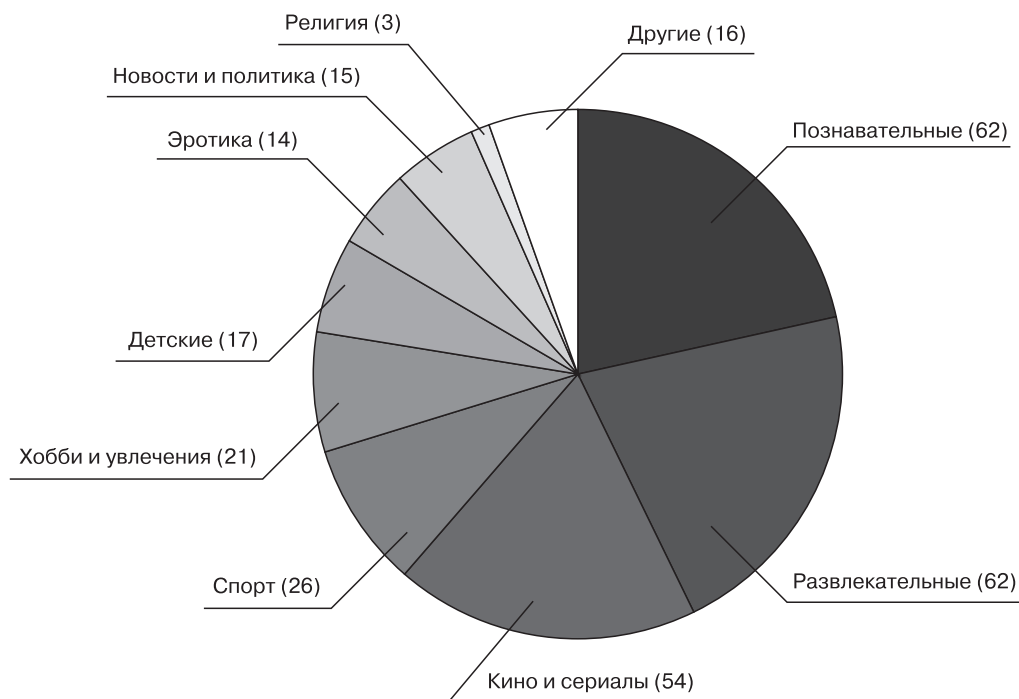


Рис. 1. Тематика телевизионного контента (290 телеканалов)

Каким образом оптимизировать усилия на телевизионном рынке по борьбе за рейтинги? Как среди многообразия предложенного контента не потерять фокусировку на сам телеканал? Как «уговорить» зрителя остаться на выбранной частоте, а впоследствии еще и вернуться? Мировая практика свидетельствует: необходимо строить бренд, а точнее, телевизионный бренд.

Телевизионный бренд: от имиджа к упаковке. Сама суть строительства телевизионного бренда заключается в первую очередь в установлении тесной связи между промоутированием (привлечением внимания к контенту) и программированием (разработкой эфирной сетки вещания). Здесь можно выделить четыре блока действий:

Первый блок — имиджевый (brandimage). Здесь основную функцию несет рассказ зрителю о станции (о канале в целом, а не об отдельных ТВ-программах). Имиджевая реклама бренда соединяет сообщение о принадлежности к определенной категории с личной заинтересованностью зрителя; иначе говоря, объясняет зрителю, насколько категория, в которой работает телеканал, соответствует его потребностям.

Второй блок — инструктивный (usage). Инструкции и памятки по пользованию брендом объясняют, как телеканал в своих конкретных проявлениях вписывается в образ жизни зрителя. Если, например, утренний выпуск новостей одного телеканала выходит на час раньше, чем у конкурентов, то это потому, что зрители именно этого телеканала на час раньше уходят на работу и раньше ложатся спать. Коммуникации этого блока соединяют личное обращение к зрителю с конкретным программным продуктом.

Третий блок — настроечный (tune-in). Настройка дает характеристику конкретному программному продукту и связывает его с общей средой канала. Здесь осуществляется основной объем промоутирования, задача в том, чтобы зритель посмотрел конкретную ТВ-программу в конкретное время. Но это только на первый взгляд «настройка телевизора на время». На самом деле идет настройка зрителя на гораздо большее — на общий контекст канала, на его атмосферу.

Четвертый блок — упаковочный (packaging). Оформление телевизионного эфира и отдельных его элементов или «эфирная упаковка» — это соединительное звено между средой потребления и категорией. Это видно в оформлении киноканалов, музыкальных, спортивных каналов. То же самое происходит и на уровне оформления отдельных программ разных каналов в одной и той же категории. И чем точнее упаковка отражает ценности конкретного бренда, канала, тем более эффективно она работает на создание и презентацию уникальной среды этого канала [10].

Чтобы эффективно и комплексно передать потребителю глобальное сообщение, необходимо обратиться к каждому из этих блоков, заполнить его и связать с другими блоками, отстроить слаженный механизм. Сообщения должны быть независимыми, но при этом перекликающимися (рис. 2). Так строится целостный медиабренд.

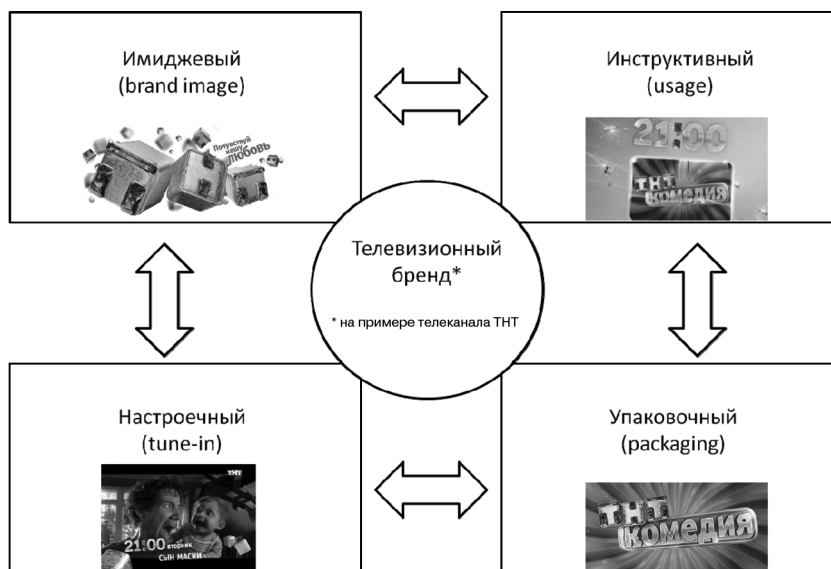


Рис. 2. Структура медиаконтента

О круглосуточности медиабрендов. Следует отметить, что медиабренды или бренды в области массовых коммуникаций — не то же самое, что бренды в общем их понимании. По мнению основоположника теории телевизионного маркетинга Ли Ханта, медиа, массовые коммуникации ведут себя совсем иначе, нежели потребительские товары: им свойственны органичность и динамика; они меняются ежечасно, ежедневно и еженедельно; медиабренду свойственна гибкость, возможность отвечать меняющейся программной политике, меняющейся аудитории и всем непредсказуемым факторам, характеризующим телевидение; он должен все время трансформироваться, быть актуальным, сохранять устоявшийся имидж; медиабренд функционирует постоянно [10]. Последний фактор означает то, что аудитория средства массовой информации взаимодействует с брендом постоянно, нет однозначного ответа, в какой момент какой человек и с какими ожиданиями смотрит ТВ-канал или открывает сайт, на котором по иронии судьбы в тот момент вдруг возникла техническая неполадка.

Медиабренд имеет возможность обращаться к потребителю круглосуточно. Коммуникация в СМИ — это не просто вспомогательное средство обращения к потребителю, не просто инструмент маркетинга; коммуникация — это то, на чем строится медиабизнес. Возможность взаимодействия с аудиторией 24 часа не только благо, но и проблема: существует необходимость успевать за всеми динамичными изменениями и сохранять способность двигаться в самых разных направлениях по мере того, как сменяются мировые тенденции и аудиторные предпочтения. Невозможно построить медиабренд, проводя рекламную кампанию несколько раз в год. Это сложная система координат аудиторных предпочтений и командная работа всех взаимосвязанных средств коммуникации: промо-материалов в собственном эфире, платной наружной рекламы, рекламы на радио, PR и т.д.

Проблемы терминологии. Происхождение и этимология слова «бренд» на протяжении нескольких десятилетий остаются актуальной темой для дискуссий маркетологов и филологов. Путаница, связанная с пониманием этого термина, очень часто возникает именно потому, что люди обращаются к толкованиям, которые насчитывают более ста лет, не говоря уж об исходном смысле и практике применения, которые исчисляются тысячелетиями.

Затрагивая вопрос происхождения, следует отметить, что чаще всего понятие «бренд» (brand) связывают с первоначальным значением в английском языке — «тавро», «клеймо» и с древноревежским словом (brandr), означающим «ставить клеймо» и созданным для обозначения источника, изготовителя или владельца продукта или какого-либо предмета. Данный подход можно встретить как у зарубежных авторов (Д. Шульц, Б. Барнс), так и у отечественных исследователей (О. Третьяк, В. Домнин, Е. Рудая). Схожая версия о происхождении термина связывает бренд со старогерманским (brinn-ann) «гореть», «жечь» — в этом значении бренд также означает клеймо, знак собственности, владения [9. С. 216]. Самая редкая версия относит слово «бренд» к англосаксонской эпической поэме «Сага о Беовульфе», где сходное слово употреблялось в значении «меч» [9. С. 223]. По мере развития экономических отношений под словом «бренд» стали подразумевать предприятие или компанию-производителя [7. С. 219].

В настоящее время не существует единого определения бренда. Кроме того, с развитием маркетинга и появлением его отдельного направления — брендинга, многие теоретики и практики меняли свою точку зрения на сущность бренда и дополняли его определение. Таким образом, понятийная составляющая бренда все еще находится в стадии формирования. Сегодня можно выделить два основных подхода к определению понятия «бренд».

Концепция первого из них строится на сущности самого продукта, который символизируется брендом. Наиболее точно это закреплено в определении, предложенном Американской маркетинговой ассоциацией (American Marketing Association): «Бренд — имя, термин, дизайн, символ или любая другая характеристика, которая идентифицирует товар или услугу одного производителя и отличает от товаров и услуг конкурентов» [1]. Следует отметить, что представленное определение скорее можно отнести к понятию «товарный знак», который обеспечивает отличие от конкурентов за счет визуальной составляющей, схожей точки зрения придерживаются такие теоретики маркетинга, как С. Старов, М. Уоткинс, Д. Беннет, Д. Аакер, Э. Стентон, Д. Дойл, С. Дибб.

Второй подход к раскрытию понятия строится на эмоциональной составляющей бренда, его взаимосвязи с потребителем. В рамках этой концепции акцент смещен с самого товара или услуги на выгоду, получаемую потребителем от приобретения этого товара или услуги, так называемый «имидж» в сознании потребителей. Сторонники этой версии — К. Келлер, Л. Чернатони, М. Макдональд, Т. Левитт, С. Григс. Одно из определений, предложенных Кевином Лейном Келлером, звучит следующим образом: «Бренд — набор ассоциаций, возникающих в сознании у потребителя, которые добавляют воспринимаемую ценность товару или услуге» [3. С. 27].

Вероятно, наиболее полное определение бренда, которое можно встретить в научных публикациях, «собрали» из всевозможных источников Лесли де Чернатони и Франческа Делл Олмо Райли — исследователи из британского Открытого университета (The Open University): «Бренд — это: 1) юридический инструмент; 2) способ отличия; 3) компания; 4) способ отождествления; 5) образ в воображении покупателей; 6) личность; 7) отношение; 8) добавленная ценность; 9) эволюционирующая сущность:

— юридический инструмент. Брендинг является инвестициями со стороны фирмы, обычно предпринимаемой для получения каких-либо экономических результатов;

— способ отличия. Идентификация товара или услуги одного производителя от товаров или услуг конкурентов;

— компания. Культура, сотрудники и программа развития организации, производящей продукт, также являются четким отличием и ценностью для потребителей и базой для создания отношений с потребителями;

— способ отождествления. При разработке бренда специалисты стараются создать совокупность визуальных знаков, в идеальном случае несущих смысловую нагрузку (символ, цвет, слоган, начертание, упаковка и пр.), позволяющую устанавливать связь между брендом и покупателями, задавать четкую позицию бренда в системе ценностей и предпочтений потребителей;

— образ в воображении покупателей. Товар создает в воображении потребителей множество уникальных для каждого человека ассоциаций, вполне возможно, мало отвечающих реалиям самого товара. Каждый воспринимает товар по-своему и создает свой собственный образ товара;

— личность. Давно замечено, что людям свойственно приписывать вещам, их окружающим, человеческие, личностные характеристики. При выборе товара покупатель предпочитает тот, который, как ему кажется, соответствует его характеру;

— отношение. В силу того, что бренды могут быть персонифицированы со стороны покупателей, то, следовательно, между людьми и товарами могут устанавливаться отношения, весьма сходные с отношениями между людьми. Более того, специалисты отмечают, что сам товар может иметь позицию по отношению к покупателю. Например, бренды дорогих машин создаются с элементами определенного превосходства над потенциальным покупателем: «Попробуй купи меня, я очень дорогая, не для человека из толпы»;

— добавленная ценность. Из всего спектра задач, стоящих перед брендом, важнейшими являются следующие: отличие его от других, достижение конкурентных преимуществ и возможность устанавливать повышенную (premium) цену. Это становится возможным, когда мы убеждаем покупателя в преимуществе нашего товара. Потребитель готов заплатить большую цену за лучшее (реальное или воспринимаемое им) качество;

— эволюционирующая сущность. В этом случае имеется в виду, что бренд эволюционирует во времени и, превращаясь из “небрендированного предмета потребления” в “отношение”, изменяет связь между производителем и потребителем» [б. С. 1074—1090].

Таким образом, бренд в современном понимании является *образом* в представлении потребителя, набором впечатлений и ассоциаций, и этот образ позволяет потребителю различать и выбирать тот или иной товар. По мере развития рынка и сложной системы взаимоотношений между производителем, продавцом и потребителем, маркетологи стали постепенно понимать: феномен бренда выходит за рамки простого клеймения товара, обозначения его происхождения, принадлежности или функции. Чем больше разных товаров появлялось на полках, чем больше набирала обороты неценовая конкуренция, тем более сложными становились смысл и употребление слова «бренд». Особенно очевидно это стало, когда понятие бренда из области производства и рекламы потребительских товаров стремительно распространилось на сравнительно новые сферы — индустрию развлечений и средства массовой коммуникации (медиа).

Заключение. Возникновение многоканальной телевизионной сети, а также новых технологий по доставке контента (стриминговое интернет-вещание, ОТТ, IPTV, VOD) коренным образом меняет традиционное представление о ТВ. Когда экранные медиа настолько многообразны, что ни одно из них в отдельности не дает традиционного контакта с массовой аудиторией, становится понятным, как глубоки эти изменения и как они сказываются на подходах к телевизионному производству, промоутированию и маркетингу. Однако даже по самым пессимистическим прогнозам в ближайшие несколько лет телевидение в привычном смыс-

ле этого слова сохранится. И если потребность медиакомпаний в брендинге только нарастает, то их потребность в эфирном продвижении не только не снижается, а скорее, начинает дополняться другими, новыми видами промо. Это означает, что еще достаточно долго маркетологам предстоит иметь дело с маркетинговыми проблемами сегодняшнего ТВ.

Известно, что количество сходных предметов, удерживаемых в памяти, составляет от 7 до 12. Наличие только 10 «горячих» кнопок на большинстве пультов дистанционного управления ТВ косвенно способствует закреплению этой тенденции. Самоограничение выбора телевизионных каналов вызывает наибольший психологический комфорт, телезритель склонен перебирать ограниченное число каналов, с которыми он чувствует себя в безопасности или с которыми у него установились доверительные отношения. Зрители лишь «заглядывают» на другие каналы, но толком их не смотрят. Типичная группа каналов такого рода состоит в основном из телесетей с хорошо выстроенными и раскрученными брендами, и чем старше аудитория, тем меньше эта группа. С практической точки зрения фрагментация аудитории и рост числа каналов ведет к тому, что каждый из каналов располагает меньшими средствами (доходами от рекламы) в условиях растущей конкуренции. Рост числа каналов, в том числе прямых конкурентов, и фрагментация аудитории — это главные проблемы, справиться с которыми возможно через брендинг по четырехблочному алгоритму.

ЛИТЕРАТУРА

- [1] American Marketing Association. Dictionary. URL: <https://www.ama.org/resources/Pages/Dictionary.aspx?dLetter=B> (Дата обращения: 07.11.2015).
- [2] Каталог телеканалов. Кабельщик — сайт для профессионалов платного телевидения. URL: <http://www.cableman.ru/channels/about> (Дата обращения 11.11.2015).
- [3] *Келлер К.Л.* Стратегический бренд-менеджмент: создание, оценка и управление марочным капиталом. 2-е изд. / пер. с англ. М.: Вильямс, 2005.
- [4] *Музыкант В.Л.* Бренддинг: управление брендом: учеб. пособие. М.: РИОР, 2014.
- [5] *Рудая Е.А.* Основы бренд-менеджмента: учеб. пособие для студентов вузов. М.: Аспект Пресс, 2006.
- [6] *Chernatony L., Dall'Olmo Riley F.* Modelling the components of the brand, *European Journal of Marketing*, Vol. 32 Iss: 11/12. 1998.
- [7] *Старов С.А.* Бренд: понятие, сущность, эволюция // Вестник С.-Петербург. ун-та. Серия «Менеджмент». Вып. 2. 2008.
- [8] *Старов С.А., Алканова О.Н., Молчанов Н.Н.* Бренд, товарный знак и коммерческий символ как объекты управления компании // Вестник С.-Петербург. ун-та. Серия «Менеджмент». Вып. 2 33. 2012.
- [9] *Stern B.V.* What Does Brand Mean? Historical-Analysis Method and Construct Definition // *Journal of the Academy of Marketing Science*. Vol. 34. № 2. 2006.
- [10] *Хант Л.* Основы телевизионного брендинга и эфирного промоушен: материалы семинара. Нью-Йорк—Москва, 2000—2001.
- [11] *Шульц Д., Барнс Б.* Стратегические бренд-коммуникационные кампании / пер. с англ. М.: Издат. дом Гребенникова, 2003.

THE TELEVISION BRAND: AN ALGORITHM

A.A. Ulyura

People's Friendship University of Russia
Miklukho-Maklaya str., 6, Moscow, Russia, 117198

The article analyzes the key problems of formation of a television brand in the context of the systemic problems of media brand formation. On the Russian market there was a contradictory situation: the experts in strategic marketing weren't actively applying the principles of a television brand, though there was a useful foreign experience, which remains unclaimed. To grow the domestic television on a new level author (Marketing Head of ZEE TV Russia channel) offers the adaptation of Western theories and practices taking into account the peculiarities of local TV viewing.

Key words: brand, media brand, TV brand, TV Marketing, promo, promotion, thematic TV

REFERENCES

- [1] *American Marketing Association. Dictionary.* Available at: <https://www.ama.org/resources/Pages/Dictionary.aspx?dLetter=B> (accessed 7 November 2015).
- [2] *Catalog telekanalov. Cabelschik — sayt dlya professionalov platnogo televideniya* [Catalog of TV channels. Cableman — the website for paid TV professionals] Available at: <http://www.cableman.ru/channels/about> (accessed 11 November 2015).
- [3] Keller K.L. *Strategicheskij brend-menedzhment: sozdanie, otsenka i upravlenie marochnym kapitalom* [Strategic Brand Management: Building, Measuring, and Managing Brand Equity] / Trans. from Eng. 2nded. M.: Vil'yams, 2005.
- [4] Muzykant V.L. *Brending: upravlenie brendom: Ucheb. Posobie* [Brand management]. M.: RIOR, 2014.
- [5] Rudaya E.A. *Osnovy brend-menedzhmenta: Ucheb. Posobie dlya studentov vuzov* [Basics of Brand Management: Textbook for university students]. M.: Aspekt Press, 2006.
- [6] Chernatony L., Dall'Olmo Riley F. *Modelling the components of the brand.* European Journal of Marketing. Vol. 32 Iss: 11/12. 1998.
- [7] Starov S.A. *Brend: ponyatie, sushhnost', evolyutsiya* [Brand: the essence, concept, evolution] // Vestn. S.-Peterb. University. Ser. Managment. Ed. 2, 2008.
- [8] Starov S.A., Alkanova O.N., Moltchanov N.N. *Brend, tovarniy znak I komertchesky simvol kak ob'ekty upravleniya kompanii* [Brand, Trademark and Commercial Symbol as managed objects of the Company] // Vestn. S.-Peterb. University. Ser. Managment. Ed. 2 33, 2012.
- [9] Stern B.B. *What Does Brand Mean? Historical-Analysis Method and Construct Definition* // Journal of the Academy of Marketing Science. Vol. 34. № 2. 2006.
- [10] Hunt L. *Osnovy televizionnogo brendinga I efirmogo promoushen: materialy seminara* [Basics of TV branding and On-Air promotion: seminar materials] New-York—Moscow, 2000—2001.
- [11] Shul'ts D., Barns B. *Strategicheskie brend-kommunikatsionnye kampanii* [Strategic Brand Communication Campaigns] / Trans. from Eng. M.: Pub. House Grebennikova, 2003.

ВОЗНИКНОВЕНИЕ ЕВРЕЙСКОЙ ПЕЧАТИ В СИСТЕМЕ ЕВРОПЕЙСКОЙ ПРЕССЫ В КОНЦЕ XIX — ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЕ XX В. КАК ОСНОВА ФОРМИРОВАНИЯ ИЗРАИЛЬСКОЙ ПРЕССЫ

Э.С. Баскина

Российский университет дружбы народов
ул. Миклухо-Маклая, 6, Москва, Россия, 117198

Статья посвящена изучению возникновения еврейской печати в Европе в качестве основы для формирования прессы Израиля. В работе были рассмотрены еврейские периодические издания на европейских языках, идиш и иврите, вопросы появления и развития еврейской периодической печати. Проблемам религиозности и ассимиляции еврейского общества и их отражению на страницах еврейской периодической печати также было уделено особое внимание. На рубеже XIX—XX вв. издателям удалось выйти за привычные рамки и создать массовую прессу, которая ставила своей главной целью информирование и отстаивание интересов еврейских читателей в обществе. Основные проблемы развития еврейской периодической печати сосредотачиваются также в начале XX в. в эпоху становления новой для еврейской прессы журналистики. Отход строгой ортодоксальной печати от религиозных догматов, довлеющих над еврейской прессой того периода, ознаменовали новый период развития и становления печати. В светской периодической еврейской прессе был замечен высокий профессионализм журналистов и авторов публикуемых материалов, кроме того, расширился и круг рассматриваемых проблем.

Ключевые слова: израильская печать, еврейская печать, периодика, европейские языки, иврит, формирование печати, многоязычие

Еврейская периодическая печать формировалась в условиях разрозненности еврейских общин и многоязычия. Расслоение еврейской общины было обусловлено не только различиями в языках, но и в культурах, традициях той или иной местности. В этих условиях роль журналистики была необычайно важна: ведь именно периодическая печать во многом определяла отношение общества к евреям, к их религии и обычаям. Первой еврейской газетой считается издававшаяся с 1675 г. около 15 лет в Нидерландах «Газета де Амстердам», которую выпускал на еврейско-испанском языке печатник Давид де Кастро Тартас для одной из еврейских общин [3]. Вслед за ней в Амстердаме появилась выходящая два раза, а затем один раз в неделю газета «Динстагише курант».

Дальнейшее развитие еврейской периодической печати связано с распространением в XVIII в. среди евреев Европы просветительских тенденций, а также с началом эмансипации.

Еврейские периодические издания на европейских языках. После Первой мировой войны для создания стабильной еврейской прессы необходимо было решить несколько задач. Во-первых, было необходимо найти своего читателя. Например, евреи Латгалии придерживались местечковых традиций белорусско-литовского еврейства и говорили преимущественно на языке идиш, в то время как евреи Риги

и Курземе находились под влиянием немецкой культуры, и идиш для многих представителей интеллигенции был чуждым языком. Во-вторых, надо было решить весьма сложную проблему национальной ориентации. В-третьих, остро стоял вопрос о языке изданий — идиш или иврит, русский или немецкий. В основном спор шел между сторонниками идиш и иврита. Борьба между ними обострилась с возникновением сионистского движения. Сторонники языка идиш связывали судьбы еврейства с жизнью в диаспоре и развитием культуры на этом языке. Их оппоненты считали главным подъем национального самосознания, восстановление государственности в Палестине и возрождение иврита, который они считали единственным национальным языком евреев. Еврейская печать издавалась преимущественно политическими и общественными организациями, главным образом в Риге.

Еврейская периодическая печать в США возникла первоначально на языках иммигрантов: в середине XIX в. на немецком языке (в связи с иммиграцией из Центральной Европы, в основном из Германии и Австро-Венгрии), в конце XIX — начале XX вв. — на идиш в связи с иммиграцией евреев из стран Восточной Европы (России и Польши); еврей-иммигранты из балканских стран основали прессу на еврейско-испанском языке. Английский язык постепенно вытеснял другие языки, и пресса на нем заняла доминирующее положение как по значимости изданий, так и по числу читателей. «В 1970 г. в США насчитывалось свыше 130 англоязычных еврейских газет и журналов» [1].

Первая еврейская газета в Канаде на английском языке «Джуиш таймс» (первоначально еженедельник) выходила с 1897 г.; с 1909 г. — «Канадиен джуиш таймс»; в 1915 г. она слилась с еженедельником «Канадиен джуиш кроникл». Ежедневная газета «Дейли хибру джорнал» выходит в Торонто тиражом около 20 тысяч экземпляров на идиш и английском языке. Издаются также еженедельники «Джуиш пост». Еженедельники «Изриэлайт пресс» и «Вохнблат» и ежемесячник «Ворт»-«Вью» выходят на идиш и английском языке. С 1955 г. две организации — «Юнайтед уэлфер фонд» и «Канадиен джуиш конгресс» — издают журнал на идиш «Идише найес». С 1954 года в Монреале выходил ежемесячник на французском языке «Бюллетен дю серкль жюиф»; журнал «Ариэль» (также в Монреале) выходит на трех языках: английском, идиш и иврите.

Русскоязычная периодическая печать в Израиле. Одним из первых периодических изданий на русском языке после образования Государства Израиль было издание землячества выходцев из Китая — «Бюллетень Иггуд иоц'ей Син» (выходит с 1954 г. до настоящего времени). В 1959—1963 гг. издавался ежемесячный журнал, посвященный Израилю и мировому еврейству — «Вестник Израиля» (главный редактор А. Эйзер). Под его же редакцией в 1963—1967 гг. выходил двухмесячный общественно-литературный журнал «Шалом». Развитие периодической печати на русском языке обусловлено массовой эмиграцией из Советского Союза и находится в непосредственной зависимости от ее размеров и состава. С 1968 года выходит газета «Наша страна». Массовая иммиграция в Израиль в конце 1980 — начале 1990-х гг. способствовала увеличению числа периодических изданий на русском языке.

Периодические издания на идиш и иврите. Массовая эмиграция евреев из Восточной Европы в Англию в 1880-е гг. создала предпосылки возникновения периодической печати на идиш (так как именно идиш был распространен среди еврейского населения и признан языком общения), хотя ранее здесь уже издавались газеты «Лондонер идиш-дайче цайтунг» (1867) и социалистическая «Лондонер израэлит» (1878), просуществовавшие, однако, недолго. В эмигрантской среде, сложившейся в Лондоне, Лидсе и Манчестере, приобрели популярность газеты и еженедельники социалистического направления «Дер арбетер», «Арбетер фрайнд» (1886—91), «Жерминаль» (анархистская), а также юмористические издания. В начале XX в. возникли газеты «Адвертайзер» и «Идишер телефон» [5].

Первые еврейские газеты выходили в 17 веке в Нидерландах (Амстердам). В 1797—98 гг. раскол старой ашкеназской общины Амстердама (община евреев, выходцев из Западной Европы и России) и образование новой общины «Адат Иешурун» привели к публикации полемиического еженедельника «Дискурсен фун ди найе кехиле». До 1850-х гг. в Нидерландах практически не было регулярной еврейской периодической печати, за исключением нескольких ежегодников и альманахов. Первым еврейским еженедельником был «Недерландс израэлитиш ньюс-эн адвертентиблад» (1849—50). Одновременно на идиш выходили еженедельники «Векблад вор израэлитише хёйзгезиннен» и «Централблад вор израэлитен ин Недерланд», публиковавшие подробные отчеты о жизни еврейства Нидерландов и уделявшие сравнительно мало внимания еврейству других стран. Это издание ставило своей целью донести новости о жизни общин как можно быстрее.

Периодическая печать на идиш в США. Возникновение и развитие периодической печати на идиш было обусловлено волной иммиграции в США из Восточной Европы в конце XIX — начале XX в. Одной из первых долговечных ежедневных газет на идиш была «Идише тогблат», стоявшая «на консервативных социальных и религиозных позициях» [1]. Эту газету можно с уверенностью отнести в разряд ортодоксальных изданий, твердо стоящих на своих позициях. Наряду с этой газетой в 1880-х гг. возникало много других недолговечных изданий на идиш: «Теглихе газетен» (Нью-Йорк), «Зонтаг курьер» (Чикаго), «Чикагер вохнблат» и другие [5]. Была популярна нью-йоркская ежедневная газета «Теглихер хералд» (1891—1905). В среде американских еврейских рабочих обладала влиянием социалистическая пресса на идиш, которая, в отличие от религиозной печати, соответствовала тенденциям современности и отвечала потребностям совершенно различной публике.

В 1897 году умеренное крыло американской социалистической рабочей партии основало газету на идиш «Форвертс». Ее главным редактором почти 50 лет (1903—1951) был А. Кахан (1860—1951). На протяжении всего века «Форвертс» была одной из самых читаемых газет на идиш в Америке; тираж ее в 1951 г. достигал 80 тысяч экземпляров, а в 1970 г. — 44 тысяч. Наряду с публицистикой, актуальной информацией и очерками еврейской жизни газета публиковала рассказы и романы еврейских писателей: Ш. Аша, И. Розенфельда, И. Башевиса-Зингера и др.

В первом десятилетии XX в. периодическая печать на идиш в США отражала весь спектр политических и религиозных взглядов американского еврейства. Об-

щий тираж всех газет и других изданий на идиш составлял 75 тысяч экземпляров. Периодическая печать на идиш существовала не только в самом крупном издательском центре США — Нью-Йорке, но и во многих других городах страны, где существовали колонии еврейских иммигрантов.

Самой долговечной ежедневной газетой на идиш в США была «Морнинг фрай-хайт», основанная в 1922 г. как орган еврейской секции компартии США. Ее редактором долгое время был М. Ольгин (в 1925—1928 гг. — вместе с М. Эпштейном). Главный редактор был, кроме того, писателем, деятелем еврейского рабочего движения в России и коммунистического движения в США. Уровень журналистики в газете был высок. На ее страницах выступали многие еврейские писатели и журналисты США: Х. Лейвик, М.Л. Гальперн, Д. Игнатов и др. Газета неизменно поддерживала политику Советского Союза; независимую позицию она заняла лишь с конца 1950-х гг., в особенности с приходом П. Новика на пост главного редактора.

Периодическая печать на иврите в США. Периодическая печать на иврите возникла в США в конце XIX в. Первым периодическим изданием был еженедельник одного из основателей еврейской печати в США Ц.Х. Бернштейна «Ха-цофе барец ха-хадаша» (1871—1876). Годом ранее, в 1870 г., Ц.Х. Бернштейн основал и первую газету на идиш — «Пост». Попытку издания ежедневной газеты на иврите предпринял в 1909 г. М.Х. Гольдман (1863—1918), еще в 1894 г. основавший журнал на иврите «Ха-Море», а позднее издававший журнал «Ха-Леом». Оба эти журнала просуществовали недолго. Во многом это связано с тем, что в издании работали непрофессиональные журналисты. Уже после первого десятка номеров стало понятно, что читатели заинтересованы в качественной прессе с подготовленными и высококвалифицированными сотрудниками.

Периодические издания на территории будущего Израиля во второй половине XIX в. продолжали восточноевропейскую традицию периодической печати на иврите. Первым журналом на иврите был «Ха-Леванон», ежемесячник, выходивший в 1863—64 гг. в Иерусалиме под редакцией И. Брилля, И.М. Саломона и М. Кохена [4]. Журнал публиковал религиозные статьи и только время от времени помещал сведения о текущих событиях в жизни еврейского народа. В журнале печатали статьи еврейских ученых, старые еврейские рукописи, материалы из литературного наследия Ш.Д. Луццатто и Ш.И.Л. Рапопорта. «Ха-Леванон» был ортодоксально-религиозным изданием, на его страницах раввины из России вели полемику со сторонниками религиозных реформ. С 1865 года журнал выходил в Париже, а затем в Майнце, где стал еженедельником. В 1881 году он прекратил свое существование, так как, выступив в защиту палестинцев, перестал пользоваться поддержкой ортодоксальных кругов немецкого еврейства.

Новый этап развития периодической печати на иврите начался в период третьей волны эмиграции с 1919 по 1923 г. В 1919 году литераторы, писавшие на иврите и воспитанные в традициях русской либеральной журналистики, основали в Иерусалиме ежедневную газету «Ха-Арец». Сначала она издавалась в Иерусалиме, в 1923 г. была переведена в Тель-Авив, где ее редактором был М. Гликсон, а в 1937 г. была продана.

Массовая алия из Германии после прихода к власти режима нацистов привела к возникновению газет на легком иврите с огласовкой. В 1940 году появилась первая такая газета «Хеге», она перестала выходить в 1946 г., но возродилась в 1951 г. под названием «Омер».

Еврейская печать в Государстве Израиль. Государство Израиль было провозглашено 14 мая 1948 г. на основании резолюции Генеральной Ассамблеи ООН (ГА ООН) № 181, принятой 29 ноября 1947 г. Согласно Декларации Независимости, Израиль является еврейским государством, «в то же время Израиль является многонациональным и демократическим государством, где, наряду с евреями, равные права имеют и все прочие этнические группы, вне зависимости от вероисповедания» [2]. В первые 20 лет существования Государства Израиль число ежедневных газет значительно не изменилось, однако в 1968—71 гг. уменьшилось с 15 до 11 («Ха-Арец», «Давар», «Ха-Цофе», «Ал ха-мишмар», «Ше'арим», «Ха-Модиа», «Омер», две вечерние газеты — «Иеди'от ахаронот» и «Ма'арив», спортивная газета «Хадшот ха-спорт» и экономический журнал «Иом иом») в связи с недостаточным финансированием [4]. В 1984 году была основана новая газета «Хадашот», рассчитанная на массового читателя. Массовая алия привела к значительному росту числа периодических изданий на разных языках (идиш, арабском, болгарском, английском, французском, польском, венгерском, румынском и немецком). По мере того, как их читатели овладевают ивритом, будущее этих изданий становится проблематичным.

В заключение необходимо отметить, что многие еврейские периодические издания, в основном ортодоксальные, сосредоточились на узких проблемах еврейского общества и рассматривали круг вопросов, который мог быть интересен во многом только представителям ортодоксального иудаизма. В этом состоит одна из главных проблем развития еврейской печати того периода. Также это было огромным минусом для всей религиозной прессы.

Однако на рубеже XIX—XX вв. существовали издания, которым, несмотря на противоречия в еврейском обществе и споры по поводу религиозности и ассимиляции, удавалось выйти за поставленные рамки, в основном, это были газеты и журналы, рассчитанные на массового читателя. Своей целью они ставили своевременно информировать еврейскую общественность о тех или иных преобразованиях в обществе.

ЛИТЕРАТУРА

- [1] Мишпоха. 2003. № 13. (на иврите)
- [2] Официальный отчет второй сессии Генеральной Ассамблеи ООН, Дополнение № 11. I—IV тома.
- [3] *Гершон-бен-Гершон*. Еврейская библиотека. Историко-литературный сборник. Т. VIII. Издание А.Е. Ландау. СПб.: Рассвет, 1880. № 19.
- [4] Государство Израиль. Становление и развитие. В 2-х тт. Иерусалим, 1988. 591 с.
- [5] *Слуцкий И.* Еврейско-русская журналистика в 19 веке. Иерусалим, 1970. (на иврите)

THE OCCURRENCE OF THE JEWISH PRESS IN THE EUROPEAN PRESS IN THE XIX—XX AS A BASIS OF FORMATION OF ISRAELI PRESS

E.S. Baskina

People's Friendship University of Russia
Miklukho-Maklaya str., 6, Moscow, Russia, 117198

The article is dedicated to occurrence of the Jewish press in Europe. Considers Jewish periodicals in European languages, Yiddish and Yebrew. Also the issue is addressed, it allows us to understand how there was a Jewish periodical press. The problem of religious and assimilation of the Jewish community and their reflection on the pages of Jewish periodicals were also given special view. At the turn of XIX—XX centuries publishers failed to go beyond the usual scopes and create a mass press, which aims primarily to inform and protect the interests of Jewish readers in society. The main problems of Jewish periodicals focus in the beginning of XX century, in the era of the formation of a new Jewish press in journalism. A departure from the strict orthodox press of religious dogma, poses on the Jewish press of that period, marked a new time of development and formation of press. In the social periodical Jewish press was evident professionalism of journalists and authors of published materials, in addition, scope issues are extended.

Key words: Israeli press, Jewish press, periodicals, European languages, Hebrew, forming press, multilingualism

REFERENCES

- [1] Zhurnal «Mishpoha» [“Mishpokha” magazine]. 2003. № 13, izd. Tel'-Aviv (na ivrite).
- [2] *Oficial'nyj otchet vtoroj sessii General'noj Assamblei OON*. [Official report of the UNO]. Dopolnenie. № 11. I—IV toma.
- [3] Gershon-ben-Gershon. *Evrejskaja biblioteka. Istoriko-literaturnyj sbornik* [Gershon-ben-Gershon. Jewish library. Historical and literary collection]. Tom VIII. Izdanie A.E. Landau. SPb.: Rassvet, 1880. № 19.
- [4] *Gosudarstvo Izrail'. Stanovlenie i razvitie, v 2-h tt.* [State of Israel, the formation and development, in 2 volumes]. Izd. Ierusalim, 1988. 591 p.
- [5] Sluckij I. *Evrejsko-russkaja zhurnalistika v 19 veke* [Jewish-Russian journalism in 19-th century]. Ierusalim, 1970. p. 11—12 (na ivrite).

МУЛЬТИМЕДИЙНАЯ ИСТОРИЯ: ОСОБЕННОСТИ ВОСПРИЯТИЯ МАССОВОЙ АУДИТОРИЕЙ

Е.В. Прасолова

Российский университет дружбы народов
ул. Миклухо-Маклая, д. 6, Москва, Россия, 117198

Статья посвящена специфике восприятия журналистского жанра мультимедийной истории. Рассмотрев основные особенности взаимодействия этого жанра с массовой аудиторией в связи с реализацией ключевых функций журналистики и журналистского текста, а также актуальными изменениями русского языка в журналистской практике, автор приходит к выводу о том, что эффект воздействия мультимедийной истории существенно усиливается, переводит проблемы восприятия на более глубокий уровень, на котором происходит не просто получение информации о событии, а усвоение по-разному закодированных смыслов сообщения.

Ключевые слова: восприятие, мультимедийная история, жанр, массовая аудитория, журналистика

Введение. За последние десятилетия язык СМИ во многом стал определять состояние и развитие современного русского языка в целом. Функционирование языка в журналистской практике привлекает внимание многих исследователей, которые посвящают этой проблеме монографии и диссертации: В.Г. Костомаров и М.И. Шостак, Б.А. Козицкая и С.М. Гуревич, С.И. Сметанина и Е.А. Земская и др. Аспекты и специфика журналистской речи оказываются темой многочисленных научных конференций, сборников статей (язык и стиль современных средств массовой информации, медийный и рекламный дискурсы и интернет-коммуникация, эффективность массовых коммуникаций, стилистика медиатекста и пр.).

Особенно актуальной становится проблема изучения языка СМИ в аспекте воздействия различных социальных и внутренних процессов, так как использование языка журналистами действительно демонстрирует большую скорость преобразований и свободу обращения с языковыми средствами. Быстрые и существенные языковые изменения в медиапространстве также связаны и с тем, что для журналиста язык — это основной инструмент его деятельности, которая требует творческого подхода. Поэтому креативная функция языка используется журналистами наиболее активно и многопланово.

Весьма важным условием результативности журналистской деятельности, особенно в ситуации современного развития новых информационных технологий, становится внимание к такому экстралингвистическому фактору, как взаимодействие с аудиторией, особенности ее отношения к журналистскому тексту и реакции на него. СМИ как особый социальный институт, с одной стороны, стремятся воздействовать на аудиторию, а с другой — находятся под воздействием массовой аудитории и должны улавливать любые изменения в социокультурной среде.

Особенности восприятия текста массовой аудиторией. По мнению Э.Г. Азимова и А.Н. Шукина, речевая деятельность является «активным, целенаправленным, опосредованным языковой системой и обусловленным ситуацией общения процессом передачи и приема сообщений» [1. С. 290], что, безусловно, актуально и для журналистских текстов. Особую значимость приобретает ситуация создания журналистского текста с учетом его восприятия. Ситуативность существенно влияет на создание публикации, выбор канала и вида смысловой кодировки. В этом смысле медиадискурс приобретает черты поликодowości и мультимедийности, вбирая в себя свойства вербального и невербального дискурсов. При всем многообразии подходов и попыток классифицировать различные дискурсы само понятие имеет несомненную первооснову — это опора на обусловленность текста экстралингвистическими факторами, его событийность, привязка к конкретной ситуации, то есть понимание текста как «речи, погруженной в жизнь» [2. С. 136—137]. Данное требование является ключевым для функционирования журналистских текстов в принципе, так как журналистика освещает именно конкретную жизнь во всех ее многообразных проявлениях. Соответствует этим требованиям и мультимедийная история: публикация «Не место для бизнеса» посвящена модернизации ВВЦ в Москве [12].

Стремление охватить событие со всеми интересными и важными деталями и особенностями всегда заставляет журналиста использовать как вербальные, так и невербальные способы предоставления информации. В интернет-пространстве у журналиста появляется возможность создать полиформатное пространство события в виде мультимедийной истории, структурирующей смыслы в нелинейной и поликомпонентной композиции текста. В таком случае в ситуации реализации журналистской речи наряду с вербальным может быть рассмотрен в качестве речевого акта и невербальный дискурс, который обеспечивает передачу, получение и усвоение массовой информации в соответствии с задачами и намерениями журналиста, с одной стороны, и с учетом потребностей и специфики массовой аудитории — с другой.

В условиях современной диалогизации медиaproстранства речевая деятельность все более преобразуется в речевое взаимодействие коммуникантов, составными компонентами которого становятся речевое воздействие и речевое реагирование. Воздействие журналистского текста, созданного в жанре мультимедийной истории, обусловлено вербальным и невербальным речевым поведением журналиста, направлено на регуляцию поведения речевого партнера, т.е. массовой аудитории. Ее реагирование, в свою очередь, становится по сути мотивированным откликом, который включает в себя речевые поступки аффективно-оценочного характера, основанные на декодировании речевого послания. Оказывая речевое воздействие на аудиторию с определенной целью, получая от него вербальную и невербальную реакции, журналист декодирует заложенные в этой реакции смыслы и прогнозирует возможное дальнейшее речевое поведение и речевое реагирование. Таким образом, в полидискурсном диалоге журналиста и аудитории наблюдается живой и непосредственный процесс приема и обработки информации, который в мультимедийном интернет-пространстве приближается по своим характеристикам к процессу движения мысли, охватывающей одно-

временно все рационально-эмоциональное многообразие ситуации в каждый конкретный момент коммуникации. Такова, например, публикация «Стыд гражданской войны», посвященная современным событиям на Украине [13].

В ситуации осмысления аудиторией события, рассказанного журналистом в мультимедийной истории, читатель становится активным интерпретатором текста, который воспринимает текстовые смыслы комплексно через различные органы восприятия: зрительно и на слух, разумом и через чувство. Таким образом, активизируются не только мыслительные способности читателя, но и весь его предшествующий опыт, как рациональный, так и чувственный, эстетический, т.е. расширяется понятие интертекстуальности. Действительно, в мультимедийной истории содержательно-фактуальная информация представляет собой лишь поверхностный смысл, отражающий прагматический уровень текста, в то время как его содержательно-концептуальная составляющая заключена в глубинном восприятии подтекста и его эмоционально-оценочном воздействии на читателя. Так, мультимедийная история активизирует двусторонний характер коммуникации, в которой одинаково существенна и авторская, и читательская установка на диалогическое взаимодействие (например, публикация «Готов к труду и обороне?» [14]).

По мнению Б.М. Гаспарова, «всякий акт употребления языка — будь то произведение высокой ценности или мимолетная реплика в разговоре — представляет собой частицу непрерывно движущегося потока человеческого опыта. В этом своем качестве он вбирает в себя и отражает в себе уникальное стечение обстоятельств, при которых и для которых он был создан» [5. С. 10]. Для журналистского текста в целом и для мультимедийной истории в частности особенно существенными в данном аспекте являются такие обстоятельства, сопровождающие процесс массовой коммуникации и влияющие на него как идеологический фон, коммуникативная ситуация и стилистика жанра, в котором журналист общается с аудиторией, установки и цели журналиста и аудитории, картина мира, имеющаяся в представлении участников коммуникации и влияющая на ассоциативные возможности, а также фоновые знания, необходимые для успешного общения (например, публикация «Россиян не удивили теракты в Париже» [15]).

Весьма важной категорией при рассмотрении особенностей мультимедийной истории является восприятие, что трактуется в Энциклопедии эпистемологии и философии науки как форма чувственного познания, субъективно представляющаяся непосредственной и относящаяся к предметам (физическим вещам, живым существам, людям) и к объективным ситуациям (к взаимоотношениям предметов, движениям, событиям) [11]. Высказанная еще античными философами идея о неразрывном единстве чувственной и рациональной форм познания [3] становится актуальной для нового журналистского жанра, так как в нем экспрессивные и информационные компоненты сходятся так близко, что их уже невозможно воспринимать отдельно. В мультимедийной истории гораздо острее становятся ощущения как «непосредственный опыт», видоизменение которого под воздействием суждений, по мнению Дж. Локка, и есть восприятие [10].

При осмыслении содержания мультимедийной истории в представлении массовой аудитории формируется целостная характеристика, направленная на по-

стижение события. Особенности этого постижения, безусловно, определяются еще и так называемым «горизонтом ожидания». По мнению Н.Н. Карпицкого, «ожидание очерчивает определенный горизонт, разграничивающий то, что человек считает возможным, с тем, что ему кажется невероятным» [7. С. 180]. Визуализация смыслов в мультимедийной истории, которая реализуется с помощью фотографий, рисунков, видеофрагментов и даже инфографики, приближает этот жанр к изобразительному искусству, постижение смыслов которого реализуется прежде всего через чувственное восприятие, связанное с эстетическим познанием и переживанием. Воздействие журналистики на аудиторию также опирается на способность заставить аудиторию переживать познаваемое. Чувственные образы, создаваемые мультимедийной историей, приобретают особую воздействующую силу, в том числе и за счет расширения горизонтов ожидания массовой аудитории, которые непосредственно предваряют процесс восприятия глубинных целостных смыслов, заложенных в журналистской публикации. Восприятие события, изложенного средствами мультимедийной истории, направлено на постижение смысла, который объединяет различные разрозненные сведения в единое целое, создавая целостный информационный образ произошедшего. Так происходит в публикации «Открытие Недели шопинга журнала Glamour в универсаме “Цветной”» [16].

Для мультимедийной истории весьма значимым становится стремление к креативности как авторское, так и аудитории. Открытый С.О. Карцевским закон асимметрии лингвистического знака, в соответствии с которым знак и значение постоянно стремятся за пределы изначально симметрических отношений, экстраполируется и на смыслы, воплощаемые в этом журналистском жанре. «Обозначающее (звучание) и обозначаемое (функция) постоянно скользят по “наклонной плоскости реального”. Каждое “выходит” из рамок, назначенных для него партнером, обозначающее стремится обладать иными функциями, нежели его собственная; обозначаемое стремится к тому, чтобы выразить себя иными средствами, нежели его собственный знак» [8. С. 56]. В мультимедийной истории такими обозначающими являются не только слово, но также звуки и картинки, которые стремятся расширить круг своих функций, а содержательные смыслы стремятся освоить другие средства для своего выражения. Именно такое стремление становится основой для творческого, креативного представления информации в этом жанре, что способствует созданию поликодовых высказываний, обладающих смысловой многоплановостью. Так, единицы разнокодовых языковых систем приобретают потенциальную возможность быть одновременно и устойчивыми, неизменными (что обеспечивает их коммуникативную функцию), и подвижными, способными к креативным трансформациям в условиях конкретной ситуации. В этом случае активизируются и игровые возможности предоставления содержания, которые так высоко ценятся сегодня в аудитории. Как считает И.И. Волкова, «игровые форматы предоставляют журналистам новые возможности в качестве средства передачи информации, дают современный, востребованный аудиторией инструмент развития мультимедийных средств массовых коммуникаций» [5. С. 192]. В мультимедийной истории постоянная смена формы предоставления содержания приучает получателя к постоянному решению

своеобразной головоломки, создает завлекательную интригу (например, публикация «Инвестиции на бирже: популярные заблуждения» [17]).

По-своему решается в мультимедийной истории и идея о языковых антиномиях, которые проявляются в журналистском креативном речевом употреблении и определяют в дальнейшем возникающие языковые инновации. По мнению Н.С. Валгиной, «язык постоянно претерпевает изменения, все более и более накапливая свои ресурсы для адекватного выражения смысла, происходящих в обществе перемен» [4. С. 12—13]. Для журналистского языка в целом характерны все важнейшие антиномии, выделяемые Н.С. Валгиной: антиномия говорящего и слушающего, системы и нормы, кода и текста, регулярности и экспрессивности.

Антиномия говорящего и слушающего определяется различиями в намерениях: у журналиста это воздействие, у аудитории — получение необходимой информации. Мультимедийная история углубляет эту антиномию за счет усиления эффекта воздействия. Визуализация смыслового ряда еще больше укрепляет данный эффект. При этом намерения журналиста также могут входить в противоречие с ожиданиями аудитории, так как на пути передачи информации вербальными и невербальными средствами возникают различные коммуникативные барьеры, в том числе и нежелание получателя информации включаться в креативную игру по постижению смыслов, выражаемых по-новому. Так проявляется антиномия системы и нормы, которая в целом характеризует журналистскую стилистику в связи с потребностью сочетания стандарта и экспрессии в журналистских текстах как их основных стилистических доминант.

Функциональность журналистского текста опирается на антиномию регулярности и экспрессивности. Различные по средствам возможности жанра мультимедийной истории позволяют по-новому реализовать эти базовые функции журналистики. Принцип регулярности в жанре мультимедийной истории определяется требованием универсальности и доступности для разных групп и слоев аудитории. Стремление к экспрессии же, напротив, вызвано необходимостью убедить аудиторию в журналистских оценках и мнениях, заставить ее сопереживать, так как в состоянии переживания аудитория становится более податлива и расположена к постижению смыслов, заключенных в тексте.

Антиномия кода и текста ярко проявляется в журналистском жанре мультимедийной истории в связи с ее поликодовостью и кодированием информации в различных знаковых системах. Коды необходимы для того, чтобы донести до аудитории смыслы, заложенные в тексте. Однако смыслы всегда оказываются глубже, чем знаковая система, с помощью которой осуществляется кодировка.

Все ряды антиномий присутствуют в публикации «“Студия Артемия Лебедева” разработала корпус вертолета» [18].

Проблемы креативного подхода к созданию и пониманию текста занимают многих современных исследователей. Им посвящают свои труды Т.А. Гридина, В.З. Санников, Е.Н. Ремчукова и др. В концепции О.А. Крыловой творческие типы текстов разделяются на тексты с образным заданием и тексты с креативным заданием. По мнению исследователя, образное задание присуще художественным текстам, выполняющим эстетическую функцию и обладающим подлинно худо-

жественной образностью в широком смысле, создаваемой всей системой языковых средств. Креативное задание свойственно, считает О.А. Крылова, текстам рекламным, газетно-публицистическим, церковно-религиозным, научно-популярным и разговорным, авторы которых используют тропы, фигуры речи, языковую игру и другие специальные приемы, реализующие креативный потенциал языковых средств без реализации эстетической функции и той многоплановости, которая характеризует художественное слово [9. С. 22]. В мультимедийной истории в силу ее многоуровневого подхода к осмыслению и представлению события совмещаются оба творческих типа текстов, что придает этому жанру свойства художественности и эстетичности, но не лишает его журналистской прагматичной направленности.

Заключение. Журналистское речевое употребление особенно актуализирует креативные возможности языка, так как журналисты находятся в постоянном поиске наиболее точных слов и определений для выражения смыслов и воздействия на массовую аудиторию. Взаимодействие журналиста с аудиторией в жанре мультимедийной истории переводит проблемы восприятия на более глубокий уровень, на котором происходит не просто получение информации о событии, а усвоение по-разному закодированных смыслов сообщения, в результате чего эффект воздействия существенно усиливается.

ЛИТЕРАТУРА

- [1] *Азимов Э.Г., Щукин А.Н.* Словарь методических терминов (теория и практика преподавания языков). СПб.: Златоуст, 1999. 472 с.
- [2] *Арутюнова Н.Д.* Предложение и его смысл (логико-семантические проблемы). Изд. 2-е, стереотипное. М.: Едиториал УРСС, 2002. 384 с.
- [3] *Бавра Н.В.* Проблема восприятия в современной науке и философии: Гносеологическая адекватность психического образа. URL: <http://www.dissercat.com/content/problema-vozprijatiya-v-sovremennoi-nauke-i-filosofii-gnoseologicheskaya-adekvatnost-psichic> (дата обращения — 1.12.15).
- [4] *Валгина Н.С.* Теория текста: учеб. пособие. М.: Логос, 2003. 280 с.
- [5] *Волкова И.И.* Homo ludens эпохи экранных коммуникаций: монография. М.: РУДН, 2014. 272 с.
- [6] *Гаспаров Б.М.* Язык, память, образ. Лингвистика языкового существования. М.: Новое литературное обозрение, 1996. 352 с.
- [7] *Карпицкий Н.Н.* Феноменология восприятия и опыт искусства // Человек.RU: гуманитарный альманах. Новосибирск: НГУЭУ, 2008. № 4. С. 174–183.
- [8] *Карцевский С.О.* Об асимметричном дуализме лингвистического знака // Звегинцев В.А. История языкознания XIX–XX веков в очерках и извлечениях. М.: Просвещение, 1965. Ч. 2. 86 с.
- [9] *Крылова О.А.* Образность и тексты с креативным заданием // Научные доклады высшей школы. Филологические науки. 2013. № 3. С. 20–25.
- [10] *Локк Дж.* Сочинения: В 3-х т. Т. 1 / под ред. И.С. Нарского. М.: Мысль, 1985. 623 с.
- [11] Энциклопедия эпистемологии и философии науки / под ред. И.Т. Касавина. URL: http://enc-dic.com/enc_epist/Vosprijatie-11. (дата обращения — 1.12.15).
- [12] Не место для бизнеса. URL: http://www.forbes.ru/sp_data/2015/vdnh/index.html#pg1 (дата обращения — 2.12.15).
- [13] Стыд гражданской войны. URL: <http://rusrep.ru/article/2015/10/15/styid-grazhdanskoj-vojny> (дата обращения — 3.12.15).

- [14] Готов к труду и обороне. URL: <http://lenta.ru/articles/2015/10/09/gto/> (дата обращения — 3.12.15).
- [15] Россиян не удивили теракты в Париже. URL: <http://izvestia.ru/news/595940> (дата обращения — 3.12.15)..
- [16] Открытие Недели шопинга журнала Glamour в универмаге «Цветной». URL: <http://www.glamour.ru/fashion/news/1196511/> (дата обращения — 2.12.15).
- [17] Инвестиции на бирже: популярные заблуждения. URL: <http://journal.tinkoff.ru/investing/> (дата обращения — 2.12.15).
- [18] «Студия Артемия Лебедева» разработала корпус вертолета. URL: <http://www.lookatme.ru/mag/live/experience-news/217827-lebedev> (дата обращения — 4.12.15).

MULTIMEDIA STORY: PERCEPTION OF MASS AUDIENCE

E.V. Prasolova

People's friendship university of Russia
Miklukho-Maklaya str., 6, Moscow, Russia, 117198

The article is devoted to the perception of the genre of journalistic multimedia stories. Having considered the basic features of the interaction of this genre with a mass audience in connection with the implementation of key features of journalism and journalistic text, as well as actual changes of the Russian language in the practice of journalism, the author comes to the conclusion that the effect of multimedia stories is significantly enhanced translates the problem of perception at a deeper level, which is not just getting information about the event, and the assimilation of the differently encoded meanings of the message.

Key words: perception, multimedia story, the genre, the mass audience, journalism

REFERENCES

- [1] Azimov Je.G., Shhukin A.N. Slovar' metodicheskikh terminov (teorija i praktika prepodavaniya jazykov) [The dictionary of methodical terms (theory and practice of language teaching)]. SPb.: Zlatoust, 1999. 472 s.
- [2] Arutjunova N.D. Predlozhenie i ego smysl (logiko-semanticheskie problemy). [The sentence and its meaning (the logical-semantic problems)] Izd. 2-e, stereotipnoe. M.: Editorial URSS, 2002. 384 s.
- [3] Bavra N.V. Problema vosprijatija v sovremennoj nauke i filosofii: Gnoseologicheskaja adekvatnost' psihicheskogo obraza. [The problem of perception in modern science and philosophy: Epistemological adequacy of a mental image]. Available at: <http://www.dissercat.com/content/problema-vospriyatija-v-sovremennoi-nauke-i-filosofii-gnoseologicheskaya-adekvatnost-psihic> (accessed 1 December 2015).
- [4] Valgina N.S. Teorija teksta: Uchebnoe posobie. [The theory of the text: textbook]. M.: Logos, 2003. 280 s.
- [5] Volkova I.I. Homo ludens epohi ekrannyh kommunikacij: monografija. [Homo ludens era on-screen communications: monograph]. M.: RUDN, 2014. 272 s.
- [6] Gasparov B.M. Jazyk, pamjat', obraz. Lingvistika jazykovogo sushhestvovanija. [Language, pamjat', image. Lingvistika jazykovogo sushhestvovanija]. M.: Novoe literaturnoe obozrenie [New literary observer], 1996. 352 s.

- [7] Karpickij N.N. Fenomenologija vosprijatija i opyt iskusstva [Phenomenology of perception and experience of art] / *Chelovek.RU: gumanitarnyj al'manah* [People.RU: Humanities almanac]. Novosibirsk: NGUJeU, 2008. № 4. S. 174–183.
- [8] Karcevskij S.O. Ob asimmetrichnom dualizme lingvisticheskogo znaka [About asymmetric dualism of the linguistic sign] // Zvegincev V.A. Istorija jazykoznanija XIX—XX vekov v ocherkah i izvlechenijah [The history of linguistics of the XIX—XX centuries in essays and extracts]. M.: Prosveshhenie [Education], 1965. Ch. 2. 86 c.
- [9] Krylova O.A. Obraznost' i teksty s kreativnym zadaniem [The imagery and lyrics with a creative job] // *Nauchnye doklady vysshej shkoly. Filologicheskie nauki*. [Scientific reports of higher school. Philology]. 2013. № 3. S. 20–25.
- [10] Lokk Dzh. Sochinenija [Woks]: V 3-h t. T. 1 / Pod red. I.S. Narskogo. M.: Mysl' [The idea], 1985. 623 s.
- [11] Enciklopedija epistemologii i filosofii nauki / pod red. I.T. Kasavina. [Encyclopedia of epistemology and philosophy of science]. Available at: http://enc-dic.com/enc_epist/Vosprijatie-11 (accessed 1 December 2015).
- [12] Ne mesto dlja biznesa. Available at: http://www.forbes.ru/sp_data/2015/vdnh/index.html#pg1 (accessed 1 December 2015).
- [13] Styd grazhdanskoj vojny. Available at: <http://rusrep.ru/article/2015/10/15/styid-grazhdanskoj-vojny> (accessed 1 December 2015).
- [14] Gotov k trudu i oborone. Available at: <http://lenta.ru/articles/2015/10/09/gto/> (accessed 1 December 2015).
- [15] Rossijan ne udivili terakty v Parizhe. Available at: <http://izvestia.ru/news/595940> (accessed 2 December 2015).
- [16] Otkrytie Nedeli shoppinga zhurnala Glamour v univermage «Cvetnoj». Available at: <http://www.glamour.ru/fashion/news/1196511/> (accessed 2 December 2015).
- [17] Investicii na birzhe: populjarnye zabluzhdenija. Available at: <http://journal.tinkoff.ru/investing/> (accessed 2 December 2015).
- [18] «Studija Artemija Lebedeva» razrabotala korpus vertoljota. Available at: <http://www.lookatme.ru/mag/live/experience-news/217827-lebedev> (accessed 2 December 2015).

РЕЦЕНЗИИ И ОБЗОРЫ

МЕЖДУ «КАМНЕМ» И «ПСИХЕЕЙ»: НОВОЕ ИССЛЕДОВАНИЕ ПОЭТИЧЕСКОЙ СЕМАНТИКИ ОСИПА МАНДЕЛЬШТАМА

Рецензия на книгу: *Кихней Л.Г., Меркель Е.В.*

Осип Манделъштам: философия слова и поэтическая семантика:
монография. М.: Флинта, 2013. 168 с.

В.А. Гавриков

Брянский филиал Российской академии народного хозяйства
и государственной службы при Президенте Российской Федерации
ул. Горького, 18, Брянск, Россия, 241050

В рецензии рассматривается монография Л.Г. Кихней, Е.В. Меркель «Осип Манделъштам: философия слова и поэтическая семантика», посвященная лингвофилософским и семантическим основам идиопэтики О.Э. Манделъштама. В центре исследования — взаимодействие манделъштамовских художественных текстов и его теоретических работ, посвященных философии слова и произведения, образам автора и читателя. В монографии показано, что поэтическая вселенная Манделъштама прошла в своем развитии три этапа, причем теоретическая рефлексия, отраженная в статьях, эссе, и художественные практики имеют различные хронологические рамки, хотя и непротиворечиво отражают диалектику манделъштамовских воззрений на ключевые категории авторской поэтики. В работе также исследуется синтагматическое и парадигматическое разворачивание смысловых комплексов, сложное взаимодействие образов, мотивов в творчестве Манделъштама. Указывается, что специфика его художественного метода заключается в разветвленном и ассоциативно обусловленном «перетекании» одних смысловых комплексов в другие, в накоплении морфологически различных, но семантически сходных или идентичных структур.

Ключевые слова: Манделъштам, поэтика, философия, семантика, текст, произведение, ассоциативность

Иногда исследователи забывают, что у птицы по имени «идиопэтика» — два крыла: собственно художественный текст и разного рода метавысказывания. Нередко именно в теоретических работах, интервью, эссе etc. даются ключи к пониманию той или иной творческой загадки, открывается видение каких-то потаенных в лирической «эмпирике» сторон. Более того, иногда именно теоретически осмысленный художественный дискурс ведет к глубинным изменениям и в творческой практике поэта. Иными словами, теория как обобщает практику, так и инспирирует ее. Труд Л.Г. Кихней и Е.В. Меркель «Осип Манделъштам:

философия слова и поэтическая семантика» представляет собой исследование поэтики Мандельштама в ее двуединстве — условно говоря, на основе корреляции художественных высказываний и метавысказываний. Такое соединение теории и практики позволяет авторам работы подчас с неожиданного ракурса увидеть целостное здание философско-эстетических воззрений Мандельштама.

В центре исследования — два взаимообусловленных объекта: слово и художественное произведение. Соотношение этих понятий, их взаимосвязь и эволюция в поэтике Мандельштама оказываются лейтмотивом монографии. Понятно, что подобная установка обуславливала повышенный интерес к семантике художественного высказывания. Да и в заглавие работы наряду с «философией слова» вынесена именно «поэтическая семантика». Такой акцент может быть назван новаторским, ведь несмотря на достаточно обширные исследования поэзии Мандельштама, в том числе и апеллирующие к семантике, до сих пор не было создано целостной концепции как поэтической семантики акмеизма, так и Мандельштама в частности. Подступы к решению данного вопроса были намечены в ряде исследований ведущих отечественных ученых — таких, как С.С. Аверинцев, В.Н. Топоров, М.Л. Гаспаров, Л.Я. Гинзбург... Однако именно Л.Г. Кихней и Е.В. Меркель первыми предложили целостную концепцию семантической поэтики Мандельштама с учетом накопленного за несколько десятилетий. Словом, новизна рассматриваемой работы является бесспорной, уже сама методологическая призма обрекла авторов книги на вторжение в области неведомые. А значит, можно смело утверждать, что читателя ожидает увлекательное путешествие в филологическую вселенную Мандельштама, полную загадок, парадоксов и «темнот».

Кроме того, учитывая системное соотношение и даже отождествление Мандельштамом слова и «внесловесной действительности» стиховая семантика оказывается важнейшим миромоделирующим аспектом, тем фундаментом, на котором зиждется лингвофилософская картина мира. Известно, что смыслы, и не только поэтические, неизменно рождаются в синтагматике высказывания, в «сцеплениях» слов, их взаимном семном и коннотативном обогащении. Отсюда — пристальное внимание к контексту, ведь во многом именно особая контекстность (синтагматическая, лексическая, фонетическая) характеризует поэтику Мандельштама как самобытное поэтическое явление. Контексты дальние и ближние, свои и чужие (интертексты), микро- и макроконтэксты оказываются в фокусе Л.Г. Кихней и Е.В. Меркель.

Указанная проблематика обусловила и структуру работы, которую можно назвать одновременно и тематической и диахронной. Тематической — потому, что три главы монографии связаны с тремя важнейшими сторонами поэтики Мандельштама, а это: семантическая теория (с акцентом на философии «слова» и концепции художественного произведения), синтагматический аспект поэтической семантики и парадигматическое развертывание смысловых комплексов. Диахронной — потому, что содержание каждой отдельной главы отчетливо «эволюционно»: представления Мандельштама об указанных темах преломляются через генезис его поэтики, даны в развитии.

Первая глава открывается экскурсом в лингвофилософскую теорию Мандельштама. На примере статьи «Утро акмеизма» показаны ранние воззрения поэта,

связанные с концепцией слова и художественного произведения. По мысли исследователей, те основы, которые были заложены Мандельштамом уже в самом начале его акмеистического пути, окажутся актуальными и в дальнейшем, хотя и будут претерпевать некоторые изменения. Одним из центральных в теоретических штудиях Мандельштама этого времени становится тезис об огромном смысловом потенциале искусства, в частности — поэзии. В отличие от бытового языка, слово обладает сугубой семантико-смысловой наполненностью, «чудовищной уплотненностью», является областью, где все «возведено в десятизначную степень». Кстати, подобный тезис свойственен не только творчеству Мандельштама, но и является общим местом акмеистической эстетики, о чем авторы монографии размышляют в отдельной работе [3] — на материале творчества Н.С. Гумилёва.

Произведение искусства — совершенно иная реальность со своими законами, часто далекими от привычного представления о коммуникации. Это общение не только сверхинформативное, но и трансцендентальное. Поэтому теоретическая рефлексия Мандельштама на первое место выдвигает категорию Логоса. Причем это понятие формируется с учетом ряда концепций, разработанных как древними мыслителями, так и современными поэту православными философами, среди последних: В.Ф. Эрн, П.А. Флоренский, В.Н. Лосский. Приведенные авторами работы факты свидетельствуют, что Мандельштам не следует ни за одним из мыслителей, а выстраивает некоторую синтетическую концепцию, в которой Логос обладает двумя базовыми ипостасями: профанность («слово-сырец», ожидающее поэтической обработки) и сакральное («слово-камень» в «крестовом своде», который участвует «в радостном взаимодействии себе подобных»).

Переходя к следующей вехе в лингвофилософских представлениях Мандельштама — статье «Скрябин и христианство» — ученые отмечают, что в центре ее оказывается идея единства как продолжение церковной соборности. Художественное бытие в кругу себе подобных выводится на новый уровень: сотрудничества с Богом в творческом акте. По Мандельштаму, мир уже искуплен и не требует иной жертвы, кроме раз и навсегда принесенной Христом. Поэтому задача поэта (да и вообще — любого художника) в со-радовании с победившим смерть Богом, в сотворчестве Ему. Лучшим выражением такого взаимодействия оказывается сакральная игра, которая, в частности, разворачивается в церковных таинствах и творческом акте — как некоем приобщении к трансцендентальному: «своего рода игра Бога с художником, как бы “игра отца с детьми, жмурки и прятки духа”» [2. С. 21].

Второй этап в развитии лингвофилософских представлений Мандельштама представлен статьями 1920-х гг.: «Слово и культура» и «О природе слова». Однако, как доказывают Л.Г. Кихней и Е.В. Меркель, концепции этих работ генетически восходят к более раннему труду: статье 1913 г. «О собеседнике». Уже из названия данной работы видно, что Мандельштам во главу угла ставит здесь рецепцию, называя художественное произведение особым средством коммуникации, где реципиент обладает не меньшими «правами», чем поэт. Причем в первую очередь речь идет о «далеком» адресате: всей той множественности читателей («читатели в потомстве»), которые в бесконечной исторической перспективе ознакомятся с произведением. Такой футурологический реципиент назван «провиденциальным

собеседником» и является одновременно как дальним, недостижимым (соответственно, сакрализуемым), так и близким, помещенным в один онтологический контекст (соответственно, интимизируемым). Такое соединение разновременных пластов есть имплицитная апелляция к христианской концепции эона как некоего симультанного хронотопа, обнимающего всю темпоральную протяженность. Отзвуки подобных воззрений слышны, например, в мандельштамовском «вчерашний день еще не родился» («Слово и культура»).

Кроме того, в статьях 1920-х гг. большое внимание уделяется не только рецепции, но и референции. Мандельштам балансирует на грани двух взаимоисключающих сентенций, которые можно выразить в известных формулах: «слово бысть плоть» и «мысль изреченная есть ложь». Но перед нами не только «балансировка», но и перемещение «в спектре», поэтому концепция из бинарной превращается в ступенчатую, полную полутонов. В итоге ученые приходят к трем трактовкам мандельштамовского Логоса: «Слово являет собой некое триединство (по аналогии со Святой Троицей): а) слово как таковое (Слово-Логос), б) слово-плоть, в) слово-дух/душа (слово-Психея)».

Третий этап теоретических представлений Мандельштама, связанных с вопросами поэтической семантики, приходится на 1930-е гг. Квинтэссенцией лингво-философской картины данного периода становится эссе «Разговор о Данте». На первый взгляд, основанная на чужом материале, данная работа на поверку оказывается выражением мандельштамовских воззрений на природу слова и функцию художника. Л.Г. Кихней и Е.В. Меркель умело вскрывают множественные подтексты данного эссе, приходя к парадоксальной мысли о том, что в «Разговоре...» поэт говорит в первую очередь о самом себе, о своем творчестве. Наследие Данте, по большому счету, — лишь повод для саморефлексии.

Как отмечают исследователи, в 30-е годы Мандельштам мыслит уже не только слово как Психею, но и в том же психейном духе он осмысляет природу произведения: «Релевантное соотношение формы и содержания в слове он переносит на художественное творение, что приводит его к выводу о релевантном соотношении формы и содержания в произведении» [2. С. 36]. Путем ряда импликаций поэт приходит к выводу о тождестве произведения и слова: первое также слитно и постигается только в своем гармонически выстроенном единстве. Форму же произведения продуцирует некая внутренняя трансцендентальная идея, которая уже «звучит», когда нет еще самого стихотворения.

Если в первой главе акцент делался на метавысказывания Мандельштама, то вторая и третья в первую очередь посвящены художественной практике, разумеется, с постоянными апелляциями к уже изученным теоретическим построениям. Так, вторая глава открывается рассмотрением одного из ключевых соотношений в поэтике Мандельштама — слова и денотата. Последний, одушевляясь семантической энергией, часто балансирует на грани вещественного / вещного и антропоморфного / телесного. Воплощенное (то есть получившее плоть) Слово из церковной традиции продуцирует тотальную соматизацию и одушевление: преобразованное мастером (поэтом, скульптором, архитектором и т.д.) «сырье» становится живым. В хрестоматийных произведениях «Notre Dame» и «Адмиралтейство» ученые подчеркивают воплощенную телесность как центральную метафо-

ру, разворачивающуюся в разных «регистрах»: здание (храм) — тело — слово, с возможными вариантами их корреляций: «здание-слово», «тело-слово», «тело-здание».

Такая ветвящаяся метафора, в разных морфологических формах снова и снова возвращаемая к первообразному семантическому «эйдосу», становится узнаваемым мандельштамовским маркером. Поэт, взяв за основу некий смысловый инвариант («семантический лейтмотив»), реализует его во множестве вариантов-образов, каждый из которых является не тавтологией, а раскрытием одной из граней имплицитного (часто — трансцендентального) первообраза. Рассматривается такая семантическая особенность поэтики Мандельштама на материале стихотворения «Домби и сын».

Подобное выстраивание образа ведет к особой ассоциативности, продуцирующей возникновение и разрастание целых семантических «корневищ», в которых образы причудливо переплетаются, сцепляясь на основе общих сем — контекстуально актуализируемых. Как подчеркивают Л.Г. Кихней и Е.В. Меркель, уже Бродский отмечал сугубую важность ассоциативного в поэтике Мандельштама, называя его творчество «искусством ассоциаций, намеков, языковых и метафорических параллелей». В таких структурах осложняет анализ и интерпретацию то, что не всегда мотивировка образа находится в ближайшем контексте: ряд мандельштамовских «темнот» может быть понят только при обращении к макроконтексту поэтики. Отсюда и видимая «сюрреалистичность» некоторых образов, потаенную суть которых ученые подчас виртуозно вскрывают. Именно ассоциативность, богатство и разветвленность семантических корреляций становятся важнейшим принципом творчества Мандельштама.

В поздних стихах поэт развивает и углубляет свои художественные представления о значении слова и произведения, вырабатывает новые способы семантических корреляций и мотивировок. Все большее значение приобретает диалогизм: стихотворение «живет» в постоянном поиске адресата-сотворца. Контекстуальность видоизменяется за счет напряженного переживания вековой художественной традиции, ее новой актуализации и «перепрочтения». Это обуславливает сугубое внимание к интертексту.

Кроме того, важнейшие мотивы поэтики Мандельштама претерпевают корректировку, семантические потенциалы достигают своего предела. Текст становится интенционально полисемантическим, вариативность и скрытые подтексты делают его «стереоскопичным». По мысли ученых, в поздних стихах «слово как бы становится резервуаром для накопления значений».

В третьей главе, рассматривая парадигматическое развертывание смыслов у поэта, Л.Г. Кихней и Е.В. Меркель переходят от ряда сквозных смысловых комплексов раннего Мандельштама к анализу субстанциальных образов, жидких и эфирных субстанций, «пищевых» образов. В центре исследования оказываются семантические деривации таких универсальных сущностей, как земля, вода, воздух, дерево, хлеб, соль и т.д. Первые из них связаны с мандельштамовской картиной мира и репрезентуют парадигматическую ось развертывания идиопозетики. В фокусе исследователей бинарная оппозиция: верх — низ в ее субстанциональном выражении. В заголовке последнего параграфа монографии, посвященном

жидким и эфирным субстанциям, появляется характеристика: «оксюморонные качества». Те же качества демонстрируют и некоторые образы, например небо, которое оказывается то пустым и профанным, то — за счет своеобразного лирического «одомашнивания» — сакральным.

Не стабильна и земная твердь, чьим ключевым репрезентантом является камень. Он, в качестве оплота и твердыни, оказывается противопоставлен расплавляющейся, текучей почве, ставшей знаком наступления апокалипсических времен. Образ камня, один из ключевых у Мандельштама, подвергается постоянно-му метафорическому уточнению и даже переосмыслению, втягивая его в самые разные образные ряды. Например, соотносимый с грифелем, камень оказывается связанным с семантикой письма и «присваивает» всю письменную парадигму. Камень, коррелирующий с кремниевыми образами, выводит на семантику огня и продуцирует соединение двух субстанций в особом метафорическом поле. Камень, связанный с семантикой кости, хребта, — через такие качества, как твердость, основательность, — инспирирует появление ряда телесных образов. Здесь же — имплицитный разворот к сквозному для акмеизма (и поэтики Мандельштама в частности) мотиву «храм (здание) как человеческое тело»... Вообще, на мой взгляд, одна из главных удач работы именно в раскрытии этих замысловатых мандельштамовских шифров, эзотерических образных соотношений и корреляций. Кроме того, большой интерес вызывают фонемно-семантические «связки», актуализирующиеся в паронимических аттракциях, ложной этимологизации, анаграммах и прочих лирических изысках.

Итогом исследования становятся две соотносимые между собой периодизации мандельштамовского наследия. Первая связана с теоретическими штудиями поэта и отражает ключевые повороты в осмыслении слова, произведения, поэтической семантики, рецепции и т.д. И здесь Л.Г. Кихней и Е.В. Меркель выделяют три этапа: 1911—1913; 1920—1922; 1933—1934, это годы появления ключевых статей и эссе. На каждом из этапов, по мысли исследователей, «происходит обобщение накопленных в практике наблюдений и художественных открытий, а иногда намечаются принципы, реализуемые в дальнейшем» [2. С. 146].

Вторая периодизация охватывает лирическое наследие. Художественная практика коррелирует с теорией, но не совпадает с ней в точности. Стадиальность, по мнению ученых, оказывается следующей: 1-й период — 1908—1915 (сб. «Камень»), 2-й период — 1915—1920 (сб. «Tristia») и 3-й период 1921—1937 (цикл «Стихи 1921—1925 годов»; сб. «Новые стихи»).

Таким образом, Л.Г. Кихней и Е.В. Меркель создают целостную концепцию творчества Мандельштама, указывают на ее узловые вехи, обобщают и систематизируют накопленный мандельштамоведением опыт, позволяют посмотреть на ряд проблемных вопросов данной отрасли с неожиданного ракурса. Причем работа оказалась не «самозамкнутой системой», а позволила пролить свет на ряд интересных вопросов поэтики акмеизма. Так, в продолжение тех интенций, которые выработаны на материале творчества Мандельштама, Л.Г. Кихней и Е.В. Меркель недавно опубликовали статью по аксиологии повседневных вещей [1], где показали, что представленная в монографии методология работает и на другом акмеистическом материале.

ЛИТЕРАТУРА

- [1] *Кихней Л.Г., Меркель Е.В.* «Аксиология повседневных вещей в поэтике акмеизма» // Вестник Томского государственного университета. Серия «Филология». 2015. № 1 (33). С. 129–138.
- [2] *Кихней Л.Г., Меркель Е.В.* Осип Манделштам: философия слова и поэтическая семантика: монография. М.: Флинта, 2013. 168 с.
- [3] *Кихней Л.Г., Меркель Е.В.* «Поэма начала» и «Слово» Н. Гумилева как поэтические манифестации акмеистической концепции слова // Вестник ТвГУ. Серия «Филология». 2015. № 1. С. 60–67.

“STONE” AND “PSYCHE”: NEW RESEARCH OF OSIP MANDELSTAM’S POETIC SEMANTICS

Review of the book: *Kikhney L.G. and Merkel E.V.*

Osip Mandelstam: the philosophy of word and poetic semantics: monography. M.: Flinta publishers, 2013. 168 p.

V.A. Gavrikov

Bryansk branch of The Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration under the President of the Russian Federation
Gorky str., 18, Bryansk, Russia, 241050

The review covers the monograph by L.G. Kikhney and E.V. Merkel “Osip Mandelstam: the philosophy of word and poetic semantics” which is devoted to Mandelstam’s linguistic philosophy and his individual semantic principal. The main goal is to study Mandelstam’s interaction of his artistic texts and theoretical ideas concerning the philosophy of word and text as well as author’s and reader’s images. The monograph reveals Mandelstam’s poetic universe during its three development stages. As theoretical reflection in his articles and essays and artistic methods refer to different chronological frames, they inconsistently show Mandelstam’s dialectics of views on the author’s key poetic categories. In this paper the syntagmatic and paradigmatic evolution of notional complexes, complicated interaction of images and inspirations in Mandelstam’s works are described. The particular aspect of his artistic method lies in inclusive and associatively determined «flowing» of certain notional complexes into the others as well as in accumulation of morphologically different, but semantically identical structures.

Key words: Mandelstam, poetics, philosophy, semantics, text, creation, contiguity

REFERENCES

- [1] Kihnej L.G., Merkel E.V. «Aksiologija povsednevnyh veshhej v pojetike akmeizma» [«The Axiology of casual things in the poetics of acmeism»] // *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Filologija* [Tomsk State University. Philology]. 2015. № 1 (33). p. 129–138.
- [2] Kihnej L.G., Merkel E.V. *Osip Mandel’shtam: filosofija slova i pojeticheskaja semantika. Monografija* [Osip Mandelstam: the philosophy of word and poetic semantics. Monography]. M.: Flinta, 2013. 168 p.
- [3] Kihnej L.G., Merkel E.V. «Pojema nachala» i «Slovo» N. Gumileva kak pojeticheskie manifestacii akmeisticheskoi koncepcii slova [«The Poem of origin» и «The Word» by N. Gumilev as the poetic manifestation of acmeist word conception] // *Vestnik TvGU. Serija «Filologija* [The Bulletin of TvSU. Philology]. 2015. № 1. p. 60–67.

ЖУРНАЛЬНО-ГАЗЕТНАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ А.В. ЖИГУЛИНА (по материалам писательского архива)

В.В. Колобов

Воронежский государственный университет
ул. Хользунова, 40-а, Воронеж, Россия, 394068

В статье впервые анализируется профессиональная деятельность крупнейшего поэта второй половины XX в., уроженца Воронежа, бывшего узника сталинских лагерей Анатолия Владимировича Жигулина (1930—2000) в качестве штатного сотрудника редакций литературно-художественных и общественно-политических журналов «Подъем», «Дружба народов» и «Литературной газеты». Материалы писательского архива А.В. Жигулина (документы, дневники, рабочие тетради и письма), поступившие в 2011—2013 гг. на постоянное хранение в Воронежский литературный музей им. И.С. Никитина, открывают новые, ранее неизвестные, страницы жизни и творчества поэта и истории отечественной журналистики. Делаются выводы о необходимости дальнейшего изучения эпистолярного наследия известного писателя.

Ключевые слова: Анатолий Жигулин, журналы «Подъем», «Дружба народов», «Литературная газета», история отечественной журналистики

Анатолий Владимирович Жигулин родился 1 января 1930 г. в Воронеже. Стихи начал писать, еще учась в школе. Первые публикации в местной прессе появились весной 1949 г. В сентябре того же года студент первого курса Воронежского лесотехнического института Анатолий Жигулин был арестован как «враг народа» за участие в подпольной антисталинской организации Коммунистическая партия молодежи (КПМ). Был приговорен к десяти годам лишения свободы, наказание отбывал в лагерях и тюрьмах в Сибири и на Колыме. После смерти Сталина был освобожден по амнистии в июле 1954 г., впоследствии полностью реабилитирован.

В 1959 году в Воронеже вышел в свет первый сборник его стихов «Огни моего города». Вскоре появилась и вторая книга «Костер-человек» (1961). Публикация в январском номере «Нового мира» за 1962 г. подборки стихотворений А. Жигулина, отобранных к печати лично А.Т. Твардовским, принесла провинциальному поэту всероссийскую известность.

В марте 1962 г. Анатолий Жигулин был принят в Союз писателей СССР. В 1963 году вышел в свет его первый «московский» сборник стихов — «Рельсы», который собрал множество положительных отзывов критики. В том же году Жигулин поступает на Высшие литературные курсы Союза писателей СССР при Литературном институте им. А.М. Горького. С этого времени он живет и работает в Москве. При этом Воронеж навсегда остался для него духовной и физической колыбелью.

В середине 1970-х гг. в литературной критике об Анатолии Жигулине сложилось устойчивое представление как о большом советском поэте, ярком выразителе «трудной темы» [1]. Автобиографическая повесть А. Жигулина «Черные камни» (об истории создания и разгрома КПМ), впервые опубликованная в журнале

«Знамя» за 1988 год (№№ 7 и 8) и затем много раз издававшаяся в нашей стране и за рубежом, принесла ему славу и как яркому прозаику.

Писательский архив А.В. Жигулина, который только сейчас становится доступным исследователям его творчества, включает в себя несколько сотен дневниковых книжек и рабочих тетрадей, различные документы, тысячи читательских писем, большое количество писем поэта своим адресатам.

Первые записные книжки датируются весной 1954 г., когда А.В. Жигулин был этапирован в Воронеж в рамках переследствия «по делу КПМ». С тех пор поэт вел дневник практически ежедневно (за исключением отдельных периодов его жизни, когда делать это было невозможно по объективным обстоятельствам, связанным с состоянием его здоровья) вплоть до ухода из жизни 2 августа 2000 г.

Дневник А.В. Жигулина представляет собой поистине уникальный литературно-публицистический документ эпохи. В нем, как в зеркале, отразились его поэтическая деятельность, литературный процесс, отношение к основным общественно-политическим событиям в стране и мире, личная и семейная жизнь.

Учитывая масштаб личности автора, его талант и мастерское владение словом, нетрудно себе представить, как легко и увлекательно читаются многие страницы. Невольно вспоминаются слова М.Ю. Лермонтова о том, что «история души человеческой... едва ли не любопытнее и не полезнее истории целого народа, особенно когда она — следствие наблюдений ума зрелого над самим собою и когда она писана без тщеславного желания возбудить участие или удивление» (предисловие к «Журналу Печорина») [2. С. 339].

Записи в трудовой книжке А.В. Жигулина (1) позволяют более точно определить основные этапы его жизненной и творческой биографии, в том числе временные рамки его деятельности в качестве штатного сотрудника редакций литературно-художественных и общественно-политических журналов «Подъем», «Дружба народов» и «Литературной газеты».

Непродолжительное время — с 15 августа по 1 октября 1960 года — А.В. Жигулин работал в редакции журнала «Подъем» сначала в должности редактора отдела критики, затем — редактора отдела поэзии.

В юбилейном буклете журнала «Подъем», изданном в 2011 году, нынешний главный редактор этого издания поэт Иван Щёлоков пишет: «Старейший литературно-художественный журнал Черноземья был основан в январе 1931 года по инициативе первого секретаря Обкома ВКП(б) Центрально-Черноземной области Иосифа Варейкиса. Инициатива оказалась знаковой. В 20—30-е годы XX столетия после триумфальных побед красных войск над классовыми врагами революции начался массовый трудовой подъем беднейших слоев населения Российской империи, тогда еще не разочарованного репрессиями последующих лет. На этой волне и возникло название журнала «Подъем». Бурно развивающаяся культурная жизнь той поры способствовала тому, что на сценах ведущих театров региона ставились спектакли, отражающие современную действительность, художники ЦЧО показывали свои работы на выставке в Воронеже, здесь же был открыт музей изобразительного искусства, выходили книги местных писателей» [3].

В 1960-е годы главным редактором журнала «Подъем» был воронежский прозаик и драматург Ф.С. Волохов (2). На страницах журнала в этот период публиковались произведения Ю. Бондарева, Г. Троепольского, В. Гордейчева, Ю. Гончарова, Е. Дубровина, Б. Екимова, В. Лихоносова, Э. Пашнева, А. Прасолова, О. Кожуховой, А. Шубина, П. Касаткина и других писателей. «Воронежскую критическую школу» представляли А. Абрамов, З. Анчиполовский, В. Гусев, В. Акаткин, Е. Мущенко, В. Семёнов.

Выйдя на свободу, А. Жигулин начинает активно писать стихи и публиковаться сначала в местных газетах «Коммуна» и «Молодой коммунар», а затем и в центральных изданиях. Первая публикация в журнале «Подъем» вышла в третьем, мартовском, номере за 1958 год — это было стихотворение «Земляника» («Их было мало, этих сочных ягод...», «Якорь» («Бывало, в детстве, понаслышав много...»). В 1959 году «Подъем» дважды был благосклонен к начинающему поэту: во втором номере вышло стихотворение «Сердце майора» («Врач произнес негромко...»), в пятом — «На Острожном бугре». Два стихотворения были опубликованы на страницах шестого номера журнала в 1960 г.: «У костра» («Мороз лютует три дня подряд...») и «Костыли» («Сосны пылят ледяною крупкой...»).

Как свидетельствуют дневниковые записи, А.В. Жигулин в эти годы бывает в редакции журнала чуть ли не каждый день. Со многими редакционными работниками он находится в дружеских отношениях. Летом 1960 г. в редакции журнала образовалась временная вакансия. Неудивительно, что руководство «Подъема» предложило Жигулину попробовать себя в качестве журналиста.

С 6 марта по 19 апреля 1961 г. А.В. Жигулин временно исполнял обязанности редактора художественной литературы Воронежского книжного издательства. Следует отметить, что с журналом «Подъем» и книжным издательством поэт активно сотрудничал на протяжении всей дальнейшей жизни.

Уже в качестве столичного жителя А.В. Жигулин чуть более четырех месяцев — с 21 марта по 1 августа 1967 г. — работает в редакции «Литературной газеты» в должности редактора отдела русской литературы.

На эту должность его рекомендовал Л.И. Лавлинский, работавший в то время инструктором отдела культуры ЦК КПСС. Ровесник Жигулина, выпускник историко-филологического факультета Ростовского госуниверситета, Леонард Лавлинский серьезно увлекался поэзией, писал стихи, выступал в роли литературного критика. По этому поводу Анатолий Жигулин даже сочинил и запечатлел в дневнике шуточные строки:

Великий критик был Белинский.
Теперь Белинским стал Лавлинский.

В дневниках А.В. Жигулина встречается немало записей, посвященных работе в легендарной «Литературке», например, такие:

«...Сегодня, 23-го (марта 1967 г. — В.К.), в четверг, — тяж. раб. день. Задание Е. Кривицкого (3) — стихи для полосы к Всесоюзным дням молодой поэзии.

Задание Ю. Буртина (4) — в среду сделать обзор «Севера», «Дона», «Подъема», «Волги».

11 апреля 1967 года, вторник.

Вчера, 10-го, надо мною и Ю. Буртиным прогремела гроза. Мы дали в номер стихи И. Озеровой, В. Полякова и А. Марченко, а они не участники слета молодых поэтов. <...> Чак (Чаковский) (5) бушевал.

«21 мая 1967 года, воскресенье.

...«Лит. газета» получила письмо от А. Солженицына (6). Он послал один и тот же текст в ред. разных журналов, а также некоторым, около 150-ти, писателям. В том числе и мне. Смысл письма: о цензуре, о гонениях на литературу, о его личном тяжелом положении. Пересказывать письмо не буду — вечером 19-го я тоже его получил, оно у меня. Боюсь за Солженицына. Вот что он пишет в конце:

«Я спокоен, конечно, что свою писательскую задачу я выполню при всех обстоятельствах, а из могилы — еще успешнее и неоспоримее, чем живой. Никогда не перегородить путей правды, и за движение ее я готов принять и смерть...»

Не покончит ли он жизнь самоубийством?..

Письмо по штемпелю отправлено из Москвы 19-5-67 г.

Час отпр. не ясен. Видна единица и еще не то ноль, не то что-то в этом роде. Штемпель нашего почт. отд. от 19-5-67 г., 18 ч. Значит, Исаевич в Москве.

9 июня 1967 г., пятница.

<...> Вторая половина 7 июня, среды... Редакционная работа началась с прихода Евг. Евтушенко, которому я собирался посылать телеграмму, но он сам явился. Представил его Кривицкому..

25 июня 1967 года, воскресенье.

<...> Говорили с Ирой (7) и о моей работе. С «Мол. гвардией», кажется, получается договор. Может, и в Воронеже «клянет». В любом случае надо сейчас писать, надо дополнять сборник. Следовательно, надо уходить с работы. А к работе я уже вроде привык, нет того утомления, что было. Если бы прибавили зарплату, можно было бы еще поработать».

Более продолжительный опыт редакционной работы А.В. Жигулин приобрел в независимом литературно-художественном и общественно-политическом журнале «Дружба народов», который на протяжении четверти века возглавлял С.А. Баруздин (8). Этот человек, по образному выражению одного из московских критиков, за двадцать пять лет из «братской могилы», как в шутку называли «Дружбу народов», сделал интереснейший современный журнал с массовым тиражом.

2 октября 1972 г. А.В. Жигулин был принят на работу в редакцию журнала «Дружба народов» в должности заведующего отделом поэзии, а три недели спустя — утвержден в должности члена редколлегии. Перемены в судьбе Жигулина произошли вновь благодаря покровительству его «ангела-хранителя» Л.И. Лавлинского, который к тому времени, успев поработать в Госкомитете по печати РСФСР и в аппарате ЦК КПСС, был назначен на пост первого заместителя главного редактора журнала «Дружба народов».

В редакции «Дружбы народов» А.В. Жигулин проработал более двух с половиной лет. За этот период на страницах журнала были опубликованы яркие поэтические циклы: «Зов Алазани» Ир. Абашидзе, «Уманские воспоминания» М. Бажана, «Времена жизни» Фл. Васильева, «Салават» М. Карима, «Лик степи» Д. Кугультинова, «Дзукийские зарницы» А. Малдониса, «Белое озеро» С. Орлова, «Журавлиное небо» П. Панченко, «Сентябрьские раздумья» Вл. Соколова, «Плоды ивы» О. Сулейменова, «Пора медосбора» Л. Татьянической, «Злаки моих долин»

Н. Тряпкина, «Воробьиная ночь» О. Чухонцева, «Баллада Брестской крепости» Р. Бородулина, «Солнце отчего края» Д. Вааранди, «Я думал, что война во мне...» О. Вацietиса, «Скорость» А. Кулешова, «Белый остров Чюрлениса» Э. Межелайтиса, «Волна и камень» Д. Самойлова, «Самое начало войны» Б. Слуцкого и др.

Постоянными авторами журнала были Л. Мартынов, Л. Васильева, Е. Винокуров, А. Вознесенский, Е. Евтушенко, В. Костров, Б. Окуджава, Б. Олейник, М. Танк, И. Шкляревский и другие талантливые поэты.

В своем дневнике А.В. Жигулин с присущими ему точностью, наблюдательностью и талантом описывает редакционные будни (беседы с авторами, работа с рукописями, подготовка так называемых «внутренних отзывов» на поэтические произведения, редакционные летучки и заседания редколлегии, служебные командировки в союзные республики по литературным делам и т.д.).

В соответствии с должностными обязанностями А.В. Жигулин не только рассматривал рукописи, но и участвовал в подготовке издательских договоров с авторами, формулировал заключения о возможности публикации рукописи в представленном виде или после доработки с учетом предлагаемых исправлений, дополнений, сокращений. В случае отклонения рукописей (обычная редакционная практика) он готовил обоснованные письменные отказы, стараясь при этом не нарушать установленные сроки.

С одной стороны, этот рутинный производственный процесс был хорошо знаком Жигулину, как поэту, постоянно имевшему дело с представителями книжных издательств и редакций журналов и газет, в которых он регулярно печатался. С другой стороны, А.В. Жигулин, как редактор отдела поэзии, обязан был при рассмотрении рукописей строго придерживаться установленных правил, объективно оценивать предлагаемые стихи, поэмы или рецензии; несовершенные, слабые произведения — отклонять. И делать это надо было аргументировано и тактично, чтобы ненароком не обидеть автора, даже если он и был графоманом. Но так получалось не всегда...

Вот А.В. Жигулин записывает в дневнике впечатления по поводу ответа одного из редакционных сотрудников:

«1 августа 1974 года, четверг.

<...> Мне всегда щемили сердце эти длинные рецензии-письма П. авторам. Слишком вдохновенно-ядовито он их сочинял. Грубил, иронизировал, топтал несчастных графоманов. Поучал, предлагал свои решения, пускался во всякого рода экскурсы литературно-теоретического плана. Мне это всегда не нравилось. Главная задача письма автору — вежливо отказать, отказать так, чтобы он не обиделся. А вовсе не учить авторов писать стихи, не поучать. У нас вовсе не литконсультация и не детский сад.

Многое я П. возвращал, заставлял переписывать, сам правил. Но не все удавалось исправить. Так уж было заведено задолго до моего прихода — это нравоучительство, эти подробные, часто грубые разборы рукописей, поступающих в редакцию».

Порой Жигулин и сам не мог удержаться от субъективных, эмоциональных оценок произведений авторов — иногда всенародно известных, признанных поэтов. В его дневнике — своеобразной исповеди поэта — запечатлен один из таких случаев.

«10 октября 1974 года, четверг.

Утром написал «Внутренний отзыв о поэме А. Вознесенского «Дама трэф»... Перепечатал — дал С. Баруздину, оставил в редакции. Чтобы не было нареканий. А то в прошлом варианте поэмы 2 часа говорил с Баруздиным перед отъездом в Дубулты, и он же меня потом обвинил, что я уехал, не высказав своего мнения.

<...> В редакции — беседы с Баруздиным и Теракопяном (9) о поэме А. Вознесенского. Позже — о том же и с Леонардом».

«24 октября 1974 года, четверг.

<...> О редколлегии. Она началась в час: командировки, договора и обсуждение рукописи А. Вознесенского «Дама трэф». Споры».

«4 ноября 1974 года, понедельник.

<...> Беседа с А. Вознесенским о поэме. Обиделся Андрей за мои, как он выразился, ремарки (заметки на полях — о «писанье» и о «девочке по кругу»; см. внутренний отзыв — то же (короче) было и на полях). Сначала, дескать, не обиделся, а потом все-таки обиделся. Как, мол, ты — поэт — меня не понял. Обидные, дескать, замечания, их тон. Что ж, может, Андрей и прав. Может, надо было помягче, черт его знает.

Общая беседа о поэме: Андрей, С. Баруздин, Л. Лавлинский, я. Спор о «девочке по кругу». Я — чтоб вымарать или смягчить».

«14 ноября 1974 года, четверг.

<...> Приходил Андрей Вознесенский. Вычитывал свою поэму. Помирились (или как сказать? — объяснились) мы с ним. Что не хотел я его обидеть и что — хрен с ней! — подпишу я его «девочку по кругу». А то начальство не подпишет. Выяснили, что любим друг друга, что мы — поэты. Андрей написал на клочке бумаги слово «обида» и мелко изорвал бумажку и бросил в корзину. Все, мол, конец! А я прочитал стихотворение А. Блока о поэтах со слов: «Так жили поэты. Читатель и друг! Ты думаешь, может быть, — хуже Твоих ежедневных бессильных потуг, Твоей обывательской лужи?..» — до конца. Мы очень разные с Вознесенским люди — и по судьбам, и по воспитанию, по вкусам, по всему. Но мы оба — поэты, хоть и не всегда понимаем, приемлем друг друга. Об этом тоже говорилось. Точки соприкосновения все-таки есть» (10).

В числе добрых дел А.В. Жигулина на посту редактора отдела поэзии — публикация большой подборки писем А.Т. Твардовского в пятом, майском, номере журнала «Дружба народов» за 1973 г. Эта история также нашла отражение в его писательском дневнике.

В начале 1975 г. личные и служебные отношения между А.В. Жигулиным и С.А. Баруздиным осложнились. Руководство журнала предъявило Жигулину претензии в ненадлежащем исполнении им своих обязанностей. 8 мая 1975 г. он был уволен с занимаемой должности «по собственному желанию».

С 1978 по 1990 гг. А.В. Жигулин работает в Литературном институте им. А.М. Горького Союза писателей СССР — сначала старшим преподавателем, а затем доцентом кафедры литературного мастерства.

В августе 1990 г. он был уволен из Литинститута «в связи с переходом на творческую работу».

Научная работа по изучению писательского архива А.В. Жигулина продолжается.

ПРИМЕЧАНИЯ

- (1) Жигулин А.В. Материалы писательского архива (документы, дневники, рабочие тетради, письма). Фонд Воронежского областного литературного музея им. И.С. Никитина.
- (2) Волохов Федор Сергеевич (1912—2000) — воронежский писатель, драматург. Гл. редактор журнала «Подъем» (1959—1973).
- (3) Кривицкий Евгений Алексеевич (1929—1997) — литературный критик. С 1966 года — сотрудник, заместитель гл. редактора «Литературной газеты».
- (4) Буртин Юрий Григорьевич (1932—2000) — литературный критик, публицист, историк, один из ярких представителей поколения «шестидесятников».
- (5) Чаковский Александр Борисович (1913—1994) — русский советский писатель и журналист. Гл. редактор журнала «Иностранная литература» (1955—1963), «Литературной газеты» (1962-1988).
- (6) Речь идет о письме А.И. Солженицына IV-му съезду Союза писателей СССР, получившем широкую известность среди советской интеллигенции и на Западе.
- (7) И.В. Жигулина, жена и верный друг поэта.
- (8) Баруздин Сергей Алексеевич (1926—1991) — русский советский писатель. Автор многих книг для детей и юношества. С 1965 года возглавлял журнал «Дружба народов».
- (9) Теракопян Леонид Арамович (1935—2011) — литературный критик, писатель. Заместитель гл. редактора журнала «Дружба народов».
- (10) Поэма А. Вознесенского «Дама трэф» была опубликована во 2-ом номере журнала «Дружба народов» за 1975 год.

ЛИТЕРАТУРА

- [1] Лазарев В. Чувство пути: Заметки о поэзии А. Жигулина. Наш современник. 1978. № 2. С. 179—185.
- [2] Лермонтов М.Ю. Собр. соч.: В 4 т. Т. 4. Проза. Письма. Москва-Ленинград: Издательство Академии наук СССР, 1962. 826 с.
- [3] Щёлоков И.А. «Подъему» — 80 лет! Буклет журнала «Подъем». Воронежская областная типография — издательство им. Е.А. Болховитинова. 2011.

JOURNAL-NEWSPAPER ACTIVITY A.V. ZHIGULIN (on materials of the writer's archive)

V.V. Kolobov

Voronezh State University
Holzunova str., 40a, Voronezh, Russia, 394068

The paper first analyzes the professional activities of the greatest poet of the second half of the XX century, a native of Voronezh, a former prisoner of Stalin's camps Anatoly Zhigulin (1930—2000) in the permanent staff of editors literary-artistic and public-political magazines «Podyem», «Druzhba narodov» and «Literaturnaya gazeta». Materials writer's archive, A.V. Zhigulin's (documents, diaries, workbooks and letters) received in 2011—2013 for permanent storage in the Voronezh literary Museum of I.S. Nikitin, and open up new, previously unknown pages of the life and work of the poet and the history of domestic journalism. Conclusions about the necessity of further study of the epistolary heritage of the famous writer.

Key words: Anatoly Zhigulin, magazines «Podyem», «Druzhba narodov» and «Literaturnaya gazeta», the history of national journalism

REFERENCES

- [1] Lazarev V. Chuvstvo puti: zametki o poezii A. Zhigulina [Feeling the way: Notes on the poetry of A. Zhigulin]. *Nash Sovremennik*, 1978. № 2. p. 179–185.
- [2] Lermontov M. Y. Sobranie sochinenii v 4- tomakh [Collected works in 4 volumes, volume 4. Prose. Letters]. Moscow-Leningrad: Publishing house of Academy of Sciences of the USSR, 1962. 826 p.
- [3] Schelokov I. A. Pod'emu 80 let! Buklet zhurnala "Pod'em" [«Podyem» is 80 years old! The booklet of the magazine «Podyem»]. The Voronezh regional printing house — publishing them E. A. Bolkhovitinov. 2011.

РЕЦЕНЗИЯ НА КНИГУ:

Федотов О.И. Между Моцартом и Сальери
(о поэтическом даре Набокова): монография.
М.: Флинта; Наука, 2014. 400 с.

У.Ю. Верина

Белорусский государственный университет
ул. К. Маркса, 31, Минск, Республика Беларусь, 220030

В рецензии отражен основной круг проблем, сформулированных и решенных профессором О.И. Федотовым в монографии «Между Моцартом и Сальери (о поэтическом даре Набокова)». Подчеркивается значимость научного труда, оригинальность и аргументированность позиции автора, ценность материалов, использованных в научном исследовании впервые.

Ключевые слова: Олег Иванович Федотов, Владимир Набоков, монография

Монография О.И. Федотова является итогом многолетнего исследовательского интереса известного стиховеда к творческому наследию писателя, который в литературоведении, по сложившемуся недоразумению, не считается «большим» поэтом. Уже в предисловии полемическая позиция ясно обозначена: «Вопреки устоявшемуся, но в корне ошибочному мнению, автор настаивает на незаурядном поэтическом даре выдающегося прозаика, литературоведа, литературного критика, публициста и натуралиста, предававшегося всем ипостасям своего многогранного таланта с пассионарной страстью и доскональным проникновением в сокровенные тайны искусства» (с. 5).

Изучение поэзии В. Набокова, по всей видимости, началось с его сонетных форм, поскольку сонет — давний и возлюбленный предмет исследовательского внимания О.И. Федотова. В первое издание книги «Сонет Серебряного века. Русский сонет XIX — начала XX века» (М.: Правда, 1990) вошли шесть сонетов В. Набокова, во второе (М.: Флинта; Наука, 2005) — девять (были добавлены сонет «Господства (“Заботлива Божественная мощь...”»)» из цикла «Ангелы», «Автомобиль в горах» и «Три шахматных сонета»). Детальный анализ 28 сонетов В. Набокова представлен в книге О.И. Федотова «Сонет» (М.: РГГУ, 2011. 601 с.), содержащей статьи по теории и истории русского сонета с XVIII в. и до современности.

Научные интересы О.И. Федотова чрезвычайно широки, в разное время он обращался к изучению поэзии А. Мицкевича, В. Ходасевича, Н. Гумилёва, М. Волошина, В. Маяковского, И. Бродского, А. Скрябина. Поэзия В. Набокова, казалось бы, находилась на периферии его внимания. Единичные публикации появлялись еще с 1996 г.: доклад «Ангелы в поэтическом Космосе В. Набокова» на конференции в Алуште, затем «Земля и Небо: о религиозной рефлексии Владимира Набокова» (1997, в приложении к газете «1 сентября»). Каждая, надо заметить, касалась ранее не исследованной грани творчества поэта, признанного, по

тому же утвердившемуся недоразумению, рационалистом и скептиком, далеким от духовных исканий «больших» поэтов.

В 2004 году в польском научном альманахе *Studia wschodniosłowiańskie* была опубликована статья «Версификационная техника Владимира Набокова (Стихи и стихах)», затем — также в польском издании — «Ангелы Набокова и Данте Алигьери» (*Prace Naukowe Akademii im. Jana Długosza. Prace interdyscyplinarne*. Tom V. Częstochowa, 2005). И в следующие годы О.И. Федотов исследовал разные грани поэтического дара В. Набокова. Первые значительные итоги были собраны в книге «Поэзия Владимира Набокова-Сирина», изданной в Ставрополе в 2010 г. по инициативе учеников Олега Ивановича. Издание было приурочено к 70-летию юбилею ученого.

В предисловии к монографии 2014 г. автор пишет, что его новая книга продолжает предыдущую. Заметим, что она во многом расширяет и дополняет ее, представляя собой объемный и значительный труд, охватывающий не только отдельные аспекты стихопоэтики В. Набокова. Исследование строится таким образом, что связывает биографическую линию с творческим развитием, а также подчеркивает неразрывность прозаического и поэтического дара В. Набокова. В частности, в разделе «Четыре «Петербурга» и один «Ленинград»» стихи, посвященные любимому городу писателя, проанализированы «как единый тематический цикл» (с. 9), затем привлечен и более широкий контекст — материалы антологии «Петербург в русской поэзии XVIII — первой четверти XX века», который позволил сопоставить предпочтения В. Набокова и его современников З. Гиппиус, П. Соловьевой, В. Брюсова, М. Волошина и др. Важно, что О.И. Федотов находит параллели в прозе В. Набокова: в романе «Защита Лужина», где новое, чужое имя города «к месту и не к месту» упоминает «приезжая из Советской России дама»; в «Бледном пламени» («Даже во сне не стоит Ленинграду прицеливаться в человека из своей гороховой пушечки...»). И далее, в каждом разделе глав «Ностальгическое эхо Петербурга» и «Между Моцартом и Сальери» автор пишет исследование, объединяющее все ипостаси В. Набокова (прозаика, поэта, критика, мемуариста, энтомолога, шахматного теоретика) — даже анализируя произведения с точки зрения их строфики или стихотворного размера («Мерный амфибрахий», «В эоловом размахе анапеста», «Гулкий дактиль», «Бубенцы и ласточки в хорее», «Ямб, ликующий, поющий, говорящий»).

Особый раздел монографии посвящен В. Набокову-стиховеду. В 1918 году в Крыму М. Волошин познакомил его с теорией А. Белого и своим стихотворением «Родина», поразившем начинающего поэта прихотливыми ходами ритма «Сквозь жаркий бред и сон твоя... / И неосуществленная...». «Далее, — пишет О.И. Федотов, — как мы знаем, Набоков заболел подобного рода ритмическими изысками» (с. 299).

Рукописи В. Набокова, хранящиеся в Нью-Йоркской публичной библиотеке, стали ценным материалом, позволившим О.И. Федотову проследить работу В. Набокова-стиховеда. Более 50 текстов поэт сопроводил диаграммами, построенными согласно теории А. Белого. Кроме того, ученым были обнаружены и заметки В. Набокова «О шестистопном ямбе Жуковского», «Ритм шестистопного ямба Баратынского», которые О.И. Федотов атрибутирует как принадлежащие тому

же крымскому периоду, когда В. Набоков переживал увлечение ритмологией А. Белого. Статистика ритмических форм собрана В. Набоковым на значительном материале (3605 строк В.А. Жуковского, 1000 строк Е.А. Баратынского). «Задуманное им исследование обогатилось сравнительным материалом по ритмике 6-стопного ямба у Ломоносова (Изд. Перевлевского, 1846) и Бенедиктова (Изд. Вольфа без указания даты), а также попытками цифровой обработки полученных статистических данных» (с. 313). Далее О.И. Федотов анализирует стиховедческую терминологию В. Набокова, которая была применена при переводе и комментировании романа «Евгений Онегин» для англоязычного читателя. Ученый приходит к закономерному выводу: «Итак, стиховедческая составляющая многогранного дара Набокова оказывается более существенной, чем она нам до сих пор представлялась» (с. 335). И намечает возможные пути продолжения своей работы: «Необходимо тщательным образом отобрать и систематизировать все метапоэтические и собственно стиховедческие наблюдения писателя, по возможности опубликовать их, проанализировать, соотнести с его оригинальным поэтическим творчеством с тем, чтобы в конце концов по достоинству оценить как его поэзию, так и вклад в науку о стихе» (с. 335).

В заключительном параграфе книги исследуется метастихопоэтика «Дара» — произведения, в котором творческая саморефлексия В. Набокова затронула и прозаическую, и поэтическую стихию дарования его героев. Завершение монографии о поэтическом даре В. Набокова обращением к его прозаическому произведению еще раз подчеркивает принципиальную позицию О.И. Федотова — не разграничивать творческие ипостаси автора так же, как не разграничивал их он сам: «Поэзия и проза в творчестве Набокова менее всего напоминают Чичикова и Манилова, топчущихся в дверях и уступающих друг другу дорогу. Они — скорее сообщающиеся сосуды, в которых свободно перемещается общая словесно-речевая субстанция» (с. 131). Исследование О.И. Федотова показало это с большой степенью убедительности.

Нельзя не отметить и особенность научного стиля автора, когда в одном контексте органично сотрудничают образные сравнения (как в приведенной выше цитате) и специальная стиховедческая терминология. Исследование о В. Набокове, предпринятое О.И. Федотовым, самим своим стилем и структурой подчеркнуло цельность разных видов творческой и исследовательской деятельности В. Набокова, а также нераздельность творчества с личной судьбой.

Хотелось бы, чтобы исследование было продолжено по намеченным О.И. Федотовым путям, по указанным или новым, которые монография «Между Моцартом и Сальери» щедро открывает заинтересованным читателям.

К числу досадных упущений можно отнести невысокое качество иллюстраций. Удивительно, что такое уважаемое издательство, как «Флинта», не позаботилось об их допечатной подготовке. Особенно жаль, что те материалы, которые были собраны в Нью-Йоркской библиотеке, проанализированы и представлены О.И. Федотовым впервые, даны в нечитаемом виде (например, на с. 310—314). Возможно, издатели не в полной мере оценили значение этих материалов. Хотя и другие иллюстрации (явно тщательно подобранные самим автором монографии), были просто вставлены в макет, без заботы о полиграфическом качестве.

К изданию научных книг в последнее время действительно предъявляется все меньше требований: часто большим событием становится сам факт их выхода в свет. Однако хотелось бы, чтобы значительные, этапные для современной науки книги издавались со всем вниманием и уважением к исследовательскому труду.

В заключение добавим, что монография «Между Моцартом и Сальери (о поэтическом даре Набокова)» издана в 2014 г., а настоящая рецензия публикуется в 2016 г. — после недавно прошедшего 75-летнего юбилея Олега Ивановича Федотова. Позволим себе в завершение слов о книге адресовать несколько слов ее автору и пожелать уважаемому Олегу Ивановичу сил и вдохновения для продолжения его труда.

REVIEW OF THE BOOK:

Fedotov O.I. Between Mozart and Saliery
(on the poetic talent of Nabokov): monography.
M.: Flinta publishers; Nauka, 2014. 400 p.

U.Yu. Verina

Belarusian State University
K. Marks str., 31, Minsk, Republic of Belarus, 220030

The review reflects the basic range of problems identified and resolved by professor O. Fedotov in the monograph “Between Mozart and Saliery (a poetic gift of Nabokov)”. It is emphasized the significance of scientific work, independence and validity of the author’s position, the value of the materials used in scientific research for the first time.

Key words: Oleg Fedotov, Vladimir Nabokov, monograph

ПРОПАГАНДА КАК ФЕНОМЕН ЧЕЛОВЕЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

Рецензия на книгу: *Барабаш В.В., Бордюгов Г.А., Котеленец Е.А.*

Государственная пропаганда и информационные войны:
учебное пособие. М.: АИРО-XXI, 2015. 400 с.

Е.А. Иванова

Российский университет дружбы народов
ул. Миклухо-Макляя, 10/2, Москва, Россия, 117198

В рецензии дается оценка работы, ее место в ряду публикаций о месте и специфике пропаганды в современном обществе и современном информационном пространстве. Анализ труда предполагает поиск ответов на вопросы: чем данный труд отличается от аналогичных работ; в чем состоит новизна данного исследования о государственной пропаганде и информационных войнах; как именно пропаганда соотносится с PR-деятельностью; как материал, изложенный авторами, корреспондирует с современными проблемами преподавания и обучения специалистов в области массовых коммуникаций (прежде всего, журналистики и PR).

Ключевые слова: пропаганда, информационные войны, общественное мнение, связи с общественностью, PR, стереотипы

Степень изученности проблем пропаганды, новизна и актуальность данной книги. Новая книга является продолжением предшествующего труда этого же коллектива авторов: «Образы России в мире» [2]. Несмотря на то, что предмет и объект данных книг отличаются, «Государственная пропаганда и информационные войны» воспринимается как продолжение начатого разговора об имидже нашей страны, ее традициях, убеждениях и их восприятии.

Новое учебное пособие авторов наполнено ссылками на многообразные источники, и в нем приводится свой список литературы, связанной с пропагандой и информационными войнами. При этом исследование воскрешает в памяти книгу одного из основателей связей с общественностью (public relations, PR) Эдварда Бернейза (Edward Bernays) «Пропаганда» (Propaganda), впервые изданную в США в 1928 г., где автор писал, что история — это оружие (History is a weapon) [3]. Труд Бернейза убеждал в том, что феномен пропаганды в течение многих лет в обществе не меняется. Иными становятся лишь каналы коммуникаций и методы пропаганды, но не само явления распространения определенных идей с целью воздействия на общественное мнение (англ. public opinion). В связи с этим можно отметить, что книга В.В. Барабаша, Г.А. Бордюгова и Е.А. Котеленец наводит на аналогичные мысли о том, что сейчас, в эпоху Интернета и социальных сетей (авторы посвящают их описанию отдельные разделы: 2.2. Электронный и информационный суверенитет страны: компоненты и способы обеспечения, а также 3.2. Техническое обеспечение информационных конфликтов) суть пропаганды как феномена не изменилась.

Третьим трудом, который вспоминается при чтении «Государственной пропаганды и информационных войн», стала книга французского автора Жака Эли-

ля (Jacques Ellul) «Пропаганда: формирование человеческих отношений» (Propaganda: The Formation of Men's Attitudes), которая в свое время была издана в США на английском, но так и осталась не переведенной в нашей стране [4]. Много лет назад Элиль описывал базисные характеристики пропаганды как социального международного явления, а также затрагивал аспекты, связанные с проблемой правдивости фактов. Аналогично поступают В.В. Барабаш, Г.А. Бордюгов и Е.А. Котеленец. Их книга своевременна и актуальна потому, что авторы в разгар конфликта на Украине в своей четвертой главе обращаются к проблеме его информационного освещения и пропагандистского противостояния. Помимо собственной аналитики, российские исследователи приводят отрывки периодических публикаций, а также материалов, отражающих разные точки зрения и подходы к подаче информации. Например, в книге публикуется «Рецепт информационной войны для ополченцев Донбасса от блогера Егора Просвирина» [1. С. 329—332]; текст «Елена Деревянко, вице-президент Украинской PR-лиги. Как проводить информационную политику военного времени» [1. С. 338—340]; в разделе «Мифическое в 'информационных войнах'» излагается точка зрения Глеба Павловского «Историзация и политизация идеологии: две стороны мифа» [1. С. 372—377]; приводится материал Дмитрия Андреева «На информационном фронте без перемен: невыученные уроки холодной войны» [1. С. 377—390] и др.

«Государственная пропаганда и информационные войны», дизайн и верстку которой сделал С.П. Щербина, богата иллюстративным материалом, отсылающим к архетипическим знакам и символам пропаганды, а также воспроизводя пропагандистские плакаты, карикатуры и иллюстрации военных времен. Это напомнило мне труды еще двух авторов: непереведенную на русский работу североамериканского исследователя СССР и России Виктории Боннелл (Bonnell E. Victoria) «Иконография власти: советские политические плакаты в эпоху Ленина и Сталина» (Iconography of Power: Soviet Political Posters Under Lenin And Stalin) [5], а также отечественный труд «Русский плакат. Избранное» составителей А.Е. Снопкова, П.А. Снопкова, А.Ф. Шклярук с текстом Т.Н. Толстой, изданный в Москве в 2010 г. [6]. Эти разные по сути книги объединяет важные для пропаганды визуально-графическая и семиотическая составляющие, без которых невозможно эффективное функционирование механизма пропаганды.

Определение понятия «пропаганда»: к вопросу об объекте и предмете. В начале своей книги «Государственная пропаганда и информационные войны» авторы дают следующее определение: «Пропаганда — распространение взглядов, фактов, аргументов и других сведений, в том числе заведомо ложных, для формирования общественного мнения или иных целей, преследуемых пропагандистами» [1. С. 9].

Отказавшись от идеи сравнивать данное определение с многочисленными дефинициями других авторов, хочется обратить внимание, во-первых, на этимологию термина (лат. *propaganda* — подлежащее распространению, от лат. *propago* — распространяю), во-вторых, историю о том, что упомянутый выше один из основателей PR Эдвард Бернейз, апеллируя к происхождению слова «пропаганда» настаивал на его нейтральности. Идея Бернейза состояла в том, что «пропаганда» — общий термин, подразумевающий феномен массового распространения определенных идей и информации по специальным каналам и при помощи про-

думанных методов (например, повторения или эмоционального нагнетания). То, что В.В. Барабаш, Г.А. Бордюгов и Е.А. Котеленец называют «заведомо ложными» сведениями, Э. Бернейз предлагал отделять другим, специально обозначенным термином. Североамериканский специалист советовал к слову «пропаганда» добавить префикс “im-”, имеющий в английском одно из значений противопоставления, оппозиции (англ. «not, opposite of») (примеры использования данного префикса: immobile — немобильный; impersonal — безличный) [3].

Термин Бернейза “impropaganda” не прижился. Первая и Вторая мировые войны с их обилием пропагандистских методов, многие из которых В.В. Барабаш, Г.А. Бордюгов и Е.А. Котеленец блестяще описывают в своей книге, способствовали тому, что понятие «пропаганда» стало ассоциироваться с навязыванием выгодных пропагандистам фактов, аргументов и сведений, т.е. «пропаганда» в современном видении — негативная деятельность, связанная с манипуляцией, суггестией и воздействием. Не споря с этим, хочется задать риторический вопрос: имеет ли право на существование «добросовестная» и/или «тематическая» пропаганда, например, пропаганда здорового образа жизни или пропаганда определенных философских или эстетических взглядов (пропаганда постмодернизма, сюрреализма и т.п.)? И второй вопрос, который может волновать исследователя стереотипов и преподавателя предметов в области массовых коммуникаций: как именно пропаганда связана с формированием общественного мнения? (Термин «общественное мнение» присутствует в определении понятия «пропаганда» В.В. Барабаша, Г.А. Бордюгова и Е.А. Котеленец.) Данный вопрос важен в связи с тем, что общественное мнение (англ. public opinion) — один из основополагающих терминов работы в области связей с общественностью (англ. public relations, PR). Именно книга «Общественное мнение» (Public Opinion) известного североамериканского журналиста XX-го века Уолтера Липпманна (Walter Lippmann) впервые изданная в США в 1922 году, явилась отправной точкой для развития PR как самостоятельной области деятельности [7].

В России PR как профессиональная сфера стала формироваться после распада СССР в 1990-е гг., т.е. в нашей стране данная индустрия (в том числе, образования в этой области) находится на этапе становления и развития. Существует большая опасность приравнять термины «PR» и «пропаганда», так как и у тех, и у других есть заказчик распространения определенной информации с целью формирования общественного мнения, а также воздействия на умы и сердца массовых аудиторий.

Сложность работы с пособием «Государственная пропаганда и информационные войны» вытекает из его достоинств: большого многообразия понятийного аппарата, описания смежных явлений и похожих феноменов. Помимо пропаганды, авторы пишут об информационных войнах [1. С. 25; С. 148; С. 178; С. 181; С. 205; С. 241 и мн.др.]; идеологии [1. С. 193; С. 242; С. 378]; стереотипах и стереотипизации [1. С. 48; С. 59; С. 112; С. 149; С. 154; С. 210; С. 222; С. 241; С. 243; С. 252; С. 368; С. 392; С. 397]; архетипах [1. С. 45; С. 207; С. 215]; эмоциональном воздействии [1. С. 54; С. 109; С. 331]; PR [1. С. 67]; общественном мнении [1. С. 144; С. 146; С. 158; С. 201; С. 312]; лидерах общественного мнения [1. С. 19; С. 32; С. 114; С. 178; С. 396]; гражданском обществе [1. С. 337]; формировании

имиджа [1. С. 124; С. 241; С. 242]; мифах и мифотворчестве [1. С. 207; С. 215; С. 372; С. 378], а также многих других аспектах, например, связанных с информационным сопровождением во время войн, эффективности пропаганды и ее методах (например, о юморе и сатире [1. С. 39; С. 53]) и пр. Следует признать, что такое разнообразие исследуемых смежных проблем и явлений — несомненное достоинство этой фундаментальной работы, однако, одновременно напрашиваются вопросы, призывающие к четкости: В чем суть той или иной идеологии? Как именно (при помощи каких каналов и методов) данная идеология распространялась (пропагандировалась) в том и/или ином обществе? Какие средства агитации при этом использовались (например, плакат, фильм и т.п.)?

Книга «Государственная пропаганда и информационные войны» глубока и публицистична. Получаешь удовольствие от русского языка авторов, а также стиля изложения материала. Г.А. Бордюгов и Е.А. Котеленец — историки. Читателю-журналисту по образованию, специалисту в области массовых коммуникаций это ценно (осмелюсь предположить, что для студентов, обучающихся по данным направлениям, данный факт еще более значим), потому, что позволяет восполнить пробелы в области исторического образования. Богатый фактологический материал и публицистическая манера изложения — достоинства, способствующие тому, что «Государственная пропаганда и информационные войны» — труд, на который с большой вероятностью заинтересованные читатели обратят внимание и будут его цитировать. Как было отмечено выше, смелость авторов в том, что они, не делая своих прогнозов, описывают методы информационной войны в Донбассе в разгар военных действий (2014—2015 гг.). Эта книга об истории современности, она — своеобразный мост, соединяющий прикладную журналистику с ее злободневными проблемами со сферой науки: то, что исследуют и преподают в вузах. Читая «Государственную пропаганду и информационные войны» узнаешь и/или задумываешься о «войнах памяти» [1. С. 345], кибервойнах [1. С. 372], «магии чисел и магии авторитетов» как технологии воздействия и манипуляции [1. С. 32], «революции достоинства» [1. С. 303] и о многом другом. Помимо образовательных функций, книга вдохновляет на собственные дальнейшие исследования в этой области, размышления и цивилизованную полемику. Это позволяет сказать автором: спасибо.

То, о чем не написано в книге. Затрагивая много проблем и явлений, книга В.В. Барабаша, Г.А. Бордюгова и Е.А. Котеленец подтверждает общеизвестный факт того, что и пропаганда и PR — комплексные и междисциплинарные феномены, но не дает ответа на вопрос, чем они отличаются друг от друга. (Вероятно, поиск отличий между ними не входил в планы авторов.) Замтим, что пропаганда, в отличие от связей с общественностью (PR), — это односторонняя коммуникация, не предполагающая обратной реакции и связи с аудиторией (англ. feedback).

С точки зрения автора данной рецензии, пропаганда — это навязывание своей точки зрения, точнее, позиции заказчика информационных услуг будь то коммерческая организация, харизматическая личность, государственная структура, политическая партия или общественное объединение. Пропаганду и пропагандистов не интересует обратная реакция аудитории, то, что она думает по этому поводу. При этом специалиста по PR это обязательно должно волновать. Суще-

стует профессиональная шутка о том, что реклама — это любовь за деньги, а PR — бесплатно. Серьезный смысл этого провокационного заявления в том, что PR работает с общественно значимыми PR-поводами, которые важны для социума. Именно поэтому общественность на PR-мероприятия должна обращать внимание, реагировать, цивилизованно (ненасильственно) выражая свое общественное мнение.

Пропаганда — односторонне распространение определенной информации по продуманным каналам с помощью специальных методов. В отличие от PR, пропаганда блокирует читательский и зрительский отклик, четко контролируя информацию и заведомо планируя реакцию на нее (восприятие фактов).

Еще два момента, на которые нельзя не обратить внимание. Первый — это проблема лжи, дезинформации, распространения заведомо ложных взглядов, фактов, аргументов и других сведений. Применительно к деятельности в области связей с общественностью это именуют «черным PR». И в мирное, и в военное время, клевета, ложь, дезинформация, распространение заведомо ложной информации — преступления, которые следует осуждать, а общество и Закон должны этому способствовать и строго за этим следить. Мысль-метафора, которая возникает в связи с этим: склонность к преувеличению и искажению информации — этап, через который люди разных культур проходят в детстве. «Врунишка» — уменьшительно-ласкательный эпитет по отношению к ребенку, который уличен во лжи. Лжец — это уже оскорбление взрослого. Получается, что некоторые пропагандисты и PR-специалисты — профессиональные лжецы. Любой образованный человек, которому в детстве читали книги о добре и зле, понимает, что так быть не должно. И сказка, и одноименный советский фильм «Королевство кривых зеркал» (1963 г.), как и многие другие произведения культуры, а также искусства учат человечество ценности правды и справедливости. Это — архетипы культуры, на которых держатся общества, и российское в том числе. Поскольку русские говорят, что «нечего на зеркало пенять, коли...», то и начинать надо не с пропаганды, которая является всего лишь отражением той или иной существующей идеологии.

Второй момент, на который хочется обратить внимание: пропаганда (как и PR) совсем не обязательно связаны с политикой и информационными войнами. Теоретически может быть пропаганда (от лат. «распространение») добра, справедливости, уважительного отношения к старшим поколениям и людям с ограниченными возможностями и мн.др. Хотелось бы это увидеть на практике, а не прочитать об этом в книгах.

ЛИТЕРАТУРА

- [1] Барабаш В.В., Бордюгов Г.А., Котеленец Е.А. Государственная пропаганда и информационные войны: учеб. пособие. М.: АИРО-XXI, 2015. 400 с.
- [2] Барабаш В.В., Бордюгов Г.А., Котеленец Е.А. Образы России в мире: учеб. пособие. М.: Ассоциация исследователей российского общества, 2010. 296 с.
- [3] Bernays, Edward (1928). Propaganda. New York: Horace Liveright.
- [4] Ellul, Jacques (1973). Propaganda: The Formation of Men's Attitudes. New York: Vintage Books, a Division of Random House.

- [5] *Bonnell E. Victoria* (1999). *Iconography of Power: Soviet Political Posters Under Lenin And Stalin*. University of California Press, 363 p.
- [6] Русский плакат. Избранное. Составители Снопков А.Е., Снопков П.А., Шклярчук А.Ф. Автор текста Толстой Т.Н. М.: КОНТАКТ-КУЛЬТУРА, 2010. 176 с.
- [7] *Lippmann, Walter* (1922). *Public Opinion*. USA: Harcourt, Brace, 1922. 427 p.

PUBLICITY AS A PHENOMENON OF HUMAN ACTIVITY

Review of the book: *Barabash V.V., Bordyugov G.A. and Kotelenetz E.A.*
State Propaganda And Informational Wars; student book.
Moscow: "AIRO-XXI" publishing house, 2015. 400 p.

E.A. Ivanova

Peoples' Friendship University of Russia
Miklukho-Maklaya str., 10/2, Moscow, Russia, 117198

This article is a review on the new book by V.V. Barabash, G.A. Bordyugov and E.A. Kotelenetz *State Propaganda And Informational Wars* that was published at "AIRO-XXI" publishing house in 2015. The main goals of this review is to find answers to the questions: What makes this book different from some similar works?; How does propaganda relate to PR?; How this book might be used in teaching and training of specialists in the field of mass communication (especially, journalism and PR)?

Key words: propaganda, promotion, informational wars, wars of information, public opinion, public relations, PR, stereotypes

REFERENCES

- [1] Barabash V.V., Bordyugov G.A. and Kotelenetz E.A. (2015), *State Propaganda And Informational Wars; student book*. Moscow: "AIRO-XXI" publishing house. 2015. 400 p.
- [2] Barabash V.V., Bordyugov G.A. and Kotelenetz E.A. (2010), *Images of Russia In the World. student book*. Moscow: "AIRO-XXI" publishing house, 296 p.
- [3] Bernays, Edward (1928). *Propaganda*. New York: Horace Liveright.
- [4] Ellul, Jacques (1973). *Propaganda: The Formation of Men's Attitudes*. New York: Vintage Books, a Division of Random House.
- [5] Bonnell E. Victoria (1999). *Iconography of Power: Soviet Political Posters Under Lenin And Stalin*. University of California Press, 363 p.
- [6] *Russian posters*. Selected. Compilers Snapkov A.E., Snapkov P.A., Shklyaruk A.F., text by Tolstoy T.N. Moscow: Publishing House «CONTACT-CULTURE», 2010. 176 p.
- [7] Lippmann, Walter (1922). *Public Opinion*. USA: Harcourt, Brace, 1922. 427 p.

НАШИ АВТОРЫ

Азизова Айнур Орынбасаровна — докторант кафедры русской филологии русской филологии, русской и мировой литературы факультета филологии и мировых языков Казахский Национальный Университет имени аль-Фараби

E-mail: ainura_28_87@mail.ru

Анкудинов Кирилл Николаевич — кандидат филологических наук, доцент кафедры литературы и журналистики Адыгейского государственного университета

E-mail: ankudinovkirill@rambker.ru

Баранова Екатерина Андреевна — кандидат филологических наук, доцент кафедры журналистики, социальной рекламы и связей с общественностью социально-гуманитарного факультета РГСУ

E-mail: Kat-journ@yandex.ru

Баскина Элина Семеновна — аспирант кафедры теории и истории журналистики Российского университета дружбы народов

E-mail: baskinaelina@gmail.com

Верина Ульяна Юрьевна — кандидат филологических наук, доцент кафедры русской литературы филологического факультета Белорусского государственного университета

E-mail: verina14@rambler.ru

Гавриков Виталий Александрович — доктор филологических наук, доцент кафедры менеджмента, государственного и муниципального управления Российской академии народного хозяйства и государственной службы при Президенте Российской Федерации (Брянский филиал)

E-mail: yarosvettt@mail.ru

Денисенко Анастасия Владимировна — кандидат филологических наук, преподаватель кафедры русского языка инженерного факультета Российского университета дружбы народов

E-mail: denissenko@mail.ru

Джолдасбекова Баян Умирбековна — доктор филологических наук, профессор, заведующая кафедрой русской филологии, русской и мировой литературы факультета филологии и мировых языков Казахского национального университета имени аль-Фараби

E-mail: Baiyan.Zholdasbekova@kaznu.kz

Закроева Галина Андреевна — лаборант кафедры литературы и методики ее преподавания Смоленского государственного университета

E-mail: gellinin@outlook.com

Иванова Елена Анатольевна — кандидат философских наук, доцент кафедры массовых коммуникаций Российского университета дружбы народов

E-mail: astra_inclinant@yahoo.com

Колобов Владимир Васильевич — кандидат филологических наук, преподаватель кафедры связей с общественностью факультета журналистики Воронежского государственного университета

E-mail: vvkolobov2015@yandex.ru

Кротова Дарья Владимировна — кандидат филологических наук, старший преподаватель кафедры истории новейшей русской литературы и современного литературного процесса МГУ им. М.В. Ломоносова

E-mail: ruslitxx@philol.msu.ru

Кунцевич Дарья Викторовна — аспирант кафедры русской и зарубежной литературы филологического факультета Российского университета дружбы народов

E-mail: d.kuntsevich@gmail.com

Нафисе Насири — аспирант кафедры литературы Московского государственного педагогического университета

E-mail: Nasirinafise82@yahoo.com

Пинаев Сергей Михайлович — доктор филологических наук, профессор кафедры русской и зарубежной литературы Российского университета дружбы народов, профессор

E-mail: serpinaev@mail.ru

Прасолова Елена Владимировна — аспирант кафедры массовых коммуникаций филологического факультета Российского университета дружбы народов

E-mail: elena-prasolova112@mail.ru

Солдаткина Янина Викторовна — доктор филологических наук, доцент, профессор кафедры русской литературы Московского педагогического государственного университета (МПГУ)

E-mail: yav.soldatkina@m.mpgu.edu

Тан Мэн Вэй — аспирант кафедры истории новейшей русской литературы и современного литературного процесса филологического факультета МГУ им. М.В. Ломоносова

E-mail: vasily.tang@gmail.com

Улюра Анастасия Анатольевна — аспирант кафедры массовых коммуникаций Российского университета дружбы народов

E-mail: shujskaya@yandex.ru

Шуйская Юлия Викторовна — кандидат филологических наук, декан факультета журналистики Института Международного Права и Экономики им. А.С. Грибоедова

E-mail: shujskaya@yandex.ru

ВЕСТНИК
Российского университета
дружбы народов
Научный журнал

Серия
ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ.
ЖУРНАЛИСТИКА

2016, № 1

Редактор *И.В. Успенская*
Компьютерная верстка: *О.Г. Горюнова*

Адрес редакции:
Российский университет дружбы народов
ул. Орджоникидзе, д. 3, Москва, Россия, 115419
Тел.: (495) 955-07-16

Адрес редакционной коллегии
серии «Литературоведение. Журналистика»:
ул. Миклухо-Маклая, 10/2, Москва, Россия, 117198
Тел.: (495) 433-70-22
E-mail: literatural@mail.ru

Подписано в печать 15.02.2016. Формат 70×108/16.
Бумага офсетная. Печать офсетная. Гарнитура «NewtonС».
Усл. печ. л. 12,58. Тираж 500 экз. Заказ № 114

Типография ИПК РУДН
ул. Орджоникидзе, д. 3, Москва, Россия, 115419, тел. (495) 952-04-41

BULLETIN
of Peoples' Friendship
University of Russia

Scientific journal

Series
STUDIES IN LITERATURE.
JOURNALISM

2016, № 1

Editor *I.V. Uspenskaya*
Computer design: *O.G. Gorunova*

Address of the editorial board:
Peoples' Friendship University of Russia
Ordzhonikidze str., 3, Moscow, Russia, 115419
Ph. +7 (495) 955-07-16

Address of the editorial board
Series «Studies in Literature. Journalism»:
Miklukho-Maklaya str., 10/2, Moscow, Russia, 117198
Ph. +7 (495) 433-70-22
E-mail: literatural@mail.ru

Printing run 500 copies

Address of PFUR publishing house
Ordzhonikidze str., 3, Moscow, Russia, 115419
Ph. +7 (495) 952 0441

ф. СП-1

ФГУП «ПОЧТА РОССИИ»

АБОНЕМЕНТ на журнал

36435

(индекс издания)

ВЕСТНИК РУДН
Серия «Литературо-
ведение. Журналистика»

Количество
комплектов:

на 2016 год по месяцам

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12

Куда

(почтовый индекс)

(адрес)

Кому

(фамилия, инициалы)

ДОСТАВОЧНАЯ КАРТОЧКА

на журнал

36435

(индекс издания)

ПВ	место	литер

ВЕСТНИК РУДН

Серия «Литературоведение. Журналистика»

Стои- мость	подписки	_____ руб. ____ коп.	Количество комплектов:	
	переадресовки	_____ руб. ____ коп.		

на 2016 год по месяцам

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12

Куда

(почтовый индекс)

(адрес)

Кому

(фамилия, инициалы)