



**ВЕСТНИК РОССИЙСКОГО УНИВЕРСИТЕТА ДРУЖБЫ НАРОДОВ.
СЕРИЯ: ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ. ЖУРНАЛИСТИКА**

Том 22 № 2 (2017)

DOI 10.22363/2312-9220-2017-22-2

<http://journals.rudn.ru/literary-criticism>

Научный журнал

Издается с 1996 г.

Издание зарегистрировано Федеральной службой по надзору в сфере связи, информационных технологий и массовых коммуникаций (Роскомнадзор)

Свидетельство о регистрации ПИ № ФС 77-61204 от 30.03.2015 г.

Учредитель: Федеральное государственное автономное образовательное учреждение высшего образования «Российский университет дружбы народов»

Главный редактор

Коваленко А.Г., доктор филологических наук, профессор, Российский университет дружбы народов

Заместитель главного редактора

Грабельников А.А., доктор филологических наук, профессор, Российский университет дружбы народов

Ответственный секретарь

Жучкова А.В., кандидат филологических наук, доцент, Российский университет дружбы народов

Члены редакционной коллегии

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 г. 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

ВЕСТНИК РОССИЙСКОГО УНИВЕРСИТЕТА ДРУЖБЫ НАРОДОВ. СЕРИЯ: ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ. ЖУРНАЛИСТИКА

ISSN 2312-9247 (online); ISSN 2312-9220 (print)

4 выпуска в год

Входит в перечень рецензируемых научных изданий ВАК РФ.

Включен в каталог периодических изданий Ульрих (Ulrich's Periodicals Directory:

<http://www.ulrichsweb.com>).

Языки: русский, английский, французский, немецкий, испанский.

Материалы журнала размещаются на платформах РИНЦ Российской научной электронной библиотеки, Electronic Journals Library Cyberleninka.

Цель и тематика

Журнал «Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Литературоведение. Журналистика» — периодическое международное рецензируемое научное издание в области филологических исследований. Журнал является международным как по составу редакционной коллегии и экспертного совета, так и по авторам и тематике публикаций.

Цель журнала — осуществление научного обмена и сотрудничества между российскими и зарубежными литературоведами и журналистами, а также специалистами смежных областей, публикация результатов оригинальных научных исследований по широкому кругу актуальных проблем междисциплинарного характера, касающихся литературоведения и журналистики, освещение научной деятельности профессионального научного сообщества. Приоритетными направлениями журнала являются история русской и зарубежной литературы, теория литературы, истории и теории журналистики, средств массовой коммуникации и средств массовой информации, рекламы, связей с общественностью России и зарубежных стран. Особый акцент делается на междисциплинарные исследования.

Одна из задач журнала — знакомить читателей с новейшими направлениями и теориями в области литературоведческих и журналистиковедческих исследований, рекламы и связей с общественностью, разрабатываемых как в России, так и за рубежом, и их практическим применением.

Будучи международным по своей направленности, журнал нацелен на обсуждение теоретических и практических вопросов, касающихся литературного процесса, прозы, поэзии, драматургии, литературной критики, жанров журналистики, печати, радио и телевидения, рекламы, связей с общественностью. Основные рубрики журнала: «Литературоведение», «Журналистика».

Кроме научных статей публикуется хроника научной жизни, включающая рецензии, обзоры, информацию о конференциях, научных проектах и т.д.

Редакционная коллегия журнала приглашает к сотрудничеству литературоведов и специалистов в области средств массовой информации и массовой коммуникации, рекламы и связей с общественностью, работающих в русле вышеуказанных направлений, по подготовке специальных тематических выпусков.

Правила оформления статей, архив и дополнительная информация размещены на сайте: <http://journals.rudn.ru/literary-criticism/index>.

Электронный адрес: ak-taurus@mail.ru.

Редактор: *М.П. Малахов*

Компьютерная верстка: *О.Г. Горюнова*

Адрес редакции:

ул. Орджоникидзе, д. 3, Москва, Россия, 115419

Тел.: (495) 955-07-16; e-mail: ipk@rudn.university

Адрес редакционной коллегии серии «Литературоведение. Журналистика»:

ул. Миклухо-Маклая, 10/2, Москва, Россия, 117198

Тел.: (495) 433-70-22; e-mail: litjournalrudn@rudn.university

Подписано в печать 01.06.2017. Выход в свет 15.06.2017. Формат 70×100/16.

Бумага офсетная. Печать офсетная. Гарнитура «NewtonС».

Усл. печ. л. 13,87. Тираж 500 экз. Заказ № 603. Цена свободная.

Федеральное государственное автономное образовательное учреждение высшего образования

«Российский университет дружбы народов» (РУДН)

117198, г. Москва, ул. Миклухо-Маклая, д. 6

Отпечатано в типографии ИПК РУДН

115419, Москва, Россия, ул. Орджоникидзе, д. 3, тел. (495) 952-04-41; ipk@rudn.university

© Российский университет дружбы народов, 2017



RUDN JOURNAL OF STUDIES IN LITERATURE AND JOURNALISM

VOLUME 22 NUMBER 2 (2017)

DOI 10.22363/2312-9220-2017-22-2

<http://journals.rudn.ru/literary-criticism>

Founded in 1996

Founder: PEOPLES' FRIENDSHIP UNIVERSITY OF RUSSIA

EDITOR-IN-CHIEF

Professor Dr. Kovalenko A.G.

Peoples' Friendship University
of Russia

ASSOCIATE EDITOR-IN-CHIEF

Professor Dr. Grabelnikov A.A.

Peoples' Friendship University of
Russia

ASSISTANT TO THE EDITOR-IN-CHIEF

Zuchkova A.V. Peoples' Friendship
University of Russia

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)

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

Wolfgang Stephan Kissel — 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, Peoples' Friendship University of Russia

RUDN JOURNAL OF STUDIES IN LITERATURE AND JOURNALISM.
Published by the Peoples' Friendship University of Russia, Moscow

ISSN 2312-9247 (online); ISSN: 2312-9220 (print)

4 issues per year

Languages: Russian, English, French, German, Spanish.

Indexed in Ulrich's Periodicals Directory: <http://www.ulrichsweb.com>

Aim and Scope

STUDIES IN LITERATURE. JOURNALISM. BULLETIN OF PEOPLES' FRIENDSHIP UNIVERSITY is a peer-reviewed international academic journal publishing research in Literature and Journalism. It is international with regard to its editorial board, contributing authors and thematic foci of the publications.

The goal of the journal is to promote scholarly exchange and cooperation among Russian and international linguists, disseminate theoretically grounded research, and advance knowledge in a broad range of interdisciplinary issues pertaining to the field of Literature studies, Journalism, Public relations and Advertising. The editors aim to publish original research devoted to Literature and Journalism: Literary process, prose, poetry, drama, literary criticism, mass communication, press, radio, television, genres of journalism, public relations.

Contributions to the journal should show awareness of current research trends in these areas, and explore their implications. Methodologies for data collection and analysis can be quantitative or qualitative, and must be grounded in practices in this area. General Journal Sections are Literary studies and Journalism.

As a Russian periodical with an international character, the journal also welcomes articles that advance research in relevant intercultural themes, and/or explore the implications of intercultural issues in communication generally.

In addition to research articles the journal also welcomes book reviews, literature overviews, conference reports and research project announcements.

The Journal is published in accordance with the policies of COPE (Committee on Publication Ethics).

The editors are open to thematic issue initiatives with guest editors.

Further information regarding notes for contributors, subscription, and back volumes is available at <http://journals.rudn.ru/literary-criticism/index>.

E-mail: ak-taurus@mail.ru.

Editor *M.P. Malakhov*

Computer design: *O.G. Gorunova*

Address of the editorial board:

Ordzhonikidze str., 3, Moscow, Russia, 115419

Ph. +7 (495) 955-07-16; e-mail: ipk@rudn.university

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: litjournalrudn@rudn.university

Printing run 500 copies. Open price.

Federal State Autonomous Educational Institution of Higher Education "Peoples' Friendship University of Russia"
6 Miklukho-Maklaya str., 117198 Moscow, Russia

Printed at RUDN Publishing House:

3 Ordzhonikidze str., 115419 Moscow, Russia,

Ph. +7 (495) 952-04-41; e-mail: ipk@rudn.university

СОДЕРЖАНИЕ

ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

Sprachil O.V. The premier of A.P. Chekhov's <i>Tatyana Repina</i> at Judson Poets' Theater (Премьера «Татьяны Репиной» А.П. Чехова в Театре поэтов Джадсона).....	203
Сарычев В.А. «Мне важен не человек, а его отношение к <i>Тайне</i> » (Символизм раннего Андрея Белого: теургия и этика художника).....	213
Мельников Е.С. Историсофские мотивы в творчестве М.А. Волошина	228
Мескин В.А. Опыт эпопеи в современной прозе. Эпическое и историческое в тетралогии Андрея Волоса «Судные дни»	237
Мескин В.А., Золотухина А.В. Педагогический роман в русской подростковой прозе второй половины XX века.....	246
Зинурова Е.С. Интертекстуальность в современной русской поэзии.....	256
Чистяков А.В., Денисенко А.В. Авторская нравственная позиция в романе Г. Владимова «Генерал и его армия».....	267
Пономарева Т.А. Маргинальный герой в прозе Р. Сенчина	274
Цзюньжу Би. Образ Ирины Томчак в кубанских главах романа-эпопеи «Красное колесо» А.И. Солженицына	282
Гурска Каролина. Творчество Светланы Алексиевич в контексте развития художественно-документальной прозы (повесть «Цинковые мальчики»).....	291
Шулятьева Д.В. От зрителя к читателю: рефлексия чтения в творчестве Маргерит Дюрас.....	302

ЖУРНАЛИСТИКА

Волкова И.И. Компьютерные игры и новые медиа: игровой подход к коммуникациям в виртуальном пространстве.....	312
Кемарская И.Н. Драматургические особенности российской телевизионной игры «Что? Где? Когда?».....	321
Kuznetsov I.S., Soldatkina Ya.V. Political media memes' persuasion and functioning in social media (Восприятие и функционирование политических медиаприемов в социальных медиа)	333
Родионова Т.С. Некоторые особенности зарождения и развития местной газеты в России.....	340
Куценко В.В. Особенности распространения контента гляцевых СМИ в приложениях для смартфонов и планшетов.....	352

РЕЦЕНЗИИ. ОБЗОРЫ

Широбоков А.Н., Барышников К.Б. Документальное кино на малом экране	361
--	-----

CONTENTS

LITERARY CRITICISM

Spachil O.V. The premier of A.P. Chekhov's <i>Tatyana Repina</i> at Judson Poets' Theater	203
Sarychev V.A. "I'm interested not in a man but his attitude to Mystery" (symbolism of early Andrei Bely: theology and ethics of the artist).....	213
Melnikov E.S. The historical attitudes in the works of M.A. Voloshin.....	228
Meskin V.A. Epic genre in modern prose. Epic and history in tetralogy "Judgment days" by Andrei Volos	237
Meskin V.A., Zolotukhina A.V. The Pedagogical novel in the Russian children literature of the second third of the XX-th century	246
Zinurova E.S. Intertextuality in the modern Russian poetry.....	256
Chistyakov A.V., Denisenko A.V. The ethic position of the author in the novel by G. Vladimov "The general and his army"	267
Ponomareva T.A. The marginal hero in the prose of R. Senchin.....	274
Junru Bi. The image of Irina Tomchak in Kuban chapters in the epic novel "The Red well" by A.I. Solzhenitsyn	282
Grska Karolina. The work of Svetlana Alexievich in the context of the history of documentary fictional prose ("Boys in Zinc")	291
Shulyatyeva D.V. From spectator to reader: reading reflection in Marguerite Duras's oeuvres	302

JOURNALISM

Volkova I.I. Video games and new media: game approach to communications within virtual space	312
Kemarskaya I.N. Russian Game Shaw "What? Where? When": Dramatic Features	321
Kuznetsov I.S., Soldatkina Ya.V. Political media memes' persuasion and functioning in social media	333
Rodionova T.S. Some features of origin and development of local newspaper in Russia	340
Kutsenko V.V. Features of glossy media content distribution in application for smartphones and tablet computers	352

REVEWS

Shirobokov A.N., Baryshnikov K.B. Documentary television film	361
--	-----



DOI 10.22363/2312-9220-2017-22-2-203-212

UDK 821.161.1

THE PREMIERE OF A.P. CHEKHOV'S *TATYANA REPINA* AT JUDSON POETS' THEATER

O.V. Spachil

Kuban State University
Stavropolskaya str., 149, Krasnodar, Russia, 350040

The materials from the New York University archives as well as the author's interview with actress Essie Borden who took part in the play, served as the basic data for the presented article, which tells the story of A.P. Chekhov's *Tatyana Repina* premiere staged by The Judson Poets' Theater for the first time. Reverend Al Carmines who was the leading figure in Off-off Broadway movement in the 70-ies and 90ies of the XXth century was the producer of the staging. John Racin's translation as well as his long term research on *Tatyana Repina* by A.S. Suvorin and A.P. Chekhov made it possible to show *Tatyana Repina* to English-speaking public. The full overview of all the newspaper articles dedicated to the play allowed to draw the conclusion that the staging was well accepted by the contemporaries as an experimental show put together by a group of enthusiasts, but did not get any attention of big theater producers. Themes and problems of the drama were not of any interest for the majority of audience, the play could not be of any commercial value, so the premiere show remained the only one in the USA. The drama plays a very important role in understanding of the creative dialog between A.P. Chekhov and A.S. Suvorin and understanding of Chekhov's themes and innovative approaches to playmaking.

Key words: A.P. Chekhov, A.S. Suvorin, *Tatyana Repina*, Judson Poets' Theater, Judson Memorial Church, John Racin, Al Carmines

Judson Memorial Church and Judson Poets' Theater

The world premiere of A.P. Chekhov's one-act drama *Tatyana Repina* took place on March 31, 1978, in the historic Judson Memorial Church, at 55 Washington Square, in the Greenwich Village section of New York City. Unlike abandoned churches repurposed as venues for plays and concerts, Judson Memorial is an active place of prayer. Should the run of a show last for weeks, stage decorations are not removed. Making themselves comfortable among them, church members continue their worship.

The main church entrance is on the south side of Washington Square, a park associated with many well-known writers [19]. The chief architectural feature of the park, a 23-meter high triumphal stone arch, constructed in 1895, designed by architect Stanford White (1853—1906), erected for the centenary of the inauguration of George Washington.

The north side of Washington Square stands at the foot of Fifth Avenue. Walking south, through Washington Square Arch, we access the park and, according to an ancient tradition, much more. Passing through the arch transports us from the world of wealth, respectability and luxury to the north into the world of Greenwich Village to the south — the world of education, liberalism and bohemian artistry. It is thus entirely fitting that

the church chosen for the premiere of Chekhov's drama be located on the south side of Washington Square.

Judson Memorial Church has existed since 1890. It was founded through the efforts of Baptist pastor Edward Judson (1844–1914) as a memorial to his father Adoniram Judson (1788–1850). According to a plaque in the church, the elder Judson was the first American missionary to teach in Burma (today Myanmar). He translated the Bible into the Burmese language and authored the first Burmese-English dictionary. Another New York Baptist, the philanthropist John D. Rockefeller (1839–1937), paid for the construction of the building, completed in 1892. The temple, built by Stanford White in the Romanesque Revival style of yellow limestone and brick Romanesque, is a masterpiece of architecture. The church sanctuary, its bell tower and the attached Judson Hall were designated landmarks by the New York City Landmarks Preservation Commission in 1966, and were added to the National Register of Historic Places in 1974 [12].

The building is remarkable for the artistic stained-glass windows by John La Farge (1853–1910) and the marble reliefs of Augustus Saint-Gaudens (1848–1907). Under the roof of the temple, a very active social ministry takes place. The church has organized all manner of activities of interest or help to its parishioners — from a culinary club to employment services, and served as a base for new HIV drugs tests. Judson Memorial Church defends the rights of sexual minorities, helps illegal immigrants to draw up their paperwork, and provides shelter and food to the homeless. The principal strength of the ministry of the church lies in the arts, music, dance and theater. The history of Judson Arts ministry deserves special mention.

According to Judson Arts Wednesdays Humanifesto, Art can be prophetic, useless, sacred, irreverent, cheap. And art can be enough [8]. God speaks to people using the language of art. To censor that would be a sacrilege. Nothing should limit creative expression and imagination. This mindset sometimes led to scandals and even to prosecution by the authorities. Thus, an accusation of insulting the American flag was brought against Judson for the People's Flag Show, in 1970 [3].

The first theater productions in the church are associated with the name of Rev. Alvin Allison "Al" Carmines, Jr (1936–2005), the Judson Church pastor who was a key figure in the off-off-Broadway movement in 1960s. His obituary said, that by 1972 the number of off-off-Broadway productions exceeded by five times the number of productions in Broadway theaters and theaters off-Broadway [13].

Al Carmines dared to put to music, and turn into shows, anything and everything — from the texts of Aristophanes, Apostle John, Abraham Lincoln and Gertrude Stein to quotations of Chinese Chairman Mao and Winnie the Pooh stories. Deeply convinced that spirituality is equally present in both the church and the theater, Carmines said: "If you want to know how to live, go to church. If you want to know how your life is in its deepest roots, go to the theater" [13].

Juan Carlos Castillo, in his 1979 dissertation states: "The impressive series of Judson musicals, over 40 in less than twenty years, has succeeded so well in attracting audiences, critical acclaim, and "awards", that they are likely to have a continuing position in American history." [2, p. vi].

Carmines' hard work on his musical performances in 1977 was cut short by an emergency hospitalization caused by a brain aneurysm. By 1978, the pastor felt better,

but still could not operate at full capacity. During this period, Carmines decided to invite John Racin, Professor of English Literature from the University of West Virginia, to put on a theatrical production. By that time, John Racin had completed the translation into English of Chekhov's one-act play *Tatyana Repina* and, upon the advice of the Rev. Dr. Robert Helm, sent it to Rev. Carmines [18. P. xii]. In the archives there is a letter of January 26, 1978 from Carmines to Racin inviting him to produce *Tatyana Repina* at Judson in a showcase production, which "would enable producers to see it — which is a valuable quality — particularly for this play, as it must be done and sung to reveal its power. A showcase means limited money for the performers: some honoraria for the actual play — although not enough for rehearsals — but the people at Judson are faithful and I think would do a very good job" [11].

The archives contain no letters from Racin. But, in two weeks the play was ready, so it is obvious that Racin, since he initiated the correspondence, gave his consent and took a very active part in the production. Arne Zaslove, artistic director of The Floating Theater, a Seattle based touring company, co-directed the play together with Carmines.

English translation of *Tatyana Repina*

A few words about the translation of the play by John Racin. The American scholar spoke about *Tatyana Repina* at different conferences and dedicated a number of articles to the drama [17]. Racin translated Chekhov's play into English. He was not the first to do it, but the 1925 S. S. Koteliansky translation of the text published by M. Chekhov in 1924 was incomplete [4]. A. Chekhov's brother published *Tatyana Repina* after he had cut out more than 80 lines of the original text (mostly liturgical). With the cuts the play seemed unintelligible.

Mikhail and Maria Chekhov were afraid of militant atheism and did not want the authorities to use the play against Anton Chekhov. So the easiest way to do it was to call it a parody, a private joke between Chekhov and Suvorin and discard it as something of no value or importance. This is exactly what Mikhail Chekhov did in his book: "The reader will read it and smile, the readership now has matured to the point that it is able to recognize a playful joke, a prank. It is to be hoped that this play will be taken and recognized as a private joke and a surprise between Anton Chekhov and Suvorin. The author never intended to have the play published" [4. P. 71].

There also exists a 1968 translation by Dr. Ronald Hingley of the full version of the play. Hingley's translation does not contain any comments required for people of non-Orthodox culture, thus his translation could not contribute to the appreciation of Chekhov's play by English speakers who were not Russian Orthodox.

Racin accomplished much. He translated both *Tatyanas* (there was a play with the same name by A.S. Suvorin and A.P. Chekhov dedicated his *Tatyana Repina* to Suvorin, his friend and publisher) into the English language, and provided the plays with extensive literary commentary. As a result, ten years after the premiere a 272-page book appeared. It included additional materials to facilitate the understanding of the cultural and historical context of the plays [18]. The book was reviewed by Russian scholars of Chekhov and evaluated as "interesting and unusual" [16].

Racin introduced additional remarks throughout the original text. Thus there was satisfied a need to explain in detail to the non-Orthodox audience what is happening in

the church, and the play received the additional remarks necessary for stage directions in a foreign cultural environment.

The translator studied the gestures and movements of the clergy and parishioners during the service. The additions in square brackets in great detail describe the motions adopted in the Orthodox ritual. Racin was of Russian descent, and in addition to his teaching, he was the choir director at St. Mary Russian Orthodox Church. For the translation of Chekhov's Church Slavonic wedding liturgy, Racin was guided by Rev. Dr. John Meyendorff's *The Sacrament of Holy Matrimony*, and for the necessary stage directions on the movements and gestures, he relied on the counsel of Dr. Michael Farrow [18. P. xii].

Farrow, for many years a choir director in Orthodox churches together with Racin, chose the appropriate musical settings. These settings, composed before 1889, were thus almost certainly known to Chekhov and Suvorin, both connoisseurs of Russian Orthodox music. Paying tribute to Chekhov's southern origin, for the acclamation, "Lord have mercy", a traditional Kievan Monastery of the Caves tune, was chosen. The rest of the sheet music bears the names of famous Russian composers — A.A. Arkhangel'skiy (1846—1924), P.I. Chaykovskiy (1840—1893), G.F. L'vovskiy (1830—1894), Arkhimandrit Feofan (Fodor Aleksandrov) (1785—1852), N.A. Rimskiy-Korsakov (1844—1908), S.V. Smolenskiy (1848—1909) [9].

Press release and other preparations

A press-release was put together and sent, with invitations to attend the performance, to all of the leading New York newspapers and magazines. The performances were scheduled, at 8 p.m., Fridays through Mondays, on successive weekends, March 31 — April 3, April 7 — April 10, April 14 — April 17, at a suggested contributions of \$3.50. Announcements of the premiere were published in *The Daily News* (Feb. 24, 1978) and *The New York Times* (March 31, 1978).

It is pretty difficult to judge the performance as presented in the only available amateur recording — the 50-minute video in the archives [10]. It is obvious that Chekhov's text was very carefully related, all the author's remarks and comments were taken into consideration. The Church is made to resemble a Russian Orthodox church as close as possible. The priests wear liturgical festive clothes — miters, vestments, etc. The candles and incense are burning, the two choirs are singing (taking turns), liturgically accurate in every detail the wedding is in full swing. The remarks of the characters are delivered in the pauses between the choral passages, producing a lethargic effect. During long remarks, the priests' gestures freeze, as if suspended in air, and then suddenly revive to continue with the wedding ceremony.

The one-act drama was produced as an independent piece (without any connection to Suvorin's *Tatyana Repina*) and everything was done to recreate on stage the polyphony conceived by Chekhov. Chekhov's staging remarks about the choir singing in the text of the drama are frequent — occurring 49 times. The choirs are given the maximum opportunity to sing — hymns and acclamations frame what the characters are saying and serve as background to their gestures and actions. The play uses counterpoint — the simultaneous combination of two or more independent melodic voices. Creating such

polyphony on a non-professional stage was a challenge, which Judson Poets' Theater undertook.

All the rehearsals and the number of consecutive performances were very hard on the actors. Essie Borden, who played the role of Vera Olenin, the bride, in a conversation with the author of the present article, recalled that: "It was very difficult for me to stand all the time. I had to stand at rehearsals in a static position and had sore knees. There is not much action for a bride in a Russian Orthodox wedding. For showcase productions there was no pay, though actors had to be provided with at least Metro fare to get them to and from rehearsals. The Union would permit it because the production might eventually provide paying jobs for actors. The idea behind showcase productions was for the actors to show their talents and hope that maybe major theatres would get interested. *Tatyana Repina* wasn't that kind of play, it did not have much commercial value, but we did it for the sake of Chekhov" [14].

The performance was a success. Art has once again triumphed not only over death, but also over ideological discord: the production took place in the aftermath of the Vietnam War and with the US/USSR Cold War in the background. Chekhov fans, who arrived at this non-traditional church from all over the U.S., gave life to a play which, at that time, would have been impossible to stage in its homeland.

Press reviews of the show

Everyone looked forward to the reviews. They soon appeared and, for a city with more than 400 theaters, were a lot — five articles in leading and popular editions. The first response belonged to Richard Eder, who stated categorically that the play shouldn't have been staged at all: "Chekhov's one-act *Tayana Repina* has slept on the shelves these many years. Perhaps it worked as a literary practical joke addressed to Suvorin, but its revival now, in a new translation by John Racin, <...>, is clearly a mistake" [5]. The reviewer said a few kind words about the performers, complained about the tedium of the play, and concluded that watching *Tatyana Repina* was an ordeal.

On April 6, *The Soho Weekly News* published an article by Eileen Blumenthal. She recounted the story of Evlaliya Kadmina (1853—81), an actress who committed suicide at the age of twenty-eight. Kadmina, playing the role of tsarina to Ivan the Terrible, drank real poison on stage to revenge herself on a nobleman who had deserted her to marry a rich widow. In her commendable effort to try to convey some background information, Blumenthal unfortunately confused everything: the names of the characters with those of real people, as well as the date of the memorable death on stage. Blumenthal did have a very favorable impression of the play, and saw elements of Chekhov's innovations in the one-act drama [1].

Richard Nason's review appeared in *The Villager*, on April 6, 1978. He likened the play to the wayward child grown to the Prodigal Son — or Prodigal Daughter? — embellished by musical director Al Carmines with full choral trapping and by stage director Arne Zaslove with a heavy complement of 26 well-trained performers. This author also distorts a few historical facts. The play was not found, as the article states, in Anton Chekhov's papers after his death in 1904 with publisher's copy never found but the other way round. It was found among the publisher's papers after Suvorin's death in 1912. The

real-life actress who actually killed herself on stage was Evlaliya Kadmina, not Tatyana Repina, a fictional character in Suvorin's and Chekhov's plays. Nason's overall impression of the play is very favorable, he is sure that the Judson Poets' Theater has done justice to Chekhov's complex intention: "Zaslove and Carmines have a herculean task on their hands to give form to almost fifty actors and choristers in an arena about the size of a backyard swimming-pool" [15]. Nason gives no predictions as to the play's subsequent stage performance life.

Michael Feingold, in his article "Grateful for the Undead", is critical of the general attitude to classics staged in New York theaters. With no tradition, system or guidelines, spectators are at a loss: "Instead of taking the classics seriously New York leaves them to a few brave souls in off-off showcases, with short rehearsal periods, low budgets, casts rounded up catch-as-catch-can. It is the blind leading the blind, since without a sense of the continuum of dramatic literature — which New York has never had — neither actors nor audience know much about a play. <...> The two interesting aspects of the skit are, first, that it reveals more openly than most of his plays Chekhov's deep loathing for all human life (his idea of a good joke is to have the dying woman shout, "Everyone should take poison! Everyone!"), and second, the director Arne Zaslove, has been misled by Chekhov's undeserved reputation as a humanist into taking the play with entire seriousness as a piece of tragic moral satire" [6].

Ted Hoffman, who was both an actor and a theater critic, took up the challenge and responded to Feingold's claims: "An erudite flaneur relates our show to Chekhov's farces, as we did, only he wants it broader, with real yuks in the final scene where a woman, dying of self-poisoning, shouts at the archpriest from the altar *Everyone should take poison! Fine! Pure gold!* But what should the director and actress do with the following line *To betray a woman is to betray God! Yuk?* Maybe better the metaphysical chill of ironic reality?" [7]. Hoffman's article predicted that the American premiere of Chekhov's drama, marvelous as it was, probably would not be seen again.

Commercial failure — suggested explanations

Thus, a group of enthusiasts, who understood and appreciated *Tatyana Repina* and its potential, did a wonderful job of producing its world premiere at Judson Poets' Theater. But without box office success, no other productions followed. That was perfectly understandable, given the complexity of liturgical texts and the heterogeneity of Russian church space and its symbolism. But even if you skip the obvious difficulties affecting perception, the main issue is still there — the drama was inconsistent with the problems and struggles of most US intellectuals of the period. Women taking poison, and by their deaths proclaiming human dignity, their right to love, the attention and sympathy to the plight of an abandoned lover — none of this was relevant for America of the 1980's.

Women's issues which were so urgent in Russia, Europe and the U.S. in the 19th century were already resolved. Love between a man and a woman in the church, which took the side of sexual minorities, was not seen as the sole way of creating a happy partnership.

On the one hand, Tatyana Repina who took poison because she was abandoned by her lover and the suicide of the Woman in Black can be explained by hysteria and madness

being contagious (“Why are hysterical women allowed in here?” “Madness. Nothing else” “So many crazy women around now” [18. P. 152, 154]). On the other hand, one has to take into consideration the final lines of the drama: *Out of hatred... everyone should take poison... She is in her grave, and he... he... To betray a woman is to betray God... A woman has been destroyed!*

FATHER ALEXEI. *What blasphemy against religion! What blasphemy against life!* [18. P. 163].

The Woman in Black defies God, her words are strengthened by the remarks from Kuzma which are pronounced right before the staggering Woman in Black comes out from behind a pillar: “*Nothing... just so... It all means nothing. They sing, burn incense, read the liturgy, but God hears nothing. I’ve served here for forty years... Not once have I heard God’s voice. I don’t know where God is... all for nothing...*” [18. P. 162].

The challenge to God, the defiance of the Woman in Black turns her into a heroine in the classical sense of the term — she enters into a confrontation with the Creator in His temple, and as she is doing so she suffers and dies. Suffering — the destiny of heroes. But to acknowledge the challenge would simultaneously mean to start thinking about the complex process of what happened as a drama, a tragedy. The easiest way is to reduce everything to a farce and parody to hysterics of mad and crazy ladies.

It is impossible to pronounce Tatyana Repina and the Woman in Black heroines, who die for an idea. The concept of heroism as a positive, constructive quality in present day society is totally devalued.

The literary fate of Anton Chekhov’s “*Tatyana Repina*” is unusual. Presentation of this work has always proved untimely. When it was written, in 1889, it was impossible to get it through censorship, as it was strictly forbidden to show priests or church rituals on stage. After the October Revolution, Michael Chekhov had to publish the drama with cuts and omissions to safeguard his brother Anton from becoming a target for anti-religious propaganda. The play was passed off as merely a friendly joke, a travesty. Today lifestyle and mentality — where happiness and success are major priorities — see no value in sacrificial heroism or in explanations of the drama’s psychopathy, hysteria, madness and craziness.

Conclusions

The premiere of the one-act drama in New York became an outstanding event in the lives of enthusiasts of the Judson Poets’ Theater, but no continuation followed. Notwithstanding the determination and hard work of the actors, the play’s critical success was minimal and the receipts of the box office insufficient to repeat the production. Its subject matter, the elaborateness of the authentic ritual and the somewhat tedious staging don’t make it the easiest play to appreciate for most audiences. The play was misunderstood and unappreciated in a culture whose ideals and values are remote from the issues that agitated Russian society during the second half of the 19th century. Who is Tatyana Repina? A heroine or a hysteric? On both sides of the Atlantic Ocean the choice is made in favor of the hysteric. How could it be otherwise in an era, when all traditional values are either questioned or discarded, when everything is subjected to reevaluation?

© Spachil O.V., 2017

REFERENCES

- [1] Blumenthal E. A new play by that old master Chekhov. *The Soho Weekly News*, April 6, 1978. P. 39, 49.
- [2] Castillo. J.C. *Al Carmines and the Judson Poet's Theater Musicals*. Dissertation. New York University, 1979.
- [3] Castillo J.C. The Greenwich Village church that helped women get illegal abortions. *New York Magazine*. Dec 26 2016 [cited Jan 13 2017]. Available from: <http://bedfordandbowery.com/2016/12/the-church-that-helped-women-get-illegal-abortions/>
- [4] Chekhov M.P. Anton Chekhov, teatr, aktery i *Tatyana Repina*. Petrograd: Izdaniye avtora, 1924.
- [5] Eder R. Play: Chekhov's *Tatyana Repina*. *The New York Times*. April 5, 1978. P. 23.
- [6] Feingold M. Grateful for the undead. *Village Voice*, April 17, 1978.
- [7] Hoffman T. On theatre. My first farewell appearance. *The Villager*, April 20, 1978. P. 22.
- [8] Humanifesto. Judson Memorial Church [homepage on the Internet]. No date. [cited 2016 Dec 20] Available from: <http://www.judson.org/judson-arts-wed/>
- [9] Judson Memorial Church Archive >> Series A: Arts >>Subseries 3: Judson Poet's Theater >> The Fales Library and Special Collections. MSS 094, Box 13, Folder 7.
- [10] Judson Memorial Church Archive >> Series A: Arts >>Subseries 3: Judson Poet's Theater >> The Fales Library and Special Collections. MSS 094, Box 81, Media ID: 094.0021.
- [11] Judson Memorial Church Archive >> Series A: Arts >>Subseries 3: Judson Poet's Theater >> The Fales Library and Special Collections. MSS 094, Box 7, Folder 24.
- [12] Kenneth T. Jackson, ed., *The Encyclopedia of New York City*. New Haven & London: Yale University Press for The New York Historical Society, 2010, 2d. ed. P. 688—689.
- [13] Martinaug D. Al Carmines, experimental theater force, is dead at 69. *New York Times*. Aug 13 2005 [cited Nov 30 2016] Available from: <http://www.nytimes.com/2005/08/13/arts/al-carmines-experimental-theater-force-is-dead-at-69.html>
- [14] My interview with Essie Borden took place in New York on August 8, 2016.
- [15] Nason R. Chekhov's lost play surges elegantly in Judson Church. *The Villager*. April 6, 1978. P. 12.
- [16] Odesskaya M.M. *Tatyana Repina*. Two Translated Texts by Aleksei Suvorin and Anton Chekhov. *Chekhovskiy Vestnik*, 1999. No. 5. Pp. 44—49.
- [17] Racin J. Chekhov's use of church ritual in *Tatyana Repina*. In: *Themes in Drama*. (Cambridge, London, New York, New Rochelle, Melbourne, Sydney: Cambridge University Press, 1983). P. 1—19.
- [18] Racin J., trans. and ed., *Tatyana Repina*, Two Translated Texts: The 1888 Four-Act *Tatyana Repina* by Alexei Suvorin and Anton Chekhov's 1889 One-Act Continuation. North Carolina, and London: McFarland & Company, Inc., Publishers Jefferson, 1999.
- [19] *The WPA Guide to New York City: The Federal Writers' Project Guide to 1930s with an introduction by William H. Whyte*. New York: The New Press, 1995. P. 131—135.

Article history:

Received: 2 February 2017

Revised: 15 March 2017

Accepted: 1 April 2017

For citation:

Spachil O.V. (2017) The premier of A.P. Chekhov's *Tatyana Repina* at Judson Poets' Theater. *RUDN Journal of Studies in Literature and Journalism*, 22 (2), 203—212.

Bio Note:

Spachil Olga Victorovna, Candidate of philological sciences, associate professor, Department of English philology, Kuban State University.

Contacts: e-mail: spachil.olga0@gmail.com

ПРЕМЬЕРА «ТАТЬЯНЫ РЕПИНОЙ» А.П. ЧЕХОВА В ТЕАТРЕ ПОЭТОВ ДЖАДСОНА

О.В. Спачиль

Кубанский государственный университет
ул. Ставропольская, 149, Краснодар, Россия, 350040

В статье на основании архивных материалов, собранных в библиотеке университета Нью Йорка, интервью автора с участницей спектакля актрисой Эсси Борден, впервые изложена полная история постановки одноактной драмы А.П. Чехова «Татьяна Репина» в Театре поэтов мемориальной церкви Джадсона в Нью Йорке, США. Постановку осуществил преподобный Ал Кармайнз, стоявший в 70–90-е годы XX века во главе движения офф-офф Бродвей. Перевод Джона Рейсина, наряду с его многолетним научным исследованием истории создания и постановок «Татьяны Репиной» А.С. Суворина и А.П. Чехова, сделали возможным появление сценического варианта пьесы в англоязычной аудитории. Полный обзор рецензий на спектакль, появившихся в прессе, позволяет сделать вывод о том, что постановка получила высокую оценку современников как экспериментальный спектакль группы энтузиастов, но не вызвала интереса режиссеров больших театров. Тематика и проблематика пьесы оказались не созвучными для основной зрительской аудитории, коммерческого успеха спектаклю иметь не мог, премьерный показ так и остался по сей день единственным в США. Между тем пьеса имеет очень важное значение не только для понимания творческого диалога между А.П. Чеховым и А.С. Сувориным, но и для раскрытия основных моментов новаторского подхода Чехова к драматургии.

Ключевые слова: А.П. Чехов, А.С. Суворин, «Татьяна Репина», Театр поэтов Джадсона, мемориальная церковь Джадсона, Джон Рейсин, Ал. Кармайнз

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- [1] Blumenthal E. A new play by that old master Chekhov. *The Soho Weekly News*, April 6, 1978. P. 39, 49.
- [2] Castillo J.C. *Al Carmines and the Judson Poet's Theater Musicals*. Dissertation. New York University, 1979.
- [3] Castillo J.C. The Greenwich Village church that helped women get illegal abortions. *New York Magazine*. Dec 26 2016 [cited Jan 13 2017]. Available from: <http://bedfordandbowery.com/2016/12/the-church-that-helped-women-get-illegal-abortions/>
- [4] Чехов М.П. Антон Чехов. Театр, актеры и «Татьяна Репина». Петроград: Издание автора, 1924.
- [5] Eder R. Play: Chekhov's *Tatyana Repina*. *The New York Times*. April 5, 1978. P. 23.
- [6] Feingold M. Grateful for the undead. *Village Voice*, April 17, 1978.
- [7] Hoffman T. On theatre. My first farewell appearance. *The Villager*, April 20, 1978. P. 22.
- [8] Humanifesto. Judson Memorial Church [homepage on the Internet]. No date. [cited 2016 Dec 20] Available from: <http://www.judson.org/judson-arts-wed/>
- [9] Judson Memorial Church Archive >> Series A: Arts >>Subseries 3: Judson Poet's Theater >> The Fales Library and Special Collections. MSS 094, Box 13, Folder 7.
- [10] Judson Memorial Church Archive >> Series A: Arts >>Subseries 3: Judson Poet's Theater >> The Fales Library and Special Collections. MSS 094, Box 81, Media ID: 094.0021.
- [11] Judson Memorial Church Archive >> Series A: Arts >>Subseries 3: Judson Poet's Theater >> The Fales Library and Special Collections. MSS 094, Box 7, Folder 24.
- [12] Kenneth T. Jackson, ed., *The Encyclopedia of New York City*. New Haven & London: Yale University Press for The New York Historical Society, 2010, 2d. ed. P. 688–689.

- [13] Martinaug D. Al Carmines, experimental theater force, is dead at 69. New York Times. Aug 13 2005 [cited Nov 30 2016] Available from: <http://www.nytimes.com/2005/08/13/arts/al-carmines-experimental-theater-force-is-dead-at-69.html>
- [14] My interview with Essie Borden took place in New York on August 8, 2016.
- [15] Nason R. Chekhov's lost play surges elegantly in Judson Church. The Villager. April 6, 1978. P. 12.
- [16] Одесская М.М. *Tatyana Repina*. Two Translated Texts by Aleksei Suvorin and Anton Chekhov // Чеховский вестник. 1999. № 5. С. 44—49.
- [17] Racin J. Chekhov's use of church ritual in *Tatyana Repina*. In: Themes in Drama. (Cambridge, London, New York, New Rochelle, Melbourne, Sydney: Cambridge University Press, 1983). P. 1—19.
- [18] Racin J., trans. and ed., *Tatyana Repina*, Two Translated Texts: The 1888 Four-Act *Tatyana Repina* by Alexei Suvorin and Anton Chekhov's 1889 One-Act Continuation. North Carolina, and London: McFarland & Company, Inc., Publishers Jefferson, 1999.
- [19] The WPA Guide to New York City: The Federal Writers' Project Guide to 1930s with an introduction by William H. Whyte New York: The New Press, 1995. P. 131—135.

История статьи:

Дата поступления в редакцию: 2 февраля 2017

Дата принятия к печати: 1 апреля 2017

Для цитирования:

Спачиль О.В. Премьера «Татьяны Репиной» А.П. Чехова в Театре поэтов Джадсона // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Литературоведение. Журналистика. 2017. Т. 22. № 2. С. 203—212.

Сведения об авторе:

Спачиль Ольга Викторовна, кандидат филологических наук, доцент кафедры английской филологии Кубанского государственного университета.

Контактная информация: e-mail: spachil.olga0@gmail.com



DOI 10.22363/2312-9220-2017-22-2-213-227

УДК 821.161.1

«МНЕ ВАЖЕН НЕ ЧЕЛОВЕК, А ЕГО ОТНОШЕНИЕ К ТАЙНЕ» (СИМВОЛИЗМ РАННЕГО АНДРЕЯ БЕЛОГО: ТЕУРГИЯ И ЭТИКА ХУДОЖНИКА)

В.А. Сарычев

Липецкий государственный педагогический университет
им. П.П. Семенова-Тян-Шанского
ул. Ленина, 42, Липецк, Россия, 398020

Анализируется процесс формирования эстетики символизма в творчестве А. Белого — идеолога кружка «аргонавтов». Исследование базируется на материале его ранних теоретических публикаций, воспоминаний современников, мемуаристике самого Белого, в которой он не только восстанавливает атмосферу эсхатологических надежд московских соловьевцев на «конец всемирной истории» и перерождение человека, но и подвергает идеи «начала века» неизбежной и горькой корректировке. Подчеркивая, что обнаруженная Белым «антиномия между личной жизнью и жизнью в идеях» оказалась для него непреодолимой (разрыв отношений поэта с Н.И. Петровской), автор статьи в отличие от своих предшественников не снимает за это вины ни с Белого-человека, ни с Белого-теоретика теургического символизма.

Ключевые слова: Андрей Белый, аргонавтизм, Н.И. Петровская, символизм, теургия, «мистерия человеческих отношений», этика

«Есть узловые пункты, стягивающие противоречивые устремления, пересекающие отвлеченные порывы с конкретной биографией: в такие моменты кажется: ты — на вершине линии лет; перебой троп, по которым рыскал, сбиваясь с пути, вдруг являет единство многообразия; что виделось противоречивым, звучит гармонично; и что разрезало, как ножницы, согласно сомкнулось в крепнувшей воле.

Такой момент — 1901 год, ставший праздничным; это год согласия жизни с мировоззрением, встреч с новыми друзьями, первой любви, признания меня — М.С. Соловьевым, Брюсовым, Мережковским, начала биографии “Андрея Белого”, нового столетия, совершеннолетия, роста физических сил» [3. С. 20].

Так писал А. Белый, приступая к изложению своей версии «начала века» и относя к числу «главенствующих осознаний этого года: 1) Откровение Софии, 2) Духа Иоанновой, *белой* зари, 3) осознание, что «уже — *заря*», 4) ожидание Денницы...» «...Кроме того, — добавляет он, — завязываются в этот год встречи с рядом людей, глубоко влиявших на меня около десятилетия и более...» [3. С. 564].

Вспоминая об упомянутом времени двадцать лет спустя, Белый конкретизировал сказанное: «Мы, молодежь соловьевского толка, являлись лишь малою горстью людей, ощущающих зарю новой эры. “Соловьевство” нам было гипотезой оформления, а не догмой. Центр бесед — зимние вечера за чайным столом

Соловьевых; здесь тесный кружок (М.С. и О.М. Соловьевы, Сережа, их сын, я и кто-нибудь из родственников) собирался почти ежедневно...» [5. С. 25].

Белый начала 1920-х годов стремится, разумеется, приглушить присущий Белому начала века восторженный тон, который сопутствовал всякому упоминанию о философе, а потому и пишет: «В истолковании “соловьевства” мы были конечно же “реалисты”»; мы видели в лирике Соловьева вещание о перерождении человека и изменении органов восприятия мира» [5. С. 25]. Но как бы ни хотелось позднему Белому поиронизировать над своим юношеским мистицизмом, реализма-то в его тогдашнем умонастроении не было. Гораздо правдивее в этом отношении следующие его строки: «...пережили [мы] в то время все крайние выводы из соловьевской идеи; 1901 год для меня и Сережи (племянника Вл. Соловьева) прошел под вещающим знаком Соловьевской поэзии...» [5. С. 26].

Понятно, что по прошествии многих лет Белый психологически сгущает духовную атмосферу столь важного для него 1901 года, однако учитывая это обстоятельство, нельзя не признать, что воссоздаваемая усилиями его памяти эпоха была временем наиболее острого и глубокого осмысления им заветов Вл. Соловьева. Даже сатирическая тема его второй симфонии, призванная согласно авторскому замыслу выявить крайности мистических увлечений московских соловьевцев, получила воплощение не без учета опыта Вл. Соловьева. Некогда и сам поэт-философ, страшась догматического заострения самой интимной и дорогой его сердцу темы, не побоялся подвергнуть ироническому остраннению свои софиологические штудии в комедии «Белая лилия».

Белый осознавал, что Вл. Соловьев с пониманием отнесся бы к его сатирическому гротеску, ибо жало произведения нацелено было на то, что должно было стусеваться и умереть, уступая дорогу чистоте апокалиптических чаяний. Вот почему автор симфонии заставляет Вл. Соловьева, выведенного в качестве ее персонажа, выразить уверенность в плодотворности предпринятых московскими мистиками поисков, а мистические пережесты их мысли объяснить трудностью и необычностью избранного ими пути.

«...“Симфония” есть наша жизнь; нам казалась она — впереди...» [5. С. 27] — напишет годы спустя Белый. Все это время он находился под сильным впечатлением от лекции Вл. Соловьева «О конце всемирной истории», а слова Мережковского: «Или мы, или никто» звали к конкретным действиям. «Казалось: проблема мистерии и гармонизации человеческих отношений уже подошла и вот-вот прямо в руки дается...» [2. С. 249] — вспоминал он о своем мироощущении этой поры. Белый разрабатывает стратегию своей дальнейшей деятельности, сосредоточиваясь преимущественно, по его собственным словам, на «максималистическом выводе к жизненной практике из философии Соловьева» [2. С. 209]. Все его работы тех лет: «По поводу книги Д.С. Мережковского “Л. Толстой и Достоевский”. Отрывок из письма» (1903), «О теургии» (1903), «Священные цвета» (1903) и др. — так или иначе касаются данной идеи. Итоговой в этом ряду следует признать статью «Символизм как миропонимание» (1904), в которой было предпринято наиболее широкое и глубокое обоснование символизма как теургического искусства.

С точки зрения теоретика, символизм осознал «относительность образов» искусства, превращая художественные образы в «метод познания, а не в нечто самодовлеющее». «Назначение их, — считает Белый, — не вызвать чувство красоты, а развить способность самому видеть в явлениях жизни их преобразовательный смысл» [1. С. 226]. Короче, он был убежден, что искусство должно стать неким средством для пробуждения в обществе религиозной жизни, его обязанность — «творить жизнь», т.е. преобразовывать ее в соответствии с христианским идеалом. «Приканчивается символизм, начинается воплощение» [1. С. 126], — скажет он об этом в статье «Священные цвета». Иными словами, «искусство, приготовив человечество к тому, что за ним, должно исчезнуть. Новое искусство, — полагал Белый, — менее искусство. Оно знамение, предтеча», а потому «символизм... [и] является воистину единственным методом практического осуществления человеческого идеала» [1. С. 226—227, 107]. Вспоминая о начале своей теоретической деятельности, Белый писал: «...философия практического идеализма вставала во мне...» [5. С. 102—103].

Его «практический идеализм» обрел воплощение в идейной платформе так называемого кружка «аргонавтов», ядро которого поначалу, то есть в 1903 году, составляли студенты-естественники и математики. По свидетельству того же Белого, кружком в точном смысле этого слова данное сообщество можно было назвать лишь с большой степенью условности, поскольку «аргонавты» не имели даже устава. Имя кружку дал Л.Л. Кобылинский (Эллис), отождествив группу юных москвичей с мифологическими героями древности, отправившимися на корабле «Арго» в мифическую страну за золотым руном. Своеобразным гимном «аргонавтов» стало вошедшее в книгу «Золото в лазури» (1904) стихотворение А. Белого «Золотое руно» (1903) с доминирующим в нем мотивом:

«За солнцем, за солнцем, свободу любя,
умчимся в эфир
голубой!...» [6. С. 74].

Неслучайность данного мотива как для поэта, так и для кружковцев, выясняется из следующего высказывания Белого: «“Аргонавт”, — убеждал он читателей, — психологический тип моего времени <...>

В нашем кружке не было общего, отштампованного мировоззрения, не было догм... соединялись в исканиях, а не в достижениях; и потому: многие среди нас оказывались в кризисе своего вчерашнего дня; в кризисе мировоззрения, казавшегося устаревшим; мы приветствовали его в потугах на рождение новых мыслей и новых установок...». Развивая свою идею, мемуарист утверждал, что большинству «аргонавтов» «говорил (то есть был близок. — В.С.) символизм», однако их отличала «иная тональность подхода к произведениям, связанным с символизмом...» Она-то, по мысли Белого, «резко» отделяла «аргонавтов» от «старших» литераторов, «группировавшихся вокруг Валерия Брюсова <...> там провозглашали символизм как литературную школу <...> Проблемы школы не интересовали нас <...> нас интересовала проблема новой культуры и нового быта, в котором искусство — наиболее мощный рычаг, но которого формулы отчеканятся в будущем... наша задача — принести посильную лепту на алтарь этого будущего...» [3. С. 125—127].

По сути, мемуарист поднимает здесь и поныне не вполне проясненную проблему: кого из символистов следует считать символистами подлинными. У Белого нет сомнения в том, что кружок «аргонавтов» «был кружком “символистов” — “par excellence” символистов <...> семилетие “аргонавтизм” процветал (Белый имеет в виду 1903—1910 годы. — В.С.), его нотой окрашен в Москве “символизм”; может быть “аргонавты” и были единственными московскими символистами среди декадентов» [5. С. 46].

В «Начале века» он несколько смягчает жесткость данного высказывания, но даже и тут автор воспоминаний убежден, что истина принадлежит только теургическому символизму, который отнюдь не ограничивает свои притязания рамками эстетики. Так, в «Воспоминаниях о Блоке» не вполне точно цитируя первое стихотворение из блоковского цикла «Молитвы», Белый пишет: «Стихотворенье пронизано аргонавтическим воздухом; переживанья искателей Золотого Руна отражает оно; строчки же “молча свяжем вместе руки, отлетим в лазурь” передают ту идею конкретного братства, которую мы пытались осуществить». «Мы — не Блок в союзе с Белым, а Белый и «аргонавты». Блок, вынужден был с горечью уточнить мемуарист, «чуждался поставленной мною задачи: сплотить коллектив, создать ритм, подготовить мистерию человеческих отношений...» [5. С. 48, 73].

Уже из переписки с Блоком, длившейся с января 1903 года, ему стало понятно, что петербургский «брат» не вполне разделяет его позицию, однако приглашая Блока в Москву, Белый рассчитывал поправить положение, развернув перед ним «свиток» своих дел. Вполне понятно, что «аргонавтический проект» воспринимался им в качестве одного из самых серьезных и впечатляющих аргументов в пользу теургии как почвы для будущего братства.

Началось все прекрасно. Заупокойная обедня в розовом соборе Новодевичьего монастыря и панихиды на дорогах всем могилах С.М., В.С., М.С. и О.М. Соловьевых завершились в доме дочери и сестры умерших В.С. Поповой. Но в этом родственном кругу оказался и застрельщик «аргонавтизма» Эллис, не дававший петербургскому гостю ни минуты покоя. Блок, отметил зоркий глаз Белого, «потускнел от теней, проостряющих, как у Пьерро, длинный нос; он потом признавался:

— «Нет, знаешь ли, Боря: Льва Львовича я выносить не могу!»

И понес по годам этот тост у Поповых» [3. С. 330].

Фраза: «...понес по годам...» означает: сделал Эллиса одним из персонажей «Балаганчика» — ведь и Блок-«Пьерро» оттуда же. «Балаганчик» не был еще написан, однако «вспоминатель Блока» Белый знал, что он *будет* написан, и вот получалось, что «аргонавт» Эллис бестактностью своих манер, «принципиальностью лозунгов», требованием от гостя не менее принципиальных и — одновременно — «немедленных... ответов» на неуместные вопросы бездарно влипал в историю, с каким-то маниакальным усердием желал оказаться в числе мистиков будущей блоковской лирической драмы.

На встрече у Поповых Белый испытывал боль за свое детище. В поведении Эллиса Белый различил то, что когда-то осудил во 2-й «Симфонии»: «безумие секты и бред горячки». Знать бы ему на той отложившейся в его памяти встрече

у Поповых, что всего лишь через несколько часов судьба нанесет по его претензии быть «дирижером сознаний» сокрушительный удар. Здесь никак не обойтись без обширной цитаты, ибо то, что изображает Белый, и впрямь страница из блоковского «Балаганчика».

«...Вечер у “Грифа” (владельца этого издательства — С.А. Соколова. — В.С.), — вспоминает Белый, — начавшийся тотчас же после Поповых, еще раз притиснул меня к моей боли. <...>

Я — думаю: он был разгром для меня...»

Случилось же вот что. «Присяжный поверенный Соколов, только что попавший к спиритам», «таращась на Блока глазами», вдруг заявил, что, кажется, в его квартире «с недавнего времени» «начались... стуки». Разумеется, «спиритические».

«Я — чуть не в пол, — добавлял мемуарист, — как Петровская (Нина Ивановна, в то время еще жена С. Соколова. — В.С.): “аргонавтический” фейерверк иль —

Все кричали у круглых столов,
Беспокойно меняя место» [3. С. 330—332].

Белый цитирует написанное 25 декабря 1902 года стихотворение Блока «Все кричали у круглых столов...» не только потому, что оно хорошо передает атмосферу нарисованной им здесь картины. Думается, он руководствовался в данном случае и целью более важной, различив в этом стихотворении мотив, который будет положен Блоком в основу сюжета его «Балаганчика». Как мы помним, действие в этой драме начинается со сцены, в которой «мистики обоего пола» воспринимают «необыкновенно красивую девушку» Коломбину не как невесту Пьеро, а как символ смерти и своими мистическими бреднями запутывают несчастного героя. Мистика подменила собою жизнь, спутала все ее карты и, более того, — вытеснила ее со сцены — вот вывод автора «Балаганчика». Воссоздавая эпизод из своего собственного «балаганчика», Белый хочет показать, куда завел его «аргонавтический зодиак». Подводя итоги воссозданному силой его памяти (и таланта!) злополучному случаю из быта «аргонавтов», он напишет: «Тот вечер сыграл в моей жизни крупнейшую роль, провалив навсегда, окончательно, “стиль”, из которого я хотел высечь мелодию искристого социального тока; так вот оно, *новое качество* в химии душ, в контрапункте сплетенья людей? Не гармония, а — *стол трясется*”. Мистерия жизни? Мистерия — мышь родила <...>

И после в годах я лишь вздрагиваю, слыша слово “*мистерия*”: и в 906, вспомнив про “грифское” бредище, я написал: “*Гора родила мышь... Кто-то на вопрос хозяйки... “чаю?” крикнул: “Чаю воскресения мертвых”... В одном доме оказалась просахаренной мебель; нельзя было садиться в кресла: везде липло*».

Проваливался в этот вечер перед Блоками “аргонавтизм”; я сам перед собою давно провалился; в истории с Н* * » [3. С. 332].

О том, как и почему Белый «провалился» «в истории с Н* * » (этим знаком он пользуется, когда заговаривает о своих сложных отношениях с Н.И. Петровской) и что это была за «история», — далее. Пока же заметим, каких нравственных усилий потребовало от Белого признание в «провале» «аргонавтической» идеи да к тому же еще перед Блоком. Не забудем также и о том, насколько важно было ему

подтвердить свой status quo лидера московских соловьевцев в глазах петербургского гостя. Тем более что обретенный «брат» на этой идее настаивал, и к тому же она совпадала и с его собственным тайным желанием. Теперь же получалось, что «доверия» Блока он не оправдал. И никакая он не центральная фигура литературной России, а просто-напросто банкрот.

«Из отдаления, — писал он в «Начале века», — 1904 год мне видится очень мрачным: он мне стоит как антитеза 1901 года; я неспроста охарактеризовал 1901—1902 годы годами “зари”; в те годы мне все удавалось; я чувствовал под собой почву; я жил расширенными интересами; с 1904 года до самого конца 1908 я чувствовал, что почва из-под ног ускользает...» [3. С. 449].

Белый всегда крайне неохотно брал вину на себя. Так же поступает он и в данном случае, считая себя фатально вовлеченным в антитезу «заревому» 1901 году. Тем не менее он был вынужден все же признать: «...колориты зари изменялись... В душах теплился отблеск былой лучезарности; обобыденились зори; период свечения, вызванный распространением вулканической пыли от мартиникского извержения в земной атмосфере — кончался... И тускнение атмосферы земной сопровождалось тускнением атмосферы душевной...» [5. С. 76]. Эсхатологическим чаяниям на «скорый конец» исторического процесса не суждено было сбыться, приходилось, следовательно, рассчитывать только на самих себя и — самое страшное — считаться с вмешательством этой самой «всемирной истории» в собственные дела и идеи. Короче говоря, праздник закончился, начались будни. Для максималиста Белого (впрочем, как и для всякого максималиста) это было страшным испытанием. В опубликованной как раз в эту пору первой его стихотворной книге — «Золото в лазури» он именует себя неудавшимся пророком и даже — «лжехристом». В последнем разделе названного сборника — «Багряница в терниях» — эти мотивы приобретают драматическое звучание, весьма напоминающее эмоциональную окраску многих образов заключительного цикла «Ущерб» блоковской книги «Стихи о Прекрасной Даме». Реальная жизнь разрушала задушевную мечту. «...“Мистерия”, — с горечью признавался он, — подменилась хором “аргонавтов”, “орхестрой”, не имеющей ни общности, т. е. широких слоев, вовлеченных в интересы, нас связывающие, ни подлинной церковности: “орхестра” разлагалась тем, что новое, нас соединяющее, было в каждом лишь искрой, а прошлое, ветхое, из которого каждый приподнимался к “Арго”, перевешивало своим грузом грядущее, которое виделось ведь зарею» [2. С. 258—259].

«Порывание... к мистерии» в отношениях с Ниной Ивановной Петровской хотя и было всего лишь звеном в «аргонавтической» утопии Белого, однако разрыв связей с этой женщиной он пережил очень болезненно. После всего сказанного понятно почему.

Помня о том, что мемуаристы часто по тем или иным причинам оказываются людьми пристрастными и, следовательно, вполне доверять их воспоминаниям никак нельзя, послушаем все же, что говорит по этому поводу В. Ходасевич, познакомившийся с Белым, по собственным словам, «в эпоху его романа с Ниной Петровской, точнее — в ту самую пору, когда совершался между ними разрыв». «Женщины волновали Андрея Белого гораздо сильнее, чем принято о нем думать, — свидетельствует он. — Однако в этой области с особенною наглядностью

проявлялась и его двойственность... Тактика у него всегда была одна и та же: он чаровал женщин своим обаянием, почти волшебным, являясь им в мистическом ореоле, заранее как бы исключая любую мысль о каких-либо чувственных домогательствах с его стороны. Затем он внезапно давал волю этим домогательствам, и, если женщина, пораженная неожиданностью, а иногда и оскорбленная, не отвечала ему взаимностью, он приходил в бешенство. Обратно: всякий раз, как ему удавалось добиться желаемого результата, он чувствовал себя оскверненным и запятанным и тоже приходил в бешенство. Случалось и так, что в последнюю минуту перед “падением” ему удавалось бежать, как прекрасному Иосифу, — но тут он негодовал уже вдвое: и за то, что его соблазнили, и за то, что все-таки недособлазнили.

Нина Петровская пострадала за то, что стала его возлюбленной. Он с нею поврал в самой унижительной форме. Она сблизилась с Брюсовым, чтобы отомстить Белому — и в тайной надежде его вернуть, возбуждая его ревность» [10. С. 85, 86].

Можно, конечно, заметить, что, рассказывая об отношении Белого к женщинам и, в частности, к Н. Петровской, Ходасевич опирается на свидетельство самого поэта, ибо к тому времени, когда создавался процитированный очерк, его автор был уже знаком с опубликованными в берлинском журнале «Эпопея» беловскими «Воспоминаниями о Блоке» и с содержанием его книги «Начало века». Необходимо помнить также и о том, что Ходасевич дружил с Н. Петровской в Москве и эмиграции (трагической ее судьбе, не последнюю роль в которой сыграл не только Брюсов, но и Белый, он посвятил свои знаменитые воспоминания «Конец Ренаты»), поэтому сведения по интересующему его вопросу мог получить, как говорится, из первых рук. Наконец, он и сам хорошо знал Белого, неоднократно слышал многочасовые его рассказы об отношениях с Блоком и Л.Д. Блок, оттого нетрудно предположить, что у него сложились прочные и, может быть даже, вполне обоснованные убеждения относительно характера Белого. Вот почему автор считает, что свидетельству Ходасевича можно доверять.

С учетом, конечно, «правды» Белого, которая, разумеется, в полном ее объеме была неведома Ходасевичу, а потому и не бралась им во внимание.

«Правда» же эта состоит в следующем. Главка «“Орфей”, изводящий из ада», в которой Белый рассказывает о Н. Петровской и своих отношениях с нею, принадлежит, по нашему мнению, к числу лучших разделов «Начала века». Она резко выделяется из контекста данной книги не только отсутствием весьма нередкого для художественной манеры Белого-мемуариста предвзятого отношения к объекту изображения, но даже окрашена теплым чувством к памяти этой несчастной женщины. Нет, своей вины перед нею Белый не ощущает, иначе он перестал бы быть Белым. Зато ему удалось донести до читателя представление о драматических изломах характера Нины Ивановны, порожденных как ее собственной больной психикой, так и нравственной ущербностью окружающей ее декадентской среды, яды которой с присущей ее натуре страстностью она жадно в себя впитывала. На основании сказанного автор бы смело поставил очерк Белого в один ряд с «Концом Ренаты» Ходасевича.

Но есть еще одна правда взаимоотношений Белого с Н. Петровской, которая, собственно говоря, автора и занимает.

«Мне важен не человек, а его отношение к *Тайне*. Только за *Тайну* люблю я людей» [8. С. 556]. Эти слова взяты автором из его письма к А.А. Кублицкой-Пиотух, отправленного из Москвы в Петербург 12 января 1906 года, т.е. в самый разгар мучительных взаимоотношений Белого с Л.Д. Блок. Между этими двумя драматичнейшими эпизодами из жизни Белого существует глубинная связь, о которой еще предстоит рассказать особо. Пока же — о Белом и Петровской.

Бог весть, что он понимал под словом «Тайна». Но то, что он ассоциативно связывал «тайну» мира с его сокрытой от глаза обывателя сущностью, его первои-деей, можно считать вполне установленным фактом, а потому и не вызывающим никаких сомнений. Связь человека с этой «тайной» оказывалась для него мерилom ценности человека. Человек, не воплощающий в себе «тайны» был для него неинтересен. Заинтересовать его собой он мог только выказав стремление к этой «тайне» приобщиться. Однако одного такого стремления здесь было явно недостаточно. Надобен был наставник, учитель, этакий гуру, который оказался бы способным возжелавшее «тайны» существо к ней приобщить. Таким человеком Белый считал себя. Он был теургом, а следовательно, — и «дирижером сознаний».

Н. Петровская принадлежала к «аргонавтам». Но Белый прочил ей и другую роль.

Однако — все по порядку.

«С осени 1903 года, — вспоминал автор «Начала века», — совсем неожиданно вырастает моя дружба с Н^{* *}; ее почва — моя усталость; и — мое сомнение, заставлявшее меня думать, что я, беспомощный, вооружен опытом мудрости, позволяющей врачевать души...». Возмнив о себе как о «врачевателе душ» или — что то же — «дирижере сознаний», Белый набросал однажды на листке этакий проект, назвав его — не без претензий на роль тайновидца мира — весьма оригинально: «Этапы развития нормальной душевной жизни». Добросовестно «изложив» эти этапы и хорошенько их себе уяснив, он начал «излагать» их и другим людям. С ним соглашались, даже одобрительно похлопывали его по плечу, что только усиливало уверенность Белого в себе. Очередь дошла и до Н. Петровской.

«Изложив свои “правила” жизни Н^{* *}, — продолжал мемуарист, — я был потрясен эффектом, который произвели в ней они; не говоря прямо, что выбирает меня “учителем жизни”, она заставила, в сущности говоря, одно время стать таким». Анализируя свои взаимоотношения с Н. Петровской, Белый признавался, что эта истерзанная декадентским бытом, больная женщина «питала» его «утопией о себе как целителе ее души», и он будто бы фатально не осознавал, что «утверждала» она его в этой миссии «нездорово». Что означали его слова, понятно из дальнейшего изложения сюжета этой истории. «...Видя ее одержание чужими словами, — исповедовался Белый, — я, нуждающийся в назидании, принимался ее назидать и “спасать”: от нее самое; и, получая впечатление, с какой мгновенною быстротой ее излечивают мои правила жизни, ей преподаваемые, уходил с благодарностью к ней за то, что она укрепила во мне доверие к моей “мудрости”; я серьезно вообразил, что одна из моих главных миссий — лечить эту душу, подпадавшую под действие всех случайно на нее дувших ветров». Дружба день ото дня росла, «заходы» к Н. Петровской «учащались до почти ежедневного появления; беседы вдвоем удлинялись...» Побуждаемый исходящим от Н. Пе-

тровской одобрением его действий Белый вполне осознанно начал играть роль Орфея, «изводящего Эвридику из ада...» «...Вместо ж этого, — иронизировал он, — усугубив “ад” жизни Н**, я сам попался в “ад”; и потом позорно бежал от всех и “раев” и “адов”... в Нижний Новгород, к другу (Э.К. Метнеру. — В.С.).

— “Выручайте!”» [З. С. 304, 305, 306, 309].

В изложенной здесь «истории с Н*» Белый самокритичен, но в меру. Всея драмы предпринятого им опыта жизнестроительства, объектом которого стала Н. Петровская, он не раскрывает. Относительно того, что он «усугубил “ад” жизни Н*», сказано слишком мягко. Повторяем: Н. Петровская была, безусловно, большим человеком. Возможно, и без вмешательства Белого в ее судьбу жизнь Нины Петровской закончилась бы трагически. Но вышло так, что Белый толкнул ее в объятия Брюсова. Продолжая любить своего «Орфея», она раздваивалась между ним и Брюсовым. Количество алкоголя и морфия увеличивалось, мысли о самоубийстве ее не только не оставляли, но приобрели навязчивый характер. Подаренный ей Брюсовым по собственной ее же просьбе револьвер чуть было не совершил свое роковое дело, однако вместо Белого (следствие истерической горячки) Н. Петровская направила его в сторону Брюсова. К счастью, револьвер дал осечку. Инцидент замяли. Произошло это весной 1907 года.

Когда заходит разговор о жизнетворчестве символистов, почему-то забывают, что это была не простая эстетическая игра, не очередная эстетическая забава литературных гурманов. «Строить» они хотели в жизни и самое жизнь. А жизнь — это прежде всего люди и их взаимоотношения друг с другом. Именно они — в соответствии с замыслом символистов-жизнестроителей — должны были быть брошены ими в костер жизнетворческих экспериментов, оказываясь, таким образом, в роли материала для будущей грандиозной постройки, становясь заложниками и жертвами высокой идеи. Н. Петровская попала под пресс ее жерновов. Брюсов увидел в ней свою Ренату, Белый — Эвридику. «Ад» ее жизни усугубился еще и потому, что она добровольно взошла на жертвенный костер и захотела в нем заживо сгореть, полагая, что его пламя — очистительный и творческий огонь.

Однако рассуждая о судьбах таких людей, как Н.И. Петровская и даже — Л.Д. Блок, ни в коей мере нельзя забывать и о том, что и сами творцы экспериментов не в меньшей степени становились заложниками своих замыслов. Не исключая, конечно, из этого числа и А. Белого.

В «Начале века» он почти не коснулся интимной подоплеки своих взаимоотношений с Н. Петровской, а потому и не рассказал читателю полной правды о своем «падении» и глубине этого «падения». Дело-то заключалось в том, что в этой истории «белый знаменосец» (не герой «московской» «Симфонии» Сергей Мусатов, которого ее автор Б. Бугаев наградил этим именем, а он сам) не удержался на высоте своей идеи, а упал с неба на грешную землю. Говоря проще, Белый «осквернился с женой» — женщиной Н. Петровской.

Вспоминая в «Материале к биографии» об осени 1903 года, он пишет: «...я в себе ощущал в то время потенции к творчеству “ритуала”, обряда; но мне нужен был помощник или, вернее говоря, помощница — sui generis гиерофантита; ее надо было найти; и соответственно подготовить; мне стало казаться, что такая родственная душа — есть: Нина Ивановна Петровская. Она с какой-то особой

чуткостью относилась ко мне. Я часто к ней стал приходиться; и — поучать ее <...> она становится мне самым близким человеком, но я начинаю подозревать, что она в меня влюблена; я самое чувство влюбленности в меня стараюсь претворить в мистирию <...> я не знаю, что мне делать с Ниной Ивановной; вместе с тем: я ощущаю, что и она мне нравится как женщина...» К февралю 1904 года «произошло то, что назревало уже в ряде месяцев, — мое падение с Ниной Ивановной; вместо грез о мистрии, братстве и сестринстве оказался просто роман. Я был в недоумении: более того, — я был ошеломлен; не могу сказать, что Нина Ивановна мне не нравилась; я ее любил братски; но глубокой, истинной любви к ней не чувствовал; мне было ясно, что все происшедшее между нами, — есть с моей стороны дань чувственности. Вот почему роман с Ниной Ивановной я рассматриваю как падение; я видел, что у нее ко мне — глубокое чувство, у меня же — братское отношение преобладало; к нему примешалась чувственность; не сразу мне это стало ясно, поэтому не сразу все это я мог поставить на вид Нине Ивановне; чувствовалось — недоумение, вопрос; и главным образом — чувствовался срыв: я ведь так старался пояснить Нине Ивановне, что между нами — Христос; она — соглашалась; и — потом, вдруг, — “такое”. Мои порывания к мистрии, к “теургии” потерпели поражение» [3. С. 634—635, 635—636].

В статье «Памяти Андрея Белого», принадлежащей к числу наиболее глубоких исследований его творческого феномена, Ф. Степун заметил: «Одно никогда не чувствовалось в Белом — корней. Он был существом, обменявшим корни на крылья». Всю свою жизнь поэт и теоретик символизма был, в сущности, занят «изображением “прыжка над историей”». «В на редкость богатом и всеохватывающем творчестве его есть все, кроме одного: в творчестве Белого нету тверди, причем ни небесной, ни земной...» Еще одно наблюдение критика: «...всю свою творческую жизнь [он] прожил в сосредоточении на своем “я”; и только и делал, что описывал “панорамы сознания”. Все люди, о которых он писал, были в конце концов лишь панорамными фигурами в панорамах его сознания» [9. С. 174, 185, 169, 171].

В этих наблюдениях Ф. Степуна нет ничего обидного для Белого. Однако скажем и другое: недостатки писателя суть следствие его достоинств. Если, к слову, даже такие люди, как Блок, являлись «панорамными фигурами» в «панорамах сознания» Белого-мемуариста, то что же можно утверждать на этот счет относительно Н. Петровской? Ответ на данный вопрос настолько очевиден, что его не следовало бы и поднимать. Как, впрочем, и Ходасевичу, весьма проницательно размышлявшему об особенностях отношения Белого к женщинам, не следовало бы видеть в нем только гоголевского Подколесина. Да, Белый сбежал в Нижний к «старому другу» Метнеру, однако сделал это не только потому, что убоился вымотавшей его нервы сложности своих взаимоотношений с Н. Петровской, и не потому, что его мать, имевшая накануне тяжелый разговор с нею, отправила его из Москвы в Нижний Новгород от греха подальше. Дело заключалось еще и в том (данное обстоятельство для Белого было решающим), что эстетическая система, посредством которой он обосновывал теургический принцип, дала чудовищный сбой. И впрямь, как тут было не расстроиться: надеялся обрести в юной и, судя

по всему, привлекательной женщине «гиерофантиду», верного друга и помощницу в деле претворения жизни в мистерию, даже Христа впутывал в свои отношения с нею, напоминая в этом смысле З. Гиппиус в ее эротическом (и не только) диалоге с Д.В. Филосововым, а вышел заурядный «роман». Было бы еще объяснимо, если чувственность оказалась бы проявленной одной только женской стороной (хотя Н. Петровская твердо стояла и за «мистирию», это видно из ее воспоминаний), но самое страшное: перед чувственными соблазнами не устоял и сам «теург».

Ситуация, в которую неожиданно для самого себя (так, по крайней мере, он считал) был втянут Белый, очень напоминала ситуацию, которую накануне свадьбы пережил Блок. Там, правда, боготворимая Прекрасная Дама официально была объявлена невестой. Тем не менее ее рыцарь трудно вживался в роль жениха, а потом — мужа. Да так, по сути дела, и не вжился, если исходить из системы традиционных критериев брачной жизни, на которую опиралась Л.Д. Блок. Хрупкий мир в каждую минуту мог быть взорванным. В отличие от Блока Белый не имел по отношению к Н. Петровской никаких обязательств, исключая разве что нравственные. Данное обстоятельство в житейском смысле упрощало ситуацию. Однако житейская сторона вопроса волновала его в гораздо меньшей степени нежели мировоззренческая. А если и волновала, то лишь в том смысле, что житейское и бытовое начала перешли границы, за которые в соответствии с установленным для них статусом заходить не могли. В результате подверглась разрушению иерархическая шкала ценностей: «верх» и «низ», осознаваемые «белым знаменосцем» как полярные величины, поменялись местами, порождая хаос. Белому почему-то (впрочем, понятно, почему) не пришло в голову, что жизнь способна взорвать установленные разумом нормы. Как юноша двадцати трех лет отроду он имел право испытать и страсть, но как теург, «обменявший корни на крылья», давно уже мечтающий о «прыжке над историей», он эту возможность исключал. По одну сторону границы — ценности «высокие»: «мистерия жизни», теургия, «гиерофантида» наконец; по другую — «низкие»: страсть двадцатитрехлетней чувственной женщины и даже ее любовь к нему. Или — или, середины тут для Белого не существовало. Н. Петровская — и «гиерофантида» и любовница одновременно?.. Такое смешение или смещение двух порядков жизни представлялось ему самым настоящим кошунством. По сути дела, это и есть кошунство, однако Белый подходил к подобному «синтезу» «верха» и «низа» с мерками абсолютных величин. Он был существом не только «обменявшим корни на крылья», но еще и человеком, «корни» и «крылья» друг другу противопоставившим. «Небо» для него всегда оставалось важнее «земли». «Роман» с Н. Петровской он считал своей изменой «небу», а потому и воспринял его как свое «падение» или того хуже — «провал». Но вот что любопытно: в «провале» этом он обвинил не жизнь, ее, так сказать, стихийное безначалие и беззаконие, а — себя. «...Юношеский “налет” 1901 года на все области культуры, — вспоминал Белый, — окончился тяжким охом и стоном разбитого авиатора <...>

Главная... антиномия была антиномией между личной жизнью и жизнью в идеях; именно в этом злосчастном году (1904-м. — В.С.) рухнула надежда моя

гармонизировать свою жизнь; “творец” собственной жизни оказался банкротом в инциденте с Н* *...» [3. С. 452—453]. В книге «Почему я стал символистом...» о том же сказано несколько иначе — первоначальное отчаяние сменилось уверенностью (результат десятидневных «сидений» с Метнером), что положение можно выправить: «Коммуна, волимая с 1901 года, переродилась во мне в сумасшедший дом; я убегаю из Москвы в Нижний Новгород»; позднее строчки «*Пепла*» отразили это бегство: «Я бросил грохочущий город»; этот город недавно еще виделся городом Солнца: утопией о *коммуне*.

«В Нижнем я оправляюсь несколько от ряда ударов, нанесенных моим утопиям о мистерии, многострунности в органически развертываемой новой общественности, к которой должен причалить “*Арго*” символизма.

Возвращаюсь из Нижнего, опустив забрало: лозунг “теургия” спрятан в карман; из кармана вынут лозунг: “Кант”». Белый садится за книги, чтобы «еще раз перепроверить свои теоретические позиции...» [4. С. 437, 438].

Очень любопытные и крайне характерные для Белого признания! Как поступил Блок, когда начал испытывать «кризис сознания», когда под напором жизни, как и в случае с Белым, соловьевские его чаяния стали давать трещину? Он «открыл», точнее, — начал открывать свое сердце жизни. Жизнь, заявляющая о себе уже на страницах его первой книги, не вполне была выверена с нравственной точки зрения, но то была все-таки жизнь. Белый же, заявляя о том, что испытал подлинные страдания от возникшей в его сознании «антиномии между личной жизнью и жизнью в идеях», склонился не в сторону жизни, а взялся за «перепроверку» прежних своих идей. Конечно, под воздействием драматических переживаний реальная действительность стала окрашивать в свои тона его новые стихи, вошедшие позднее в лучший поэтический сборник Белого — «*Пепел*», но — увы! — научная методология и теоретическая система продолжали ему казаться вещами более значительными, чем мир и люди вокруг. Он по-прежнему верил, что модернизированная эстетическая концепция способна придать вектору жизни нужное направление.

Однако так уж была устроена у него голова, что без «системы», без «логики» он обходиться не мог, и всякий человек, который «переплескивался» через «логику», бывал для него подозрителен (Н.И. Петровская, например). Этот «дирижер сознаний» всегда хотел иметь (и имел) перед собой партитуру, в которую заглядывал, чтобы сверить с ней и выверить свои действия.

В этом отношении Белый — откровенный антагонист Блока. Он был человеком оптимистического мировосприятия. Язык не поворачивается, чтобы назвать его трагической личностью, в своих поэтических и прозаических произведениях он часто только раскрашивал (или окрашивал) жизнь в драматические тона. По этой причине он и Блока не мог понять и принять в границах именно блоковской системы ценностей, а если и понимал, принимал или отвергал, то делал это с позиций своей собственной аксиологии. Не боясь вызвать резкие нарекания со стороны его почитателей и исследователей и надеясь не потревожить его память, можно даже сказать, что он был в некотором роде систематиком и «комполитором». Так, при всей внешней хаотичности его романов (особенно «*Петербург*»)

и акцентированно иррациональном характере переживаний их героев, и те и другие очень рационально сконструированы. Сознание Белого предельно мифологизировано. Если он, по известному определению М. Цветаевой, и «пленный дух», то дух, плененный мифологией. Жизнь как-то мало проникала в его художественные произведения и эстетические построения, а если и проникала, то в художественном мире Белого она приобретала мифологизированные очертания. Он и личность Блока мифологизировал (как, впрочем, и личности многих современников), и этого «своего», мифологизированного, Блока любил или боролся с ним. Блоку и в голову не могло бы прийти желание стать «организатором сознаний» (человек «трагического мирозерцания» не способен поверить ни в возможность, ни в полезность подобного шага), Белый же эту идею лелеял в своем сердце много лет. Не только Н. Петровскую, но и Блока он пытался «организовать», выпестовать и воспитать в своем вкусе — его сознание «организатора» и «дирижера» долго не хотело верить, что это невозможно. Жизнь часто и нещадно Белого била, рушилась его надежда на теургию и коммуны единомышленников, однако вместо того, чтобы пойти ей навстречу, воплощая в действительность собственные идеи об искусстве как «искусстве жить (социально и индивидуально)» [3. С. 130] и тем самым признавая необходимость «перехода» (для себя и для своих сподвижников) «от... абстрактного взгляда на жизнь... в область праксиса» [5. С. 102], он тем не менее предпринимал все новые и новые попытки обновления теории символизма, не имея сил выйти за пределы «литературного ряда».

В данном случае можно было бы указать Белому на противоречия внутри его эстетической системы, если бы он не воспринимал символизм в качестве универсального метода, одинаково пригодного как для искусства, так и для жизненного строительства. Провозглашая в теории поход против эстетизма, т.е. протестуя против смешения искусства и действительности, на практике он поступал ровно наоборот, подобно всем символистам выстраивая жизнь (в том числе и собственную) по законам искусства. В качестве примера здесь может послужить судьба той же Н. Петровской. Теургическая греза А. Белого отвела ей роль «гиерофантиды» задуманной им «аргонавтической» «коммуны», роль, ничего общего с реальным потенциалом ее личности не имеющую. То же самое, по сути, произошло с нею и в ту пору, когда ошеломленная вероломством Белого она, любовница В. Брюсова, воображением художника была возведена на пьедестал героини романа «Огненный ангел». Самое существенное для автора статьи в данном случае состоит в том, что навязанные Нине Петровской (не без согласия на то с ее стороны) личины оказались для «бедной Нины» гораздо значительнее, чем ее собственное лицо, а потому она проживала (и прожила) свою жизнь, сообразуясь с законами символистского искусства. Сделало ли подобное насилие над ее душой эту женщину более счастливой? Ответ на прозвучавший вопрос слишком очевиден, чтобы о нем рассуждать. Вот почему, размышляя о символизме и теургии, необходимо помнить о словах А. Блока: «Художник должен быть трепетным в самой дерзости, зная, чего стоит смешение искусства с жизнью, и оставаясь в жизни простым человеком» [7. Т. 5. С. 436].

© Сарычев В.А., 2017

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- [1] *Белый А.* Арабески: Книга статей. М.: Мусагет, 1911. 504 с.
- [2] *Белый А.* Воспоминания об Александре Александровиче Блоке // Александр Блок в воспоминаниях современников: в 2 т. Т. 1. М.: Худож. лит., 1980. С. 204—322.
- [3] *Белый А.* Начало века. Воспоминания: в 3 кн. Кн. 2. М.: Худож. лит., 1990. 687 с.
- [4] *Белый А.* Символизм как миропонимание. М.: Республика, 1994. 528 с.
- [5] *Белый А.* Собр. соч. Воспоминания о Блоке. М.: Республика, 1995. 510 с.
- [6] *Белый А.* Стихотворения и поэмы. 2-е изд. М.: Сов. писатель, 1966. (Библиотека поэта. Большая серия). 656 с.
- [7] *Блок А.А.* Собр. соч.: в 8 т. М.; Л.: ГИХЛ, 1960—1963.
- [8] Переписка Андрея Белого и А.А. Кублицкой-Пиоттух // Андрей Белый и Александр Блок. Переписка. 1903—1919. М.: Прогресс-Плеяда, 2001. С. 521—582.
- [9] *Степун Ф.А.* Памяти Андрея Белого // Воспоминания об Андрее Белом. М.: Республика, 1995. С. 162—186.
- [10] *Ходасевич В.Ф.* Андрей Белый // Некрополь. СПб.: Азбука-классика, 2001. С. 80—112.

История статьи:

Дата поступления в редакцию: 2 февраля 2017

Дата принятия к печати: 1 апреля 2017

Для цитирования:

Сарычев В.А. «Мне важен не человек, а его отношение к Тайне» (Символизм раннего Андрея Белого: теургия и этика художника) // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Литературоведение. Журналистика. 2017. Т. 22. № 2. С. 213—227.

Сведения об авторе:

Сарычев Владимир Александрович, доктор филологических наук, профессор института филологии, кафедры русского языка и литературы Липецкого государственного педагогического университета им. П.П. Семенова-Тян-Шанского.

Контактная информация: e-mail: sarychev@lipetsk.ru

“I’M INTERESTED NOT IN A MAN BUT HIS ATTITUDE TO MYSTERY” (SYMBOLISM OF EARLY ANDREI BELY: THEURGY AND ETHICS OF THE ARTIST)

V.A. Sarychev

Institute of Philology
Lipetsk State Pedagogical P. Semenov-Tyan-Shansky University
Lenin str., 42, Lipetsk, Russia, 398020

The author of the article analyzes the formation process of symbolism esthetics in creative work of A. Bely — the ideological leader of “argonaut” society. The study is based on his early theoretical publications, memoirs of his contemporaries and his own memoirs in which he doesn’t only restore the atmosphere of eschatological hopes of Moscow Solovyov-followers for “the end of the world history”

and rebirth of humans, but also subjects the ideas of “the beginning of the century” of inevitable and bitter correction. Underlining that the discovered by Bely “the antimony between private life and life in ideas” was unconquerable (the poet’s break up with N.I. Petrovskaya), the author of the article unlike his predecessors doesn’t absolve the poet (as a person and as a theoretician of theurgic symbolism) from the guilt over it.

Kew words: Andrei Bely, “argonautism”, N.I. Petrovskaya, symbolism, theurgy, “the mystery of human relationship”, ethics

REFERENCES

- [1] Belyj A. Arabeski: Kniga statej [Arabesques: The Collection of Articles]. M.: Musaget, 1911 [Moscow: Musaget, 1911]. 504 p.
- [2] Belyj A. Vospominaniya ob Aleksandre Aleksandroviche Bloke // Aleksandr Blok v vospominaniyax sovremennikov: v 2 t. T. 1 [Memoirs about A.A. Blok // Alexander Blok in Memoirs of his Contemporaries: 2 volumes. V. 1]. M.: Xudozh. lit., 1980 [Moscow: Fiction, 1980]. P. 204–322.
- [3] Belyj A. Nachalo veka. Vospominaniya: v 3 kn. Kn. 2. [The Beginning of the Century. Memoirs: 3 volumes. V.2]. M.: Xudozh. lit., 1990 [Moscow: Fiction, 1990]. 687 p.
- [4] Belyj A. Simvolizm kak miroponimanie [Symbolism as a View upon the World]. M.: Respublika, 1994 [Moscow. Republic, 1994]. 528 p.
- [5] Belyj A. Sobr. soch. Vospominaniya o Bloke [Collected Works. Memoirs about A.A. Blok]. M.: Respublika, 1995 [Moscow. Republic, 1995]. 510 p.
- [6] Belyj A. Stixotvoreniya i poemy. 2-e izd. [Verses and poems. The second edition]. M.: Sov. pisatel, 1966. (Biblioteka poeta. Bolshaya seriya) [Moscow: Soviet Writer, 1966. (Poet’s Library. A big collection)]. 656 p.
- [7] Blok A.A. Sobr. soch.: v 8 t. [Collected Works: 8 Volumes]. M.; L.: GIXL, 1960–1963 [Moscow; Leningrad: GIHL, 1960–1963].
- [8] Peregiska Andrey Belogo i A.A. Kublickoj-Piottux // Andrej Belyj i Aleksandr Blok. Peregiska. 1903–1919 [Andrei Bely and Alexander Blok. Correspondence. 1903–1919]. M.: Progress-Pleyada, 2001 [Moscow: Progress-Pleiad, 2001]. P. 521–582.
- [9] Stepun F.A. Pamyati Andrey Belogo // Vospominaniya ob Andree Belom [In Memory of A. Bely // Memoirs about Andrei Bely]. M.: Respublika, 1995 [Moscow: Republic, 1995]. P. 162–186.
- [10] Xodasevich V.F. Andrej Belyj // Nekropol. [Andrei Bely // Necropolis]. SPb.: Azbuka-klassika, 2001 [St. Petersburg: Alphabet-Classics, 2001]. P. 80–112.

Article history:

Received: 2 February 2017

Revised: 15 March 2017

Accepted: 1 April 2017

For citation:

Sarychev V.A. (2017) “I’m interested not in a man but his attitude to Mystery” (symbolism of early Andrei Bely: theurgy and ethics of the artist). *RUDN Journal of Studies in Literature and Journalism*, 22 (2), 213–227.

Bio Note:

Sarychev Vladimir Alexandrovich, doctor of philological science, professor, Institute of Philology, the Russian language and literature department; Lipetsk State Pedagogical P. Semenov-Tyan-Shansky University

Contacts: e-mail: sarychev@lipetsk.ru



DOI 10.22363/2312-9220-2017-22-2-228-236

УДК 821.161.1

ИСТОРИСОФСКИЕ МОТИВЫ В ТВОРЧЕСТВЕ М.А. ВОЛОШИНА

Е.С. Мельников

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

В статье рассматриваются историософские взгляды М.А. Волошина на пути развития России и судьбу человечества в целом. Заметный отпечаток на формирование этих взглядов наложил исторический период, в который жил сам Максимилиан Волошин. Первая мировая война, террор, большевицкая революция — все это нашло свое отражение как в поэзии, так и в публицистике автора. Не менее важно и то, что в эти годы Волошин все чаще обращается к произведениям Ф.М. Достоевского — другого мыслителя, ставившего вопрос о печальном будущем России в период революций и войн. Точки пересечения между историософскими поисками обоих мыслителей также получают детальное рассмотрение в тексте статьи.

Ключевые слова: Волошин, Достоевский, поэзия, этика, публицистика, русская революция, история, историософия

Историософские идеи всегда занимали важное место в творчестве поэта и мыслителя Максимилиана Волошина. Но хотя вопрос о пути развития русской культуры всегда оставался в центре его внимания, по-настоящему важную роль в творчестве М.А. Волошина эта проблема получила в период войн и общественных резонансов начала XX века. В эти кровопролитные годы поэтом овладело желание во что бы то ни стало постичь судьбу своей родины, выявить пути ее истории как в прошлом, так и в будущем.

Любое смутное время, по мысли поэта, связано с отрицанием религиозных устоев. Одной из удивительных особенностей мировосприятия Волошина можно с уверенностью назвать его видение истории как единого временного полотна, на котором изображены все исторические вехи и изломы. Для Волошина не существует истории как очередности вех, как строгой последовательности событий. В его глазах, каждое происшествие — не составная часть истории, но сама история.

Вполне вероятно, что выдержать годы революции ему помогло именно убеждение в предначертанности всех моментов истории. Недаром в стихотворении «Северовосток» (1920) звучат одновременно вопрос и ответ:

Нам ли весить замысел господний?
Все поймем, все вынесем любя... [5. С. 9].

Примечательно, что датировка стихотворения дополняется комментарием автора: «Перед приходом советской власти в Крым». Волошин хорошо понимал, что сегодняшний день есть не более чем отражение бесконечной цепи событий,

которые вкупе формировали текущее положение России. В восприятии М. Волошина история представляет собой своего рода зеркало, в котором отражаются сразу все значимые события прошлого. Недаром в автобиографии он признавался: «Ни война, ни революция не испугали меня и ни в чем не разочаровали... я их ожидал давно и в формах еще более жестоких» [6. С. 32].

Последнее хорошо видно из стихотворений «Деметриус-император», «Стенькин суд», «Дикое поле», «Китеж», «Святая Русь». В названных произведениях смута гражданской войны предстает не новым политическим конфликтом, но застарелой духовной болезнью, уходящей корнями в Смуту историческую.

Идея о том, что одно событие можно понять и истолковать через другое, занимает в философии автора одно из центральных мест. Так, в стихотворении «Стенькин суд» (1917) современная Волошину революция напрямую сопоставляется с бунтами Степана Разина и Емельяна Пугачёва, а также с предполагаемым самозванством монаха Григория Отрепьева. Обратим внимание: не одна только голытьба идет вместе со Стенькой Разиным — «вся великая, темная, пьяная, окаянная... Русь» сметает прежние устои, охваченная бесовским огнем революции. Это не отдельные человеческие образы, это вечные темные силы, тяготеющие над Россией. Не один за другим губят русский народ знаменитые мятежники: нет, «восставши из мертвых с мечом / Три угодника — с Гришкой Отрепьевым / Да с Емелькой придем Пугачём», — вот каково пророчество Стеньки Разина.

В глазах Волошина революционеры — такие же бесноватые, следующие темной силе, не всегда даже ощущая ее в себе. Опять же, вспоминаются слова Волошина о том, что «свойство бесов — дробление и множественность» [3. С. 82]. По мысли Волошина, за плакатными лозунгами и партийными идеалами скрывается деятельность все тех же «гергесинских бесноватых». Несмотря на разрозненность фракций, борьбу политических кредо и социальных программ, они не разрозненно, а вместе истязают Россию в этот темный, тревожный час ее жизни.

Метафорой «бесовства», или «бесовщины», под которой следует понимать святотатственно-религиозные основы политического анархизма, Волошин пользуется на протяжении большей части своего творчества. Безусловно, за долгие годы поэтической, публицистической и даже социальной деятельности автора эти взгляды претерпевают определенные изменения.

Так, статьи первого десятилетия XX века (в особенности — «Демоны разрушения и закона») наполнены образами «машинного демонизма» Европы, которому автор противопоставляет одухотворенность России. С болью и горечью он говорит о «новой государственности», ожидающей человечество уже в ближайшее время. Его прогноз: этот новый уклад «будет пронизан ритмическом трепетом сил, его породивших, которые, сбросив свои личины демонов, зримые нами, явят свои строгие божественные лики новой справедливости» [2. С. 147].

Однако позже он разовьет образ одухотворенной, «святой» Руси в одном из главных трудов своей жизни — книге «Неопалимая Купина». Здесь идеал Руси предстанет уже в двуликой форме: на смену однозначно светлому образу приходит контрастный, даже конфликтный мотив России как страны, раздираемой внутренними противоречиями. Такую Россию поэт называет одновременно «свя-

той и грешной», «богоспасаемой» и «богонаказуемой». Он возвеличивает и бесконечно любит ее — но любит «поруганной и в пыли».

Конфликт между неотъемлемой святостью Руси и ее бесовским началом становится, вероятно, фундаментальной темой стихотворения «Видение Иезекииля». Это произведение занимает особое место в творчестве автора, поскольку в нем Волошин создает метафорический образ России как невесты самого Творца. Следуя духу библейского мифа, Волошин, однако, связывает его все с тем же конфликтным образом святости и греха. В его стихотворении присутствует образ Руси как возлюбленной Господа:

В полдень лежала ты в поле нагая,
И проходил, и увидел тебя Я,
Край моих риз над тобою простер,
Обнял, омыл твою кровь, и с тех пор
Я сочетался с рабою Моею [4. С. 164].

По мысли поэта, трагедия России — в том, что взамен предназначенной ей роли она возжелала стать равной Богу, из рабыни стать госпожой и владычицей. «Упоенная славой и властью», Россия «стала распутной — ловка и хитра» [4. С. 164]. Россия утратила ту божественную любовь, которая была ей подарена. Сокровенные жар и пламя из оригинального видения она променяла на «знаки из золота и серебра» [4. С. 164].

Хотя именно в этом стихотворении образ России напрямую связывается с фигурой Божьей избранницы, потерявшей благосклонность Творца из-за собственных страстей, идея нравственного падения России встречается в творчестве Волошина неоднократно.

Так, в стихотворении «Святая Русь», созвучном по идейному ряду с «Видением Иезекииля», Россия предстает жертвой «лихих подговоров» врага (сатаны), отдавая «Власть — холопам, силу — супостатам, / Смердам — честь, изменникам — ключи»). Русь, которой некогда «Плотник-Царь» (Иисус Христос) «построил дом широко», в финале произведения превращается в «гулящую» и «во Христе юродивую Русь». Слово «гулящая» упомянуто неслучайно — именно под таким названием, «Гулящая Русь», Волошин напишет стихотворение, смысловая нагрузка которого зеркально противоположна «Святой Руси». Здесь персонифицированная Русь уже пережила свое падение:

Шлендит пьяная в ломах кумашных
Да бесстыжие песни орет.
Сквернословит, скликает напасти,
Пляшет голая — кто ей заказ?
Кажет людям срамные части,
Непотребства творит напоказ [12. С. 126].

Однако ее мятежу противопоставляется и попытка раскаяния:

А проспавшись, бьется в подклетьях,
Да ревет, завернувшись в платок,
О каких-то расстрелянных детях,
О младенцах, засоленных впрок [12. С. 126].

В стихотворении «Над законченной книгой» (1915) Волошин вступает в воображаемый диалог с Творцом, желая определить границу, за которой заканчивается человеческая воля и открывается сфера божественного начала:

Не ты ли
В минуту тоски
Швырнул на землю
Весы и меч
И дал безумным
Свободу весить
Добро и зло? [12. С. 373].

Поскольку, в соответствии с православной концепцией, ничто в этом мире не происходит без одобрения Творца, справедливым кажется вопрос, адресованный человеком Создателю. Несмотря на то, что в этом вопросе просматриваются смелые, почти хайямовские нотки (ср. «Не ты ль тому виной, что жизнь моя греховна?» (Хайям); «Не ты ли / неволил разум / принять свершенье / непостижимых / твоих путей / во всем гореньи / противоречий, / несовместимых / для человеческой / стесненной мысли?» (Волошин)), важно понимать, что стихотворение лишено обвинительного подтекста или крамольной окраски, которую иногда усматривали в его творчестве современники. Поэт только жаждет прозрения, искренно стремится увидеть мудрость божественной воли. Неслучайно здесь использование архаичной формулировки, заимствованной из «Апокалипсиса»: ср. «Он топчет точило вина ярости и гнева Бога Вседержителя» (Иоанн Богослов) и «Не ты ли / смесил народы... / и топчешь, грозный, / грозды людские / в точиле гнева?» (Волошин).

Эти идеи также получили свое развитие в публицистике М. Волошина. В статье «Пророки и мстители» поэт сопоставляет слова Ф.М. Достоевского с предсказаниями св. Киприана, писавшего в конце третьего века:

«Мир близится к концу. Это не старость, это признак надвигающейся смерти... Человек старится и умирает. Так же и мир должен умереть. Все знаки свидетельствуют о том, что земля близится ко времени своего распада... Жизнь не кончается старостью, она начинается усталостью» [10. С. 229].

Другой отец церкви, Лактанций, предлагает еще более точное выражение их мыслей:

«Мир подходит к концу. Зло царит в мире. И придут времена ужаса. И не будет таких, кому мила жизнь. Города будут разрушены до самого основания, огнем и мечом, землетрясениями, наводнениями... Земля не даст плодов своих человеку...» [11. С. 128—131].

Сравнивая пророчество Ф.М. Достоевского с предсказаниями отцов церкви, Максимилиан Волошин замечает и подчеркивает одну существенную разницу между их утверждениями: Лактанций говорит о моральном падении мира, св. Киприан — о его старости, с ужасом отмечая, что лучи солнца бледнеют и размеры луны уменьшаются, однако оба они остаются в пределах материального мироощущения. Напротив, в предсказании Ф.М. Достоевского Волошин чув-

ствует приближение катастрофы иного рода: психологического потрясения, которое все переносит из внешнего мира в душу человека.

Художник напоминает, что «обезьяна сошла с ума и стала человеком». Однако из этого положения он делает неожиданный вывод: «Следующий день начнется, когда человек сойдет с ума и станет Богом» [2].

Волошин уподобляет зарождение и успокоение революционных настроений биениям кармического сердца: эти биения «идут ритмическими скачками и представляют непрерывную пульсацию катастроф и мировых переворотов» [2].

Необходимость живой реакции на подобную «пульсацию катастроф и переворотов» Волошин подчеркивает и в другой статье, озаглавленной «Поэзия и революция»: «У поэта — один долг, — пишет Волошин, — стать голосом вещей и явлений глухонемых по природе своей» [1].

Как и у Достоевского, у Волошина сквозь повсеместный хаос (и прежде всего — хаос нравственный), а также связанное с ним предчувствие Апокалипсиса пробивается тяга к чистоте, к душевному здоровью. И все же в прогнозах двух авторов видна принципиальная разница. В отличие от предсказания Достоевского, согласно которому даже тяга к цельности неспособна спасти тех, кто находится во власти бесов, до момента их искреннего раскаяния (а это бессрочно откладывает воплощение пророчества о Новом Иерусалиме), прогноз Волошина более позитивен: время в лирике Волошина — циклично, Апокалипсис завершает старый миропорядок, предвещая новый. В его поэтической системе Апокалипсис ведет лишь к духовному перерождению. У Достоевского же падение человечества и утрата веры в Бога приводят к полной безнравственности и духовному вырождению («Если бога нет — все позволено»), что ведет к страданию как к пути духовного очищения. Это говорит и Кириллов, и Дмитрий, и даже Иван Карамазов («Да ведь коль эта истина воссияет, так вас же первого сначала ограбят, а потом... упразднят» [цит. по 9. С. 143—144]). По Достоевскому, лишь страданием можно прийти к Граду Божьему.

Но вместе с тем, как и Ф.М. Достоевский, Максимилиан Волошин стремится к глубинному раскрытию апокалиптической мысли вместо прямого провозглашения Страшного суда. Ему интересна стоящая за русской усобицей идея, сама концепция жизни:

Сгорая — жги!
Замкнутый в гроб — живи!
Таким Мой мир приемлешь ты?
— Приемлю...[5. С. 67].

(«Левиафан», 1915.)

Волошин указывает на историческое воплощение тех преобразований в революционном самосознании, которые еще в конце XIX столетия предсказывал Ф.М. Достоевский. В частности, шигалевская концепция о безоговорочном деспотизме, к которому русская революция неизбежно придет в поисках безграничной свободы, получает не только отражение, но и прямое развитие в публицистике М.А. Волошина. «Социализм тщетно ищет точки опоры... во всеобщей забастовке и в неугасимой революции... — утверждает поэт. — Он неизбежной

логикой вещей будет приведен к тому, что станет искать... в диктатуре... Все очень широкие демократические движения... неизбежно ведут к цезаризму» [3. С. 84].

Тем самым Волошин подтверждает мысль, высказанную Достоевским в письме своему брату Михаилу: «Мне кажется, что мир наш — чистилище духов небесных, отуманенных грешною мыслию. Мне кажется, мир принял значение отрицательное и из высокой, изящной духовности вышла сатира» [7. С. 11]. Подобное подтверждение мысли Ф.М. Достоевского о стремлении к освобождению, которое приводит к противоположному результату, автор находит в одном из программных стихотворений Волошина, озаглавленном «Китеж»:

Я сам — огонь. Мятаж в моей природе,
Но цепь и грань нужны ему.
Не в первый раз, мечтая о свободе,
Мы строим новую тюрьму [4. С. 135].

Такая метаморфоза кажется совершенно закономерной и Достоевскому, и Волошину. Оба дают одинаковую оценку попыткам построить новый мир без «цепи и грани». По мысли Ф.М. Достоевского, современные нигилисты хотят «устроиться справедливо, но, отвергнув Христа, кончат тем, что зальют мир кровью...» [8. С. 357]. Волошин подхватывает, однако творчески переосмысляет это пророчество, взяв за основу знакомые ему политические стремления революционеров: «Россия будет единой и останется монархической, несмотря на теперешнюю “социалистическую революцию”. Им [революционерам] ничто, по существу, не мешает ужиться вместе» [3. С. 84].

Это подтверждает мысль художника о том, что религиозно-революционное бесовство свойственно русскому народу испокон времен. Подобно мифологическим бесам, разрывающим душу и разум одержимого, бесы русской революции также дробят народное единство на множество осколков:

«Великая русская равнина — исконная страна бесноватости, — размышляет поэт. — Отсюда в древности шли в Грецию оргические культы и дионисические поступления; здесь с незапамятных времен бродит хмель безумия. Свойство бесов — дробление и множественность» [3. С. 82]. Как не вспомнить здесь «атрибут своеволия» нигилиста Кириллова из романа «Бесы» и связанные с ним попытки выстроить глубоко индивидуальную, прежде всего — эксклюзивную для самого теоретика нравственную систему. Дробление проникает в само революционное общество, уже не Святая Русь борется с Русью грешной, а бесы набрасываются на других бесов.

Неудивительно, что в 1917 году, в год наивысшего социального резонанса, Волошин вспоминает сон Раскольников из финала «Преступления и наказания». Все это время пророчество Достоевского ждало своего часа, ускользая от внимания поэта. Как отмечал сам Волошин, до 1917 года он не придавал значения этой странице и даже не замечал ее — ему даже «казалось, что ее никогда раньше не было и она только что выросла в этой книге... Очевидно, глаза наши до нынешних времен скользили по этим строкам, не видя их» [2].

Именно таким становится для М.А. Волошина будущее России. Грядущие годы видятся ему кровопролитными и тяжелыми — но за ними, по искреннему убеж-

дению поэта, должно последовать духовное воскрешение России и воздвижение метафорического «Града Божьего». К сожалению, увидеть своими глазами конец истязаниям своей родины Волошину было не суждено. Поэт умер в августе 1932 года, когда многим испытаниям русского народа только предстояло начаться.

© Мельников Е.С., 2017.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- [1] *Волошин М.А.* Поэзия и революция // Камена. Журнал поэзии / под ред. Петра Краснова. Кн. 2. Харьков: Прометей, 1919. URL: http://dugward.ru/library/voloshin/voloshin_poeziya_i_revolutsiya.html дата обращения: 12.01.2017).
- [2] *Волошин М.А.* Лики творчества / под ред. В.А. Мануйлова, В.П. Купченко, А.В. Лаврова. Л.: Наука, 1988. URL: <http://krotov.info/history/19/1870/voloshin.html> (дата обращения: 10.01.2017).
- [3] *Волошин М.А.* Россия распятая: сборник статей и стихов / Состав. В.И. Цветков, вступит. ст. и коммент. Э.С. Менделевича. М.: Агентство «Пан», 1992.
- [4] *Волошин Максимилиан.* Звезда польнь. М.: Комсомольская правда, НексМедиа, 2013.
- [5] *Волошин Максимилиан.* Стихи о терроре. Харьков, Репринтное издание, 2012.
- [6] Воспоминания о Максимилиане Волошине / Сост. и комм. В.П. Купченко, З.Д. Давыдова. М.: Советский писатель, 1990.
- [7] *Достоевский Ф.М.* Собрание сочинений: в 15 т. Т. 15. СПб.: Наука, 1996.
- [8] *Достоевский Ф.М.* Собрание сочинений: в 15 т. Т. 9. СПб.: Наука, 1991.
- [9] *Достоевский.* Материалы и исследования. Т. 2. Ленинград: Наука, 1976.
- [10] *Киприан.* Творения. Ч. 2. Киев, 1891.
- [11] *Лактанций.* Творения. Ч. 2. СПб., 1848.
- [12] Русские поэты «Серебряного века»: Символисты (т. 1). Л.: ЛГУ, 1991.

История статьи:

Дата поступления в редакцию: 2 февраля 2017

Дата принятия к печати: 1 апреля 2017

Для цитирования:

Мельников Е.С. *Историософские мотивы в творчестве М.А. Волошина // Вестник российского университета дружбы народов. Серия: Литературоведения и журналистики. 2017. Т. 22. № 2. С. 228—236.*

Сведения об авторе:

Мельников Егор Сергеевич, аспирант кафедры русской и зарубежной литературы Российского университета дружбы народов.

Контактная информация: e-mail: literatura1@mail.ru

THE HISTORIOSOPHICAL ATTITUDES IN THE WORKS OF M.A. VOLOSHIN

E.S. Melnikov

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

The article discusses the historiosophical attitudes of M.A. Voloshin on the future of Russia and on the fate of humanity as a whole. These attitudes were partially inspired by the historical period in which Maximilian Voloshin has lived. The World War I, the terrorism, the Bolshevik Revolution — all of these themes were reflected in the poetry and journalistic creations of the author. The fact that in these years Voloshin was increasingly drawn to the works of Fyodor Dostoyevsky — another thinker who considered the question about the sad future of Russia in the period of revolutions and wars — is no less important. The point of intersection between historiosophical attitudes of both thinkers also receive detailed consideration in the text of the article.

Key words: Voloshin, Dostoevsky, poetry, ethics, journalism, Russian Revolution, historiosophy

REFERENCES

- [1] Voloshin M.A. *Poezia i revolutsia* [Poetry and revolution] // *Kamen* [A magazine of poetry / edited by Peter Krasnov. Vol. 2]. Kharkov, 1919. Available at: http://dugward.ru/library/voloshin/voloshin_poeziya_i_revoluciya.html (accessed: 12.01.2017).
- [2] Voloshin M.A. *Liki tvorchestva* [The faces of creation] / edited by V.A. Manuilov, V.P. Kupchenko, A.V. Lavrov. Leningrad: Nauka, 1988. Available at: <http://krotov.info/history/19/1870/voloshin.html> (accessed: 10.01.2017).
- [3] Voloshin M.A. *Rossiya raspiataya: sbornik statej i stihov* [Russia Crucified: a collection of articles and poems] / Composed by V.I. Tsvetkov, introduction, and comments by E.S. Mendelevich. M.: Agentstvo Pan, 1992.
- [4] Voloshin Maximilian. *Zvezda Polyn* [The Wormwood Star]. M.: Komsomolskaya Pravda, NexMedia, 2013.
- [5] Voloshin Maximilian. *Stihi o terrore* [The poetry about terror]. Kharkov, Reprint edition, 2012.
- [6] *Vospominaniya o Maximiliane Voloshine* [Memoirs of Maximilian Voloshin] / Composed by V.P. Kupchenko, Z.D. Davydova. M.: Sovetskii pisatel, 1990.
- [7] Dostoevsky F.M. *Sobranie sochinenij v 15 tomah* [Collected works in 15 volumes]. Vol. 15. SPb.: Nauka, 1996.
- [8] Dostoevsky F.M. *Sobranie sochinenij v 15 tomah* [Collected works in 15 volumes]. Vol. 9. SPb.: Nauka, 1991.
- [9] Dostoyevsky. *Materialy i issledovaniya* [Materials and research]. Vol. 2. Leningrad: Nauka, 1976.
- [10] Cyprian. *Tvoreniya* [Creations]. Part 2. Kiev, 1891.
- [11] Lactantius. *Tvoreniya* [Creations]. Part 2. SPb., 1848.
- [12] *Russkie poety «Serebrianoogo veka»: simvolisty* [Russian poets of “Silver age”: the symbolists]. Vol. 1. Leningrad: LGU, 1991.

Article history:

Received: 2 February 2017

Revised: 5 March 2017

Accepted: 1 April 2017

For citation:

Melnikov E.S. (2017) The historiosophysical attitudes in the works of M.A. Voloshin. *RUDN Journal of Studies in Literature and Journalism*, 22 (2), 228—236.

Bio Note:

Melnikov Egor Sergeevich, Phd student of the department of Russian and Foreign Literature, Philological faculty, RUDN University.

Contacts: e-mail: literatura1@mail.ru



DOI 10.22363/2312-9220-2017-22-2-237-245

УДК 821.161.1

ОПЫТ ЭПОПЕИ В СОВРЕМЕННОЙ ПРОЗЕ. ЭПИЧЕСКОЕ И ИСТОРИЧЕСКОЕ В ТЕТРАЛОГИИ АНДРЕЯ ВОЛОСА «СУДНЫЕ ДНИ»

В.А. Мескин

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

В статье анализируется содержание и форма недавно опубликованной работы известного прозаика А. Волоса. Четыре относительно автономных романа, объединенных описанием драматических судеб одних и тех же героев, а главное — принципом историзма, заложенным в основание повествования, автор статьи рассматривает в единстве как положительный опыт в жанре эпопеи в современной российской словесности. Значительное внимание уделяется композиции произведения, психологизму, работе писателя со словом. Рассуждения и выводы подтверждаются ссылками на мнения критиков, на суждение писателя о своем творчестве.

Ключевые слова: Андрей Волос, современная российская проза, поэтика, жанр, эпопея, историзм

Писатель Андрей Волос не нуждается в представлении. Недавно он опубликовал новую работу, над которой работал более десяти лет: четыре относительно автономных романа объединяются описанием драматических судеб ряда героев, но главное — идеей единства истории, присутствия прошлого в настоящем [2]. Серьезное и, вместе с тем, очень интересное, местами захватывающее повествование в лучших традициях классической литературы, несомненно, увлечет читателя. Эта книга о героизме, о подлости, о любви и о многом другом, она из тех книг, которые заставляют думать.

Свой труд автор назвал «Судные дни», хотя речь идет даже не о годах, а о десятилетиях, десятилетиях российского XX века, причем, что характерно для А. Волоса, с обстоятельными экскурсами в давно прошедшие столетия. «Переключка времен в романе Андрея Волоса предстает единым движением времени, о котором размышляют герои романа и которое не ограничено завершением этого романного сюжета, а продолжается в читательском восприятии во времени нынешнем» [5]. Закрыв последнюю страницу книги, понимаешь, что хотел сказать автор библейским названием: задумайтесь, зло творящие, судные дни ожидают всех и каждого.

В нашем литературоведении утвердилось какое-то негласное табу на использование слова, понятия *эпопея*. Не раз случалось: назовут то или другое впервые опубликованное художественное произведение эпопеей, а потом смотришь — и нет упоминаний об эпопее, говорят о романе. Так было, например, с известными

прозаическими полотнами К. Симонова, В. Гроссмана, В. Астафьева. Как будто в этом жанровом определении заложена уже и качественная оценка произведения, уравнивающая его достоинства с достоинствами «Войны и мира». Формально-теоретически эпопея — это крупное эпическое (или стихотворное) произведение социально-философского плана, повествующее о поворотных исторических событиях, естественно, о жизни и деяниях персонажей не только вымышленных, но и творивших эти самые исторические события. С этой точки зрения, тетралогия А. Волоса, объемом вряд ли не превышающим упомянутое творение Л. Толстого, — эпопея — хороша она или не очень... — об этом должны сказать читатели. Заметим, редкий рецензент, писавший об этом творении А. Волоса (обстоятельные работы, думается, еще впереди), не упомянул великий роман Льва Николаевича. «Вполне возможно, — пишет А. Иванов, — что «Победитель» и его продолжения, написанные в традициях классической русской прозы, могут стать современной эпопеей, чем-то похожей на «Войну и мир» [4]. С ним согласен Л. Данилкин: «Андрей Волос написал очень хороший роман — если вы не имеете ничего против жанра романа-эпопеи...» [3].

Известно, ход истории во многом определяет принцип домино: все последующие события вызваны событиями предыдущими, в их множестве есть такие, которые на десятилетия определяют жизнь огромных регионов, влияют на состояние мира. Такие ключевые события: октябрьский переворот в России (позднее названный революцией), диктатура большевиков, Великая Отечественная война, победа России и коалиции, афганская драма, — все это разворачивается в художественном осмыслении прозаика, причем в узнаваемом волосовском стиле.

А. Волос — художник слова, после недавней публикации романа «Возвращение в Панджруд» это вряд ли кто будет оспаривать. Эстетическое *как* у него в порядке, впрочем, и план содержания его книг не вызывает нареканий. Писатель классических традиций, он основательно углубляется в сферы повседневной жизни, истории, этнографии, особенно если речь идет о родном для него восточном регионе.

Теперь ясно, «Возвращение», а до этого — афганский «Хазарат», таджикский «Хуррамабад», другие «восточные» публикации послужили своеобразным подступом к тетралогии, отработкой манеры. «Со времен «Хуррамабада» Андрей Волос шел от романа-пунктира, от повествования в рассказах к собственно роману с несколькими сюжетными линиями» [1]. Вот о чем еще думается в связи с упомянутыми произведениями (а теперь в связи и с новой книгой): надо обладать не только творческой, но и научной смелостью, чтобы браться за описание далекой истории не только своего, но еще и не своего народа.

Манера Волоса отчетливо проявилась в «Возвращении в Панджруд». Иранско-таджикское прошлое, X век, писатель воссоздает как бы изнутри, зримо. Роман насыщен реалиями той жизни, которая кипела на улицах Самарканда, Бухары, в нищих кишлаках, во дворцах богачей, в медресе, в шумных караван-сараях, в мрачных тюрьмах-зинданах. Простое перечисление того, что узнает прочитавший «Возвращение в Панджруд», займет не одну страницу. Конечно, это художественное произведение, соответственно, автор имеет право на художественное видение,

но в известных пределах. Вне этих пределов вряд ли правомерно рассуждать, скажем, о структуре, внутренней и внешней политике халифата, об исламизации Персии, об отношениях между персами, арабами, тюрками, о корнях суннитско-шиитского конфликта, об исламской космогонии и тому подобных существенных вещах. Рассказ о драматической судьбе великого Рудаки перерастает в рассказ о политической, умственной, духовной жизни огромного восточно-азиатского пространства. В заключении автор называет свой роман «реконструкцией» и убеждает в «достоверности» приводимых исторических фактов. Надо полагать, свое критическое слово по этому вопросу еще скажут историки-иранисты, тюркологи, востоковеды-этнографы, специалисты по истории зороастризма, ислама, а также суннитские и шиитские имамы, но, представляется, автор уверен в своей правдивости и не боится этого слова.

Такой манеры, такого стиля А. Волос придерживается и в тетралогии. И здесь наблюдаются элементы реконструкции, и здесь можно ожидать критики с позиций не только художественных. Мышление в образах, направленное на панорамное отображение российской истории XX века в калейдоскопическом отображении судеб типических характеров и целых фамилий, соединяется в «Судных днях» с мышлением понятийным, историческим. При этом автору очень, очень важно, чтобы читатель верил в его объективность, правдивость. Художественный текст предваряет выражение авторской благодарности десяткам лиц, чьи воспоминания, записки, знания, советы были положены в основание произведения (бывшие солдаты, военачальники, участники давних и недавних войн, заключенные, ученые-естественники, историки и др., а еще цифры, цифры, цифры).

Обращение к теме российской истории в лицах ко многому обязывает писателя: в прошлом к ней обращались именитые предшественники, в настоящем — многие современники, причем достаточно успешно. Только, можно сказать, вчера художественное обозрение драматических десятилетий российского XX века в прозе представили В. Маканин, М. Кантор, Ю. Буйда, А. Макушинский, В. Шаров, С. Алексиевич и др. Образно говоря, кровоточит эта тема, не дает себя забыть, звала, зовет и пожилых, и молодых. Правда, есть (теперь можно говорить была) в теме о России второй половины XX столетия не сказать, что лагуна, но явно недостаточно освещенная сторона — десятилетняя афганская кампания советской России. Нельзя же в самом деле считать приличным освещением пафосные книги «соловьев генерального штаба», в которых воспевались решения, осознанные сейчас как не просто ошибочные, а трагические...

Пристальное внимание к афганским событиям, расширенное осмысление их последствий для российской и даже мировой истории — все это новаторские ходы А. Волоса. Дело еще вот в чем. Можно, не опасаясь негативных последствий, ломать сложившиеся представления о давней истории, но А. Волос рушит стереотипы истории относительно недавней и даже совсем недавней. Художник слова как бы вклеивает в нашу историю некогда удаленные из нее страницы, говорит о том, о чем долгие годы молчали спецхраны. Действительно, многие ли знают, что в 1929-м году Сталин ввел войска в Афганистан под предлогом того, что туда вот-вот войдут войска вражеской Англии. История ходит по кругу... Итогом недолгого, но затратного и бесславного похода стала гибель десятков красноармей-

цев и многих сотен афганцев. В 1979-м году, образно представляет автор, лишь повторяются диалоги шурави и афганских крестьян, звучавшие в году 1929-м:

— Мы пришли вам помочь.

— А зачем нам помогать, нам и так хорошо...

Автор призывает помнить не только о 65 тысячах убитых и искалеченных соотечественниках и о 85 тысячах убитых афганцах в 1970—1980-е годы, но и о бессмысленных жертвах 1920-х годов.

Конечно, более или менее правдивые цифры, при желании, можно отыскать в справочной литературе; в первую очередь А. Волос решает задачи художественные, показывает убедительно, трогательно, *как* это было, читатель услышит голоса жертв, прочувствует боль своего и чужого народа. Читатели без большого напряжения найдут в книге усвоенные формально-содержательные традиции Л. Толстого (их трудно избежать, говоря о войне), В. Гаршина, Л. Андреева, отобразивших «ужас и безумие» войны, традиции авторов, описывавших баталии уже первой половины XX века: Г. Бакланова, Ю. Бондарева, К. Воробьева, других создателей «лейтенантской прозы».

Афганская Народно-демократическая революция, угроза американской интервенции, ограниченный контингент помощи, прогрессивный лидер Тараки, американский ставленник Амин, миротворец Кармаль, бескровный штурм Тадж-Бека (дворца Амина) — автор «Судных дней» относится ко всему этому как к мифам, в которых есть и правда, и вымысел, дает свою художественную интерпретацию событий тридцатипятилетней давности.

А. Волос подвигает видеть причины круговоротов истории в неизменности человеческой природы. Заметим, и в подтексте романа «Возвращение в Панджруд» кроется мысль: история учит, что она ничему не учит... Картины афганской, условно говоря, революции в «Судных днях» — палимпсест октябрьских и последующих событий в России начала XX века, та же святость целей и та же жестокость средств, та же наивность и та же глупость, та же кровавая борьба за власть вчерашних соратников (Тараки, Амин, Кармаль — Троцкий, Бухарин, Зиновьев или Каменев, судьба одна), та же фракционность (парчам, хальк — большевики, меньшевики) и др. Читателю остается гадать, как пошла бы история Афганистана (и не только Афганистана), если бы из трех лидеров, кабинеты которых одинаково были украшены портретами Ленина и Сталина, престарелый российский лидер не выбрал бы сначала Тараки («прошамкав... приятный молодой человек»), а после его убийства Амином — Кармалю. Интрига отображаемых афганских событий обостряется описанием тонких провоцирующих операций американских разведслужб на территории страны, заинтересованных, чтобы Россия получила «свой Вьетнам», и крайне незаинтересованных, чтобы к власти пришел сильный Амин, человек, по их мнению, способный стать лидером нации.

Трагедия Амина описана особенно выразительно, его предательское убийство теми, кого он звал на помощь, чтобы «защитить революцию», возмущает и трогает, местами до слез. Еще раз заметим, А. Волос пишет о том, что хорошо знает, работу над книгой сопровождали беседы с участниками событий. Вот, что писатель говорит по этому поводу: «Я не портил вымыслом реальных событий... Сце-

на убийства Амина — из их числа» [4]. О виновниках страшного для двух народов взрыва автор пишет с публицистической определенностью — Андропов, Брежнев, Устинов. Читатель «присутствует» на решающем заседании политбюро правящей партии. Вряд ли без оснований обособляется позиция начальника генштаба Огаркова, выступавшего против ввода войск... Он пишет о взрыве, разрушительные последствия которого до сих пор сказываются и в Азии, и в Европе, и в далекой Америке.

И еще вот о чем думается, читая книгу Волоса. Она должна была появиться, должно было появиться это христианское по духу, художественное по форме покаяние за беды, страдания, которые понес не только российский, но и афганский народ в результате вооруженного российского вторжения под благовидным предлогом «защиты социалистических идеалов революции». Да еще и не первого вторжения...

В создании многоликого портрета афганского народа автор использует самые разные краски, присутствуют элементы и юмора, и даже сатиры, но в целом — это портрет героический, это народ, в плоть и кровь которого вошло свободолюбие. Волос еще раз напоминает: в борьбе с захватчиками афганцы идут на любые жертвы, воюя неистово, беспредельно жестоко и «не по правилам». Англичане завоевали полмира, но «подавились афганской костью» (чему, заметим, не внимали европейцы и уже в наши дни — американцы...). Характером-символом здесь предстает самоотверженный моджахед-философ майор Даврани, потерявший на этой войне всех братьев и сам в конце концов погибший. Его глазами читатель смотрит на эту войну, на тактику «выжженной земли»: «В пыли, в поту шагая вслед за БТРами, бойцы проламывались сквозь дома, плетни, дувалы, дворовые виноградники и цветущие гранатовые деревья: оставляя за собой широкую полосу “чистой” земли, где не было ни одной целой крыши — все лежали плашмя или косо кренясь, топорща чахлые жерди перекрытий и придавливая собой раскрошенные глиняные руины». Убегающих дехкан давят гусеницами танков, заподозренных в связи с моджахедами живыми сбрасывают с вертолетов. «Так что же они думают, — ужасается Даврани, — чтобы кончить эту войну.. убить всех?..». При этом его обуревают понятное злорадство: чем больше убитых, тем больше вставших под ружье мстителей, тем сокрушительней афганская «дубина народной войны».

Но даже не менталитет, а щедрая, поэтичная душа афганского народа вне сражений раскрывается в третьей части тетралогии. Здесь на многих страницах, окрашенных в полумистические тона, описывается, хочется сказать, хождение пленного солдата-россиянина по аулам и кишлакам этой бедной, но духовно богатой древней восточной страны. Хождение подвигает его к попытке вернуться к себе прошлому, доафганскому, к обретению души. Вчерашнего бойца сопровождает мудрый старец, случайный спаситель, осознающий и ищущий связь всех людей и всего живого в мире, родство религий. «Наш святой Хызр, — рассуждает он, — это и есть ваш святой Николай».

И все-таки автору важнее показать российский народ в этом навязанном противостоянии, в его коллективном портрете больше разнообразия. Достаточно убедительно показаны и порядочные люди, прежде всего непосредственные участ-

ники боестолкновений, героически погибающие на поле брани, не очень-то понимая за что, и начальствующие подлецы, цинично рассуждающие о «золотом дне» этой войны. То есть, при всей важности военно-афганской тематики все-таки она не главная в тетралогии. Да, это книга о России. Автор дает свое художественное видение советской действительности предшествующих десятилетий, социально-политических условий, при которых могла произойти афганская авантюра, если и не развалившая СССР, то немало этому способствовавшая. Корни этой и многих других трагедий, особенно в годы Великой Отечественной войны, автор видит в созданной Сталиным системе государственного управления, способной к мимикрии, но не к изменениям. Волос представляет формулу сталинской власти, ее главными компонентами предстают страх как состояние, миф как теория, магия как практика. Здесь кроются объяснения, казалось бы, бессмысленных репрессий. Просвещенная мысль убийственна для тирании, ее носители — их целый ряд в книге Волоса — изолировались от масс, уничтожались. Молох сталинской власти требовал репрессий, жертв: чем больше жертв, тем больше палачей, сторонников и защитников этой власти...

Композиция этого объемного сочинения сложная, но причинно-следственные связи читателю достаточно ясны. История российского XX века, становление, распад государства автор показывает в перекрестии десятков, естественно, не простых судеб. Точками художественных перспектив, сцепления сюжетных линий предстают характеры типические, рожденные широкими социальными обобщениями. Здесь есть и крестьяне, и рабочие, но в центре авторского и, понятно, читательского внимания три характера. Пожалуй, главный — это рефлектирующий интеллигент-писатель Герман Бронников. В руки беспечного и обеспеченного соцреалиста попадает чужой архив, а вместе с ним приходит и бремя ответственности — донести до людей правду — ставшие известными хождения по мукам родственников и знакомых. Нести правду означало не только отказаться от лжи соцреализма, но и испытать на себе все «прелести опеки» КГБ. Бронников пишет роман. Хорошо известный по классической литературе прием романа в романе позволяет А. Волосу перемещаться из начала 1980-х годов во все предшествующие десятилетия и обратно.

Судьбы ученых, прошедших ГУЛАГ, представляет яркий нестигаемый философствующий Игорь Шегаев, этот характер не затеряется в ряду не менее ярких характеров ученых-зеков, воспроизведенных А. Солженицыным, В. Шаламовым, другими создателями лагерной прозы. Истинного офицера-воина представляет бескомпромиссный характер Александра Плетнева. Эта личность положительно соотносится с личностью афганца-моджахеда Даврани и резко противопоставлена подлецам из «своих», кому «война — мать родная». Как с образом Шегаева в поэтику эпопеи приходит элемент мистицизма, так с образом Плетнева в нее приходит элемент детективно-приключенческий, экшена.

И вот что интересно. О том, как изводилось российское крестьянство, можно сказать, и христианство, написаны десятки книг. Казалось бы, что нового можно сказать на эту тему после В. Белова, Б. Можаева, С. Залыгина, других «деревенщиков»? Но, оказывается, можно... Заметим, об этом недавний дебютный роман Г. Яхиной «Зулейха открывает глаза» — о трагедии раскулачивания татарского

крестьянства. А теперь вот и «Судные дни» А. Волоса — о трагедии русского и казахского крестьянства, о силе человеческого духа, о трудностях нравственного выбора. Казалось бы, что нового можно сказать о Великой Отечественной войне, о ее героических и других страницах, в частности о «ржевском котле», о генералах, которые, боясь гнева верховного, бессмысленно губили армии? Об этом написано убедительно и не однажды. Но и здесь, оказывается, возможно новое слово, новый ракурс. Символистское письмо у Волоса органично вплетается в реалистичное повествование, благодаря чему расширяется диапазон художественных возможностей, так, например, автор романа в романе дает возможность послушать, о чем говорят погибшие «подо Ржевом в безымянном болоте».

Последняя часть тетралогии обращена в начало сумбурных 1990-х годов, и сумбур этот представлен у Волоса во всей его сомнительной красе. Надо сказать, смутные 1990-е годы в России привлекли внимание многих современных прозаиков, может быть, подробнее других отобразил их С. Шаргунов в семейно-политическом, психологическом романе «1993». А. Волос оригинально описал происходившие тогда события как социальную драму и трагический цирк.

По-волосовски убедительно — изнутри, зримо — автор описывает и 1980-е годы. Не приходится сомневаться, так мог описать время и бремя страны только очевидец, причем обладающий не только художественным воображением, но и художественной памятью. Вот улицы, украшенные лозунгами типа «Коммунизм — это молодость мира, и его возводить молодым», вот полки магазинов, украшенные лишь «гвардейскими рядами сырков “Дружба”», вот очередь за селедкой по рубль сорок пять копеек, потому что всегдашнюю в продаже, ржавую, по рубль четыре копейки, нельзя было есть. Да, так и было: по рубль сорок пять и по рубль четыре... Автор уместно обращается к специфической лексике тех лет: не купить, а *достать*, вариант — *достать по блату*, не поступило в продажу, а *выбросили* и др.

Поэтический арсенал произведения, как и социальный ряд персонажей, предельно широк. В тетралогии есть и сатира, и юмор, как, скажем, в строчках-размышлениях мула о сложностях жизни бременной. Чистка столицы от нежелательных элементов, способных «запятнать чистый облик страны советов», трагикомична. Метафора Волоса обладает наглядностью и содержательной емкостью. Ту же напряженно-испуганную атмосферу города накануне всемирных спортивных игр передают зарисовки самых обычных явлений, например, описания утренних троллейбусов, «за стеклами которых маячит горох бледных лиц». На экране телевизора герой видит «рыбье лицо» очередного генсека, и читатель безошибочно определяет носителя этого лица. Важную роль играет в повествовании психологическая деталь, подчеркивающая достоверность, жизненность персонажей. Герой-афганец, Александр Плетнев, выйдя из ворот зоны (после девятилетнего незаслуженного заключения) досадует на себя: никак не может забыть, что не передал приятелю какой-то дефицитный инструмент. Содержание характеров показано посредством внутренних монологов, в их, порой, мучительных спорах с собой. В потоках сознания равно исчерпывающе раскрываются и положительные герои, и подлецы, и садисты-убийцы. И, как всегда у Волоса, драматизм повествования смягчают великолепные пейзажные зарисовки величественных горных вершин, долин, перевалов, вневременной несуетной красоты.

Можно предположить, что автору близки высказывания старого живописца Кириллова в «Судных днях» о том, что самое главное в искусстве: «Время... Вот, что главное в картине — время! Время для живописца всегда одно — вечность!.. Живописец должен донести до людей... свои представления о вечности...». Да, главное для А. Волоса в «Судных днях», как, впрочем, и во всех других его произведениях, донести до читателя свои представления о вечности, не случайно в названии своего нового произведения он обращается к Вечной Книге.

© Мескин В.А., 2017

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- [1] *Беляков С.* Победенный // Новый мир. 2009. № 7. URL: http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2009/7/be15.html (дата обращения 29.03.2017).
- [2] *Волос А.* Судные дни (Победитель. Предатель. Должник. Кредитор & Месмерист) М.: Изд-во «Э», 2016—2017.
- [3] Данилкин Л. Книга Победитель. Афиша. 02.10.2008. URL: <https://www.afisha.ru/book/1450/> (дата обращения 29.03.2017).
- [4] *Иванов А.* Победитель, который не судит (интервью с писателем А. Волосом. Литературная Россия. 12.06.2009. № 23. URL: <http://old.litrossia.ru/2009/23/04173.html> (дата обращения 29.03.2017).
- [5] *Чкония Д.* О «Предателе» Движение времени // Дружба народов. 2012. № 5. URL: <http://magazines.russ.ru/druzhba/2012/5/ch23.html> (дата обращения 29.03.2017).

История статьи:

Дата поступления в редакцию: 5 февраля 2017

Дата принятия к печати: 1 апреля 2017

Для цитирования:

Мескин В.А. Опыт эпопеи в современной прозе. Эпическое и историческое в тетралогии Андрея Волоса «Судные дни» // *Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Литературоведение. Журналистика.* 2017. Т. 22. № 2. С. 237—245.

Сведения об авторе:

Мескин Владимир Алексеевич, доктор филологических наук, профессор, кафедра русской и зарубежной литературы Российского университета дружбы народов, профессор.

Контактная информация: e-mail: VAMeskin@yandex.ru

EPIC GENRE IN MODERN PROSE. EPIC AND HISTORY IN TETRALOGY “JUDGMENT DAYS” BY ANDREI VOLOS

V.A. Meskin

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

The article analyzes the content and shape of the recently published work by a famous writer A. Volos, who does not see his four relatively autonomous novels as separate, thus serving an example of

positive experience in modern Russian epic poetry. United by historicism, serving the basis of narration, the novels describe dramatic destinies of the same characters. Much prominence is given to the composition, psychologism, and word usage. Reasoning and conclusions are based on analytical publications, and the writer's own perceptions concerning his work.

Key words: Andrei Volos, modern Russian prose, poetics, genre, epic, historicism

REFERENCES

- [1] Belyakov S. Pobezhdeniy [The Defeated]. *Noviy mir* [The New world]. 2009. № 7. Available at: http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2009/7/be15.html (accessed date 29.03.2017).
- [2] Volos A. Sudniye dni (Pobeditel. Predatel. Dolzhnik. Kreditor & Mesmerist) [Judgment days (The Winner. The Traitor. The Debtor. The Creditor & the Mesmerist)]. M.: Publishing House «E», 2016—2017.
- [3] Danilkin L. Kniga Pobeditel [The Winner Book]. Afisha. 02.10.2008. Available at: <https://www.afisha.ru/book/1450/> (accessed date 29.03.2017).
- [4] Ivanov A. Pobeditel, kotoriy ne sudit [The winner who does not judge (interview with writer A. Volos)]. *Literaturnaya Rossiya* [Literary Russia]. 12.06.2009. No. 23. Available at: <http://old.litrossia.ru/2009/23/04173.html> (accessed date 29.03.2017).
- [5] Chkonia D. «O Predatele» Dvizheniye vremeni [About the Traitor. The stream of time]. *People's Friendship*. 2012. No. 5. Available at: <http://magazines.russ.ru/druzhba/2012/5/ch23.html> (accessed date 29.03.2017).

Article history:

Received: 5 February 2017

Revised: 15 March 2017

Accepted: 1 April 2017

For citation:

Meskin V.A. (2017) Epic genre in modern prose. Epic and history in tetralogy “Judgment days” by Andrei Volos. *RUDN Journal of Studies in Literature and Journalism*, 22 (2), 237–245.

Bio Note:

Meskin Vladimir Alexeevich, doctor of philological science, professor, Department of Russian and Foreign Literature, RUDN University.

Contact: e-mail: VAMeskin@yandex.ru



DOI 10.22363/2312-9220-2017-22-2-246-255

УДК 821.161.1

ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ РОМАН В РУССКОЙ ПОДРОСТКОВОЙ ЛИТЕРАТУРЕ ВТОРОЙ ТРЕТИ XX ВЕКА

В.А. Мескин, А.В. Золотухина

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

В статье анализируются формально-содержательные компоненты «педагогических» романов в русской литературе XX века — «Республика ШКИД» Г. Белых и Л. Пантелеева, «Педагогическая поэма» А. Макаренко, «Школа им. Достоевского» В. Сороки-Росинского. Автор указывает на скрытый диалог названных писателей, с необходимостью совершает экскурсы в более отдаленное прошлое словесности, в историю возникновения и развития педагогической науки, рассуждает о причинах и формах взаимовлияния педагогики и литературы для детей. Выявляются субъективные и объективные предпосылки формирования различных авторских эстетико-педагогических концепций.

Ключевые слова: русская детская литература, педагог, подросток, школа, воспитание

Педагогика, наука о воспитании человека, основательно связана с другими областями гуманитарных знаний: с психологией, философией, социологией. Со второй половины XIX века, когда детская литература прошла этап окончательного становления сначала в западноевропейской, а затем и в русской литературе, педагогика стала тесно взаимодействовать со словесностью, творчество для детей стало восприниматься как ответственное дело. К концу столетия сформировались до сих пор принятые представления о мире детства — относительно самостоятельном периоде жизни, со своеобразными этико-эстетическими ориентирами. Эти ориентиры формировались и формируются до сих пор преимущественно литературой. При этом в третьей трети XX века в России, во многом под влиянием объективных обстоятельств, происходит процесс своеобразного слияния-взаимовлияния литературы и педагогики, процесс, не получивший должного освещения.

Тут необходим небольшой экскурс в прошлое. Возникновение педагогической системы в России, решение вопросов общего развития, воспитания, образования, связано с деятельностью К.Д. Ушинского. Согласно его учению, воспитание детей должно быть связано с их постижением того, что позже они осознают как культура, с раннего знакомства с художественным словом: с памятниками устного народного творчества, с «авторской» литературой. Большую роль в деле воспитания педагог отводил знакомству детей со сказками, специально написанными для них рассказами. При этом он дал примеры написания таких рассказов: «Детский мир» (1861), «Бишка» (1864), «Ветер и солнце» (1864), «Два плуга» (1864).

«К.Д. Ушинский доказал, что система воспитания, построенная соответственно интересам самого народа, развивает и укрепляет в детях ценнейшее — патриотизм, национальную гордость, любовь к народу» [4. С. 115]. Далее связи литературы и педагогики расширяются, видоизменяются.

Неспешное развитие гуманитарных наук, включая педагогику, изменилось в западной и восточной Европе в начале XX века. Новые авторитеты интеллектуальной жизни — А. Шопенгауэр, Ф. Ницше, З. Фрейд, другие мыслители — оказали существенное влияние на науку о воспитании человека. Наиболее сильное влияние оказало их внимание к противопоставлению: личность индивидуальная, обособленная — личность коллективная, общественная. Противопоставление получило отражение и в педагогике, и в литературе, в детской в частности [3]. При этом функция литературы — формирование этико-эстетических ориентиров — не изменилась.

Функция литературы стала существенно меняться в России в последующие десятилетия по мере усиления связи педагогики и литературы, прежде всего, детской. Усиление связи, изменение функции объясняются началом великого эксперимента: построение нового, социалистического, общества, воспитание нового человека. Отношение к индивидуальному и общественному разделило всех имевших отношение к искусству [15. С. 3—9]. В 1920-е—1930-е годы в стране складывается ситуация, которая подвигает педагогов и писателей по-новому взглянуть на человека, а значит на ребенка, пересмотреть систему воспитания. В этот период происходит такое сближение педагогики и литературы, которого не было ни прежде, ни потом. Можно с уверенностью сказать, что в результате этого сближения появились такие произведения, как «Республика ШКИД» Г. Белых и Л. Пантелеева (1927), «Педагогическая поэма» А.С. Макаренки (1931), «Школа им. Достоевского» В.Н. Сороки-Росинского (1960). Это три произведения литературы явились своеобразным полем столкновения различных педагогических концепций.

Все три романа были созданы во многом под впечатлением от драматических обстоятельств пореволюционных и послевоенных лет: массового явления беспризорников, увеличения уровня детской преступности. При этом не менее чем современникам, авторы адресовали свои произведения будущим поколениям читателей и воспитателей: книги должны были работать на обновление педагогической системы и детской литературы [13]. Сопоставление названных произведений логично: они написаны на одну тему, посвящены одному вопросу — воспитанию подростка, но отличаются и нарративом, и жанром, и поэтикой. «Республика ШКИД» — приключенческий роман воспитания, «Педагогическая поэма» — мемуарный роман воспитания, «Школа им. Достоевского» — аналитический роман воспитания.

«Республика ШКИД» Г. Белых и Л. Пантелеева — первый оригинальный опыт художественно-педагогической литературы в России XX века. Именно здесь впервые зазвучала тема «перековки». «“Республика ШКИД” явилась знаком безвозвратно перейденного рубежа, рубежа между старой, предреволюционной детской литературой и новой, созидающей; явилась доказательством того, что молодая, только что народившаяся советская детская литература откинула дамские санти-

менты и не боится отражать действительность, прямо глядя жизни в глаза» [14. С. 1]. Можно предположить, что без этой книги двух других бы не было или, уж точно, они были бы другими. Примечательно то, что авторы ШКИДы не ставили перед собой теоретико-педагогических задач, они хотели поделиться своими воспоминаниями об учебном заведении, которое помогло им выйти в люди. Однако педагогический дискурс в книге очевиден, педагогическая новизна, продиктованная временем, не могла здесь не проявиться.

При поверхностном знакомстве «Республика ШКИД» — это не очень серьезное грустно-смешное повествование, основанное на весьма авантюрной фабуле. Серьезная дидактическая составляющая лежит как бы вне сюжета, в подтексте, ведь нарратив ведут подростки, сами воспитуемые. Имена им заменили прозвища, их речь близка к арго, изобилует эмоционально-экспрессивной лексикой. Основная цель ШКИДы — переделать трудновоспитуемых бродяг-подростков, выковать из малолетних преступников новых людей, которые смогут «добыть себе путевку в жизнь». Понятно, эта цель не может быть достигнута без правильно выбранной педагогической системы. Создателем системы в романе выступает директор ШКИДы Виктор Николаевич Сорока-Росинский, именуемый колонистами Викниксор.

В основу своей системы Викниксор кладет культ учебы. Вокруг этой системы, вокруг повести и завязалась долгая литературно-педагогическая полемика. Одновременно решались вопросы литературного и педагогического порядка: достоин ли распространения метод воспитания директора школы и рассматривать ли «Республику ШКИД» как дневник-документ школы, где каждый факт достоверен, или как художественное произведение, авторы которого имели право на вымысел. Первой, кто отозвался и о школе им. Достоевского, и о произведении, причем отозвался отрицательно, была Н.К. Крупская: «ШКИД хотя и называется советской школой, но по существу дела — это типичная бурса и совершенно облыжно названа «республикой» ШКИД» [7]. Затем о романе отозвался, и также неодобрительно, А. Макаренко: «Собственно говоря, эта книга есть добросовестно нарисованная картина педагогической неудачи» [8]. С этих отзывов началась литературно-педагогическая полемика, длившаяся больше четверти века. Среди сторонников и системы, и художественных достоинств книги тоже были известные личности: М. Горький, С. Маршак, К. Чуковский.

Основные черты педагогической системы В.Н. Сороки-Росинского описываются следующим образом: во-первых, и это главное, большая часть времени учащихся отводится на учебу, получение знаний и развитие кругозора, школьные занятия длятся по 10—12 часов в день, в свободное от школьных занятий время учащиеся должны развивать творческие способности: писать, рисовать, выпускать настенные газеты; во-вторых, подростки не загружаются физическим трудом, который, по мнению Виниксора, губительно сказывается на развитии таланта; в-третьих, вводится определенная, действенная в среде трудновоспитуемых, мера наказания. Так, после нескольких педагогических экспериментов в ШКИДе появляются карцер — комната для пребывания в изоляции особо провинившихся, товарищеский суд — где учащиеся, определяют меру наказания. Наиболее оригинальным и действенным педагогическим решением стало введение «Летопи-

си» — книги-журнала, в которую записывались как заслуги учащихся, так и их проступки. В конце месяца проводился учет записей, по итогам которого назначались порицания или поощрения.

Заслуживают внимания «педагогические эксперименты» автора-педагога. Дело в том, что он, по крайней мере, это заявлено в романе, хотел официально ввести в систему воспитания по сути практику тайного доносительства. Эксперимент не удался. Так, вольно или невольно воспитанники В.Н. Сороки-Росинского первыми в литературе указали на социальную болезнь времени, а он это по-своему подтвердил.

В.Н. Сорока-Росинский предстает человеком во многом из прошлого, в нем как бы еще жива память об ушедшем, прежде всего, о дореволюционном образовании. Так, педагогические идеи он черпает из образовательных систем, которая уходит своими корнями в Древнюю Грецию и Рим, идеалом образовательного учреждения для него служит Царскосельский лицей времен А.С. Пушкина. Самое большое внимание директор уделяет гуманитарным предметам, гимн школы сочиняется на мотив известной латинской студенческой песни «*Gaudeamus*». Что-то удастся привить воспитанникам, и даже «встречи бывших шкидцев, пути которых после выпуска из школы разошлись, чем-то напоминают “лицейские годовщины”, хоть буйная, убогая и голодная Шкида так мало была похожа на Царскосельский лицей» [10. С. 16].

Вероятно, этот невысказанный культ прошлого удивляет и притягивает к нему воспитанников. В «Республике ШКИД» на многих страницах описывается то, как подростки увлеченно занимаются литературной деятельностью: сочиняют-переделяют гимн, стараясь выдержать стиль и ритм оригинала, берутся за издание настенных газет, стараясь выразить в них свою творческую индивидуальность. ШКИДцы пишут юморески, стихи и даже что-то наподобие научных статей на технические темы. Состояние порядка и покоя, как правило, хрупко, «вдруг шкидцы преподносят воспитателям новый сюрприз — такую сногшибательную “бузу”, какой не бывало еще с первых дней школы... Шкида бушует, как разгневанная стихия, а потом также неожиданно утихает и снова входит в прежние границы» [10. С. 10].

Буза — знаковое событие для ШКИДы. Дни бунта описаны Г. Белых и Л. Пантелеевым особенно экспрессивно. Текст здесь отличается обилием риторических восклицаний, выразительными диалогами, эмоциональной лексикой, императивными конструкциями. И все равно авторам как бы не хватает возможностей выразить все то, что переполняет их героев, эта нехватка восполняется междометиями, повторами, многоточиями: «А шайка, заполучив большие деньги, не зная, куда их деть, кутила... Пейте, товарищи, пейте, растыки грешные!.. Пейте, браточки!.. Володька, черт, спой, прошу тебя... Песен хочу!» [2. С. 425—427]. Художественную ценность подобных страниц отмечали и С. Маршак, и М. Горький.

Благодаря «педагогической игре» В.Н. Сороки-Росинского, основанной на указанных экспериментах и идеях, нетривиальным решениям внутриколлективных проблем в конечном счете педагогу удается что-то менять в характерах трудных подростков, сделать их более социально адаптированными. Весьма оригинально выглядит отношение директора к «бузам»: осознавая непостоянство вос-

питанников, он просто игнорирует внутриколлективные проблемы такого рода, что со временем приводит к их самоликвидации. Иначе в таких или схожих ситуациях проявляется деятельность А.С. Макаренко.

По мнению автора «Педагогической поэмы», коллектив постоянно нуждается в живом участии, поэтому, оставаясь в центре интересов и волнений учащихся, А.С. Макаренко старается как можно скорее искоренить проблему, не исключая самые суровые меры. Именно потому, что свою «Поэму» А.С. Макаренко пишет через четыре года после публикации «Республики ШКИД», он, во-первых, учитывает опыт В.Н. Сороки-Росинского, а, во-вторых, заостряет полемическую направленность своего сочинения. Это немало способствовало тому, что педагогические методы автора были многими восприняты как единственно возможные для воспитания «нового человека» (М. Горький, С. Калабалин, М. Погребинский, А. Явлинский, С. Руднев и др.).

Произведение А.С. Макаренко — это своего рода исповедь директора колонии для несовершеннолетних, книга, раскрывающая перед читателем педагогические успехи и неудачи автора. Он намеревался написать книгу по вопросам педагогики, вместе с тем, он ориентировался на широкого читателя, потому в конечном счете отказывается от строго научного стиля и обращается к беллетристической форме изложения, к жанру, позже получившему наименование «non-fiction». Язык повествования должен был быть понятен каждому, педагог отказывается от научных терминов, нередко использует жаргонизмы. Это немало сближает «Поэму» с «Республикой ШКИД». Можно отметить и стилистическое влияние предшественников во фразах типа: «Через тебя влипли в эту бузу!» [9. С. 11].

С одной стороны, цель А.С. Макаренко та же, что и у В.Н. Сороки-Росинского — перековка «старых», трудновоспитуемых подростков в «новых», деятельных членов общества. Достичь этого директор решает посредством создания сплоченного коллектива, который и должен «перемалывать» воспитанников. С другой стороны, основа педагогической системы А.С. Макаренко иная. В ее основе лежит трудовое воспитание и, по сути, военная дисциплина. Педагог не исключает даже телесные наказания. В этом смысле примечателен эпизод с Задоровым — одним из первых воспитанников колонии: «В состоянии гнева и обиды, доведенный до отчаяния и остервенения всеми предшествующими месяцами, я размахнулся и ударил Задорова по щеке. Ударил сильно, он не удержался на ногах и повалился на печку. Я ударил второй раз, схватил его за шиворот, приподнял и ударил третий раз» [9. С. 14].

Описанные методы на фоне педагогической концепции В.Н. Сороки-Росинского выглядят экстремальными, но продиктованы временем. Но нельзя забывать, что задача А.С. Макаренко была сложнее, чем у В.Н. Сороки-Росинского. Во-первых, потому что его воспитанники старше, а, во-вторых, потому что колония А.С. Макаренко были смешанного типа (женско-мужской). А.С. Макаренко был первым педагогом, поднявшим вопросы полового воспитания. В его «Поэме» особое место занимают темы первой любви, ранней беременности и вытекающих отсюда проблем. Страницы, связанные с этими темами, отличаются особой остротой и художественностью: «Но Чобот не дал мне кончить. Он повалился на лавку и заплакал невыразимо горестно и безнадежно... “Я на колени стану... без Наташи

я не могу жить” ... Чобот повесился ночью на третье мая» [9. 296—300]. Несмотря на внимание к подобному роду проблемам подростков, уважение их личной жизни и свободы, педагог выражает негативное отношение ко всякого рода романтическим отношениям: «Во все времена и у всех народов педагоги ненавидели любовь. И мне ревниво неприятно видеть, как тот или другой колонист... презрительно забросив книжку, махнув рукой на все качества активного сознательного члена коллектива, упрямо начинает признавать только авторитет Маруси или Наташи — существ, неизмеримо ниже меня стоящих в педагогическом, политическом и моральном отношениях» [9. С. 233].

Следует подчеркнуть главную особенность подхода А.С. Макаренко — психологизм, что и отражается в его «Поэме». Он подходит к вопросам воспитания и как воспитатель, и как психолог, указывая на особенности психики, склада характера, движущие личность. Для автора-воспитателя важно найти колонисту такое дело, которое будет ему и по силам, и по душе. Детальным описаниям психологических портретов воспитанников посвящены целые главы «Поэмы»: «Характер и культура», «Осадчий», «Шарин на расправе».

Система А.С. Макаренко, как следует из его книги, принесла свои плоды. И здесь можно говорить о полемичности намерений автора по отношению к системе В.Н. Сороки-Росинского как она изложена в книге Г. Белых и Л. Пантелеева. Герои А.С. Макаренко не склонны к «бузам», отличаются особым трудолюбием и поражающей целеустремленностью. Более того, у него колония им. Горького переходит на самокупаемость, создает свой театр и, в духе времени, даже комсомольскую ячейку. Говоря о достижениях колонии, А.С. Макаренко широко использует метафоры и гиперболы, повторы и инверсии, что делает язык «Поэмы», без того стилизованный под разговорную речь, максимально эмоционально-экспрессивным: «В зрительном зале стояло несколько десятков рядов дощатых скамей, необозримое пространство театральных мест, невиданное культурное поле, на котором только сеять да жать. Театральная наша деятельность... развернулась очень быстро и... никогда ни на минуту не понижая темпов и размаха, кипела в таких грандиозных размерах, что я и сам сейчас с трудом верю тому, что пишу. Уже с третьего спектакля наша театральная слава разнеслась далеко за пределы Гончаровки» [9. С. 213].

А.С. Макаренко может быть назван первым педагогом, рискнувшим изложить свою педагогическую систему посредством художественного произведения. Но, несомненно, на это его подвиг опыт выпускников ШКИДы. Их книга привлекла внимание интеллектуалов, педагогов и художников, к проблемам педагогики вообще и к методике В.Н. Сороки-Росинского в частности. Решающую роль сыграл отзыв М. Горького о романе Г. Белых и Л. Пантелеева, в котором писатель поставил двух педагогов на равно большую высоту: «Вы, — писал Горький автору «Поэмы», — именно такой же большой человек, как Викниксор, если не больше него, именно такой же страстотерпец и подлинный друг детей...» [10. С. 29]. Сравнение не могло удовлетворить А.С. Макаренко.

Хотя произведения, действительно, имеют много общего в формально-содержательных аспектах. В основе обоих романов лежит прием антитезы: каждому хорошему, «новому» подростку противостоит плохой, не поддающийся перевос-

питанию, а каждой «здоровой» колонии противостоит «загнивающая», куда и переводят подростков, не сумевших стать полноценным звеном коллектива. Цель сопоставления — подчеркнуть силу «нового коллектива», который способен не только противостоять дурному влиянию, но перевоспитывать — принимать слабых, а выпускать «новых», сильных людей. Под «новым коллективом» подразумеваются не только воспитанники, но и наставники. Вопрос о том, какими качествами должен обладать воспитатель, становится ведущим во всех трех романах. Для воспитателя 1920—1930-х годов достаточно быть «новым» человеком, готовым к решительным преобразованиям и постоянному труду. Не соответствующие требованиям — увольняются. В романе «Школа им. Достоевского» В.Н. Сороки-Росинский уже не так категоричен: он предлагает классификацию преподавателей, выявляя сильные и слабые стороны каждого [13]. Среди предложенных групп воспитателей можно выделить: педагоги-теоретики; реалисты; утилитаристы; интуитивисты. Такое изменение взглядов педагога связано с изменениями социокультурной ситуации в стране, с большей, чем в начале столетия, свободой мысли и слова.

И все-таки роман В.Н. Сороки-Росинского имеет существенные особенности, их не могло не быть: книга создавалась в условиях «оттепели». Она представляет собой еще и своего рода комментарий к «Республике ШКИД». Взгляд на то же учебное заведение, но глазами не воспитуемого, а педагога. Отсюда и жанр произведения, тяготеющий к аналитическому педагогическому роману. Автор адресовал свой труд узкому кругу читателей: воспитателям и педагогам. Роман выдержан в научном стиле, порождающем обилие терминов и специфическую, доказательную манеру изложения. Автор, подробно разбирает педагогическую систему, введенную им в школе им. Достоевского, противопоставляя ее системе А.С. Макаренко в колонии имени М. Горького.

Три названных «педагогических» романа стали своего рода открытием в литературе для детства и юношества. В определенном смысле их объединяет мысль К.Д. Ушинского о воспитании человека (ребенка) средой, получившей своеобразное распространение в детской прозе второй трети XX века. Именно своеобразное, поскольку великий педагог не исключал другие факторы, исключенные советской воспитательной системой.

Книги Г. Белых, Л. Пантелева, В.Н. Сороки-Росинского, А.С. Макаренко нашли существенное отражение во многих произведениях русской детской литературы. Достаточно вспомнить «Тимура и его команду» (1940) А.П. Гайдара, «Сына полка» (1945) В.П. Катаева, «Васька Трубочева и его товарищей» (1947—1951) В.А. Осеевой, «Дорогие мои мальчишки» (1944) Л.А. Кассиля, «До свидания, мальчишки» (1963) Б.А. Балтера. Их влияние ощутимо и в книгах, написанных в новых социокультурных условиях, в «Мальчишках» (1974) Я.М. Мустафина, «Самолете по имени Сережка» (1970) и «Трое с площади Карронад» (1979) В.П. Крапивина, «Нашем корабле Надежда» (1978) Б.А. Костюковских, «Двух капитанах» (1984) В.А. Каверина, «Детях блокады» (1989) М.П. Сухачева и др. [1]. Но — это тема для другого разговора.

© Мескин В.А., Золотухина А.В., 2017

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- [1] *Арзамасцева И.С.* Детская Россия. Рец. на кн.: Russian children's literature and culture / Eds. M. Balina and L. Rudova. L.; N. Y.: Routledge, 2008. 390 p. (Children's Literature and Culture).
- [2] *Белых Г., Пантелеев Л.* Республика ШКИД. М.: ТЗН, 2012. 504 с.
- [3] *Золотухина А.В.* Личность и коллектив в русской детской литературе предвоенного времени // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: «Литературоведение. Журналистика». 2016. №. 3. С. 41—48.
- [4] *Зубарева Е.Е.* Детская литература. М.: Просвещение, 1989. 551 с.
- [5] *Козлов Н.И.* Педагогическая система А.С. Макаренко. URL: http://www.psychologos.ru/articles/view/pedagogicheskaya_sistema_a.s.makarenko (дата обращения: 12.09.2016).
- [6] *Кораблева Т.Ф.* «Педагогическая поэма»: чему нас продолжает учить А.С. Макаренко? URL: <http://www.shkola3000.ru/blogID12.html> (дата обращения: 15.06.2016).
- [7] *Крупская Н.К.* Воскресшая бурса // На путях к новой школе. М.: Просвещение, 1927. С. 158—159.
- [8] *Макаренко А.С.* Детство и литература. URL: http://antmakarenko.narod.ru/liter/st_lit/detilit.htm (дата обращения: 15.09.2016).
- [9] *Макаренко А.С.* Педагогическая поэма. М.: Художественная литература, 1975. 512 с.
- [10] *Маршак С.Я.* Об этой книге // Республика ШКИД. М.: Детская литература. 1970. С. 7—21.
- [11] *Путилова Е.О.* Л. Пантелеев. Очерк жизни и творчества. Л.: Советский писатель, 1969. 215 с.
- [12] *Скорospelова Е.Б., Голубков М.М.* Социокультурная ситуация 20—50-х годов // История русской литературы XX века (20—50-е годы). Литературный процесс. М.: МГУ, 2006. 776 с. С. 11—68.
- [13] *Сорока-Росинский В.Н.* Школа им. Достоевского. URL: http://www.respublika-shkid.ru/school/read_shkola_dostoevskogo/ (дата обращения: 12.04.2016).
- [14] *Чуковская Л.К.* О книгах забытых или незамеченных // Вопросы литературы. М., 1959. № 6. С. 65—74.
- [15] *Balina M.* Creativity through Restraint: The Beginnings of Soviet Children's Literature // Russian children's literature and culture / Eds. M. Balina and L. Rudova. L.; N. Y.: Routledge, 2008. 390 p. (Children's Literature and Culture). Pp. 1—18.

История статьи:

Дата поступления в редакцию: 8 февраля 2017

Дата принятия к печати: 1 апреля 2017

Для цитирования:

Мескин В.А., Золотухина А.В. Педагогический роман в русской подростковой прозе второй половины XX века // *Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Литературоведение. Журналистика*. 2017. Т. 22. № 2. С. 246—255.

Сведения об авторах:

Мескин Владимир Алексеевич, доктор филологических наук, профессор кафедры русской и зарубежной литературы Российского университета дружбы народов, профессор.

Контактная информация: e-mail: VAMeskin@yandex.ru

Золотухина Анастасия Владимировна, аспирант, кафедра русской и зарубежной литературы Российского университета дружбы народов.

Контактная информация: e-mail: romashka9206@mail.ru

THE PEDAGOGICAL NOVEL IN THE RUSSIAN CHILDREN LITERATURE OF THE SECOND THIRD OF THE XX CENTURY

V.A. Meskin, A.V. Zolotukhina

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

The article analyzes the formal-substantive components of the pedagogical novels in Russian literature of the XX century — “The Republic SHKID” by G. Belykh and L. Pantelev, “Pedagogical poem” by A. Makarenko, “School of Dostoevsky” V.N. Soroky-Rosinskiy. The author points to an implicit dialogue between these writers, with the necessity makes the excursions to the more remote past of the Russian literature, to the history and development of pedagogy, discusses about the causes and forms of interaction between pedagogy and literature for children. The subjective and objective preconditions of the formation of different author’s aesthetic and pedagogical concepts are identified.

Key words: Russian children’s literature, adolescent, educator, school, upbringing

REFERENCES

- [1] Arzamastseva I.N. Review of: Russian children’s literature and culture / Eds. M. Balina and L. Rudova. L.; N. Y.: Routledge, 2008. 390 p. (Children’s Literature and Culture).
- [2] Belykh G., Pantelev L. Respublika SHKID [The republic SHKID]. M.: Prosveshenie, 2009. 447 p.
- [3] Zolotukhina A.V. Lichnost i kolektiv v russkoy detskoy literature predvoennogo vremeni [The individual and the collective in Russian children’s literature of pre-war time]. Bulletin of the Peoples’ Friendship University of Russia. Literary study. Journalism. 2016. No. 3. Pp. 41—48.
- [4] Zubareva E.E. Detskaya literature [Children’s literature]. M.: Prosveshenie, 1989. 551 p.
- [5] Kozlov I.N. Pedagogicheskaya sistema A.S. Makarenko [Pedagogical system of A.S. Makarenko]. URL: http://www.psychologos.ru/articles/view/pedagogicheskaya_sistema_a.s.makarenko (date of access: 12.09.2016).
- [6] Korableva T.F. «Pedagogicheskaya poema»: chemu nas prodolzhaet uchit A.S. Makarenko? [“Pedagogical Poem”: what is A.S. Makarenko still teaching us?]. URL: <http://www.shkola3000.ru/blogID12.html> (date of access: 15.06.2016).
- [7] Krupskaya N.K. Voskresshaya bursa [Resurrected bursa] // Na putyah k novoy shkole [On the way to the renew school]. M., 1927. Pp. 158—159.
- [8] Makarenko A.S. Detstvo i literatura [The childhood and literature]. URL: http://antmakarenko.narod.ru/liter/st_lit/detilit.htm (date of access: 15.09.2016).
- [9] Makarenko A.S. Pedagogicheskaya poema [Pedagogical Poem]. M.: Hudozhestvennaya literature [Fiction], 1975. 512 p.
- [10] Marshak S.Ya. About this book // Respublika SHKID [The republic SHKID]. M.: Detskaya literature [Children literature], 1970. Pp. 7—21.
- [11] Putilova E.O. L. Pantelev. Ocherk zhizni i tvorchestva [L. Pantelev. The essay of life and work]. L.: Sovetskiy pisatel [Soviet writer], 1969. 215 p.
- [12] Skorospelova E.B. Sociokulturnaya situaciia 20—50-h godov [Sociocultural situation of 20—50 years]. Istoriia russkoy literatury XX veka (20—50-e gody) [History of Russian literature of XX century (20—50 years)]. Literaturnyi process [Process of literature]. M.: MSU, 2006. 776 p. Pp. 11—68.
- [13] Soroka-Rosinskiy V.N. Shkola im. Dostoevskogo [School of Dostoevsky]. URL: http://www.respublika-shkid.ru/school/read_shkola_dostoevskogo/ (date of access: 12.04.2016).

- [14] Chukovskaya L.K. O knigah zabytykh ili nezamechennykh [About forgotten or unnoticed books]. Voprosy literatury [The questions of the literature]. M., 1959. № 6.
- [15] Balina M. Creativity through Restraint: The Beginnings of Soviet Children's Literature // Russian children's literature and culture / Eds. M. Balina and L. Rudova. L.; N. Y.: Routledge, 2008. 390 p. (Children's Literature and Culture). Pp. 1–18.

Article history:

Received: 8 February 2017

Revised: 8 March 2017

Accepted: 1 April 2017

For citation:

Meskin V.A., Zolotukhina A.V. (2017) The Pedagogical novel in the Russian children literature of the second third of the XX-th century. *RUDN Journal of Studies in Literature and Journalism*, 22 (2), 246–255.

Bio Note:

Meskin Vladimir Alexeevich, doctor of philological science, professor, Department of Russian and Foreign Literature, RUDN University.

Contacts: e-mail: VAMeskin@yandex.ru

Zolotukhina Anastasiya Vladimirovna, PHD student, Department of Russian and Foreign Literature, RUDN University.

Contacts: e-mail: romashka9206@mail.ru



DOI 10.22363/2312-9220-2017-22-2-256-266

УДК 821.161.1

ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТЬ В СОВРЕМЕННОЙ РУССКОЙ ПОЭЗИИ

Е.С. Зинурова

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

В статье рассматриваются особенности проявления интертекстуальности в российской поэзии конца прошлого — начала текущего столетия. Статья предваряется кратким освещением теоретического аспекта темы — природы интертекстуальности. В основной части автор выдвигает гипотезу об осязаемом присутствии диалогических связей современных поэтов с поэтами-классиками. В этом аспекте рассматриваются основные формы творческого взаимодействия. На основе анализа лирики «новаторов» и «архаистов» в кругах поэтов рубежа XX—XXI столетий делается вывод о различии интертекстуальной поэтики в творчестве последователей классической и, условно говоря, модернистской манеры поэтического самовыражения. Рассуждения и выводы публикации основываются на критических и литературоведческих статьях последних лет, на творчестве как крупных, так и малоизвестных современных поэтов.

Ключевые слова: интертекстуальность, постмодернизм, русская поэзия, русская литература

Интертекстуальность в поле зрения критиков и литературоведов находится уже более полувека, однако до сих пор вокруг этого феномена, вокруг понимания его природы идут дискуссии. В частности, одни исследователи (Р. Барт, Ю. Лотман, Ю. Кристева, М. Раффатер, Ж. Деррида, Н. Пьеге-Гро) по-своему аргументировано доказывают, что «каждый текст есть интертекст», и любое литературное произведение неизбежно вторично [1. С. 418]. Эту позицию связывают с «пониманием интертекстуальности в широком смысле». Другие ученые (И.П. Смирнов, Н.А. Кузьмина, Н.А. Фатеева, В.Е. Чернявская) считают интертекстуальность определяющим фактором литературы постмодернизма [3. С. 9]. Согласно второй точке зрения, связанной с пониманием интертекстуальности в узком смысле, «цитирующий без кавычек» автор намеренно ссылается на предшественников, обогащая тем самым план содержания и рассчитывая на проницательного, активного читателя [1. С. 418]. Предполагается, что такой читатель знаком с литературой разных эпох, способен понять намек писателя, ведь он становится при этом его соавтором. Понятно, что сама цитата должна быть узнаваема без контекста, «цикадой», иначе многомерность модернистского произведения останется лишь намерением.

Отсюда следует, что именно в намерении автора лежит критерий, размежевывающий классическую реминисценцию и постмодернистскую интертекстуаль-

ность. «Литературные связи» между произведениями существовали всегда, однако можно с уверенностью сказать, что только после появления соответствующего термина в литературоведении появилось осознанное обращение к интертекстуальности — как к приему. Другое дело, что потребность в своеобразной точке опоры, формально-содержательном фундаменте, у художников слова существовала всегда. История литературы — череда заимствований, прежде всего гениальных, потому что именно высочайшая одаренность способна создать неповторимый текст на основе повторяющихся тем, сюжетов.

Необходимость раскрытия обозначенной проблематики в связи с изменяющимися реалиями времени вполне понятна.

В восстановлении, перезаписывании лирики прошлых столетий видел функцию поэзии Ю. Левитанский: ««Все стихи однажды уже были... Нам восстановить их предстоит» (1970). Но еще задолго до опубликованной в 1967 году статьи Ю. Кристевой, в которой она обозначила прием интертекстуальности, А. Ахматова в стихотворении «Не повторяй — душа твоя богата» (1956) писала «Но, может быть, поэзия сама — одна великолепная цитата» (1956). Б. Пастернак использовал в качестве эпиграфа к циклу стихотворений «Когда разгуляется» (1956—1959) высказывание М. Пруста: «Книга — это большое кладбище, где на многих плитах уж не прочесть стершиеся имена». Ощущение, что «чужое слово проступает» как несмываемые чернила прошлого, болезненно для поэта. Болезненно, так как автор использует интертекстуальность как бы нехотя, как бы вынужденно. В действительности термин по-своему оправдывает неизбежные в литературе повторения, облегчая поэту ношу заимствований. Будучи осознанной, интертекстуальная поэтика стала «стержнем культурного дискурса» в постмодернистской литературе, «основой игровой поэтики» [4, 6].

Интертекстуальность — не просто иллюстрация влияния одного автора на другого, не поэтическая ностальгия. В своих лучших проявлениях она обеспечивает необходимую многослойность и даже многосложность текста. Писатель чувствует потребность «разбавить» произведение «чужим» словом, нередко — показать иную точку зрения. При этом авторское «Я» никуда не уходит, не молчит. По мнению О. Северской, поэты рубежа XX—XXI веков «против обыденного», т.е. не осмысленного цитирования классики [5. С. 181]. Поэты воспринимают современность через призму опыта предшественников. Вот, например, Г. Кружков пытается понять свою тревогу, обращаясь к тому, что тревожило К. Батюшкова:

...зачем же гласом влажным и протяжным
он Гальциону мне воспел
и, море зла увидя, содрогнулся?
Не я — к тебе, но ты ко мне вернулся —
сказать, что море зла безбрежное кругом...

«Батюшков», 2014

М. Харитонов также обозначает наличие отсылки уже в заглавии стихотворения. Среди примеров: «Орфей», «Над строкой Шекспира». В «Глухоте» он, взяв эпиграфом строки А. Тарковского «Мне кажется, я просто плохо слышу», сравнил поэта с Бетховеном:

Не жалуйся: быть может, глухота — подарок божий.
Не засоряет слух окрестный грохот, шум,
Мешающий другим, не слышишь шепотков,
Злословья, пересудов за спиной.
Проходишь, не задетый, улыбаясь.

Но можешь вслушаться, не отвлекаясь,
В дрожь воздуха, дыханье ветра, в близость
Желанной очистительной грозы.
Попробуй уловить, услышать не слышное другим,
Как слышал свою музыку Бетховен.

«Глухота», 2016

Всякий намек неслучаен. «Цитата запускает механизм ассоциаций» [6]. Затем чужой голос или, скорее, голоса, сплетаются в благозвучный хор, исполняющий песню автора. Интертекстуальность способствует созданию в произведении поэтической реальности, параллельной или созвучной авторской. Своеобразный намек петитом отпечатан в голове у читающего строфу, строфы. Вероятно, подобную картину представлял Х. Борхес, заметивший в «Книге песка» (1975): «Сверхкнига состоит из бесконечного множества книг».

Мнимую реальность автор сравнивает с той, что описывает сам: противопоставляет или дополняет одну другой, берет новую как аналогию. И. Иртеньев, оспаривает пушкинскую как бы аксиому об очаровании осенней поры. О том, с каким именно стихотворением гения Иртеньев не соглашается, понятно, благодаря введению хрестоматийно известного словосочетания. Нет необходимости в пересказе знаменитых строф, без этого понятно, о чем речь:

Озвучить, чувствую, пора
Давно назревшее признание —
Демисезонная пора
Не есть очей очарованье.

И в пику гению скажу,
Хоть знаю, это неучтиво, —
И малой доли позитива
Я в той поре не нахожу.

О, как уныл осенний лес,
Как бесконечно депрессивны
Внутриутробные осины
На фоне выцветших небес...

По перв. стр., 2015

Как правило, для создания «другой реальности» используется отсылка на конкретный текст, сюжет, а не на его героев, автора. Московская поэтесса О. Сульчинская отсылает нас не к классике, а к славянской мифологии, к фольклору, что тоже не редкость в современной поэзии. Автор касается сказочного образа Кошея, смерть которого, как всем известно, «на кончике иглы». Она справедливо исходит

из того, что читатель с детства знает историю сказочного злодея. Игла, символизирующая жизнь лирической героини, по-своему осязаема, благодаря межтекстовому диалогу:

В твои руки войти — как в глубокую воду пловцу:
И прекрасно, и страшно. Возьми мою жизнь. И к лицу
Поднеси, поверти — чтобы зорче ее рассмотреть.
Там сидит взаперти на иголку надетая смерть...
...Кто-то держит меня на руках над могучей рекой
И, к моей, раскаленной, прижавшись холодной щекой,
Говорит: «Не пора». Я не знаю всех правил игры —
Но никто до сих пор не сломал золоченой иглы.

По перв. стр., 2016

В современной поэзии одно произведение может вмещать в себя множество заимствований. Причем в одном и том же стихотворении среди пратекстов могут оказаться как русские народные песни, считалки, частушки, так и философские трактаты, русские и зарубежные сочинения. Поэт Вадим Ковда, рефлексировав в своем стихотворении о природе лжи, в качестве прецедентного текста использует знаменитое высказывание Р. Декарта «Я мыслю — следовательно я существую», и русскую песню «Живы будем не умрем»:

Мы лжем! А, значит, существуем.
А будем лживы — не помрем.
«Мы забрались в такие глубы», 2016

Чаще всего строка, содержащая заимствование, является точкой опоры, отсчета для стихотворения, и именно она воплощает основной смысл произведения. Если стихотворение содержит интертекстуальность, то, дешифровав первоисточник, читатель легко определит авторскую позицию. Уровень сложности субъективен, он зависит от объема памяти читателя, объема изученной им литературы, т.е., от интеллектуального уровня. Так, в стихотворении И. Иртеньева «Не много я у Господа прошу» иронично-полюемически зашифровано известное стихотворение А. Пушкина «Пророк»:

И вырвал нафиг грешный мой язык,
И гланды удалил еще, пожалуй...».
«Не много я у Господа прошу», 2016

В стихотворении О. Чугай «Так живем, словно мы опоздали родиться» (2015) интертекст менее очевиден, хотя первый стих — урезанная калька (с сохранением размера) со знаменитого мандельштамовского «Мы живем, под собою не чуя страны».

Другой распространенный интертекстуальный прием в современной поэзии основывается на использовании не чужих строк, а имен авторов или названий, написанных ими произведений. Таким образом, поэт показывает, чей путь пытается продолжить, кто для него наиболее авторитетен. Так, например, как А. Пуш-

кин советовал в минуты, когда одолевают черные мысли, перечитывать «Женитьбу Фигаро», А. Кушнер советует:

...Лучше что-нибудь тихо напеть из Верди,
Еще раз про Эльстира прочесть у Пруста...

«Мысль о славе наводит на мысль о смерти», 2005

Аналогичных примеров много. Современные авторы больше всего внимания уделяют отечественным классикам Золотого и Серебряного веков. Знавшие шестидесятников, семидесятников нередко и их упоминают в своих строфах. Интертекстуальность вообще, у современных авторов в частности, — это где-то осознанный, где-то не осознанный диалог с классиками. В эпоху, когда голоса великих не очень слышны, полузабыты, не читаны, современные авторы пытаются хотя бы в рамках своего творчества отразить наследие, накопленное литературой за столетия. С. Гандлевский, начиная стихотворение с перечисления фамилий поэтов XIX века, будто проводит рукой по пыльным корешкам книг в библиотеке:

Баратынский, Вяземский, Фет и проч.
И валяй цитируй, когда не лень.
Смерть — одни утверждают — сплошная ночь,
А другие божатся, что Юрьев день...

По перв. стр., 1997

Понимая, что творчества автора-индивида, пишущего вне течений, не впитало в себя в полной мере культурные пласты всех эпох, поэт делает отсылку на прецедентный текст, старается украсить свое произведение знаменитым заимствованием. Хвастать эрудированностью, к слову, тоже свойственно некоторым современным авторам. Например, Вадим Степанцов переиначивает стихи классиков, сохраняя большую часть первоисточника неизменным. Его пародия на «Гамлета» Б. Пастернака превратилась в рассказ об адюльтере:

...Наше эротическое действие
стоило того, чтоб посмотреть.
Этот мир погубит фарисейство.
Жизнь прожить — не в поле умереть.

«Мужья. Опус № 3 (стихи без романа)», 2000

Тем не менее единственный путь «спасения» литературы, необходимость которого, к слову, сомнительна, это продолжение творчества. В полной мере оно возможно только после изучения трудов предшественников. Современные авторы упрощают задачу, указывая фамилии и названия текстов. Кстати, можно найти примеры увековечивания великих и без патетики. Нередко автор осознанно выбирает фамильярную, бесцеремонную манеру, пишет или снисходительно или язвительно. В. Кальпиди часто пользуется аллюзией, персонажи и имена классиков он употребляет как нечто нарицательное, благодаря чему создает неологизмы и окказионализмы: «ахматовская молодка», «твардовская водка», «заболоцкий холодец». Выразительный прием В. Кальпиди — игра слов:

...а Гамсуна все время лупит Кнут,
а Карфаген разрушен в «саркофаге»...
...Постился Блок до смерти, блокпосты
принадлежат поэтому поэтам...

«Стихи, посвященные челябинскому поэту,
решившему стать революционером», 2016

...Не суйся в жалкий суицид,
не надо полумер.
«Ты должен гибель заслужид», —
сказал бы Агасфер...

«Свердловские стансы», 2016

Рассуждения о смерти рождают в памяти автора воспоминание о легендарном персонаже, осужденном на вечное скитание и вечное презрение до второго пришествия Христа — Агасфере. В. Кальпиди употребляет только имя, читатель сам расшифровывает метафору. Автор использует иронию, по сути низводя отсылку практически до каламбура, однако стихотворение включает обращение к разным мирам, и это его по-своему углубляет.

Роль иронии в интертекстуальной поэтике велика, и на этом стоит остановиться подробнее. В силу своей многофункциональности интертекстуальность яснее воспринимается в совокупности с другими постмодернистскими литературными приемами, среди которых: ирония, пастиш, метапроза, фабуляция. В частности, ирония в сочетании с интертекстуальностью говорит о попытке автора переосмыслить тему из прошлого, скажем так, поехидничать или горько усмехнуться. Прецедентный текст воспринимается как штамп, общеизвестная истина. Автор противопоставляет опорный текст своему, показывая, как устарели сейчас ценности, герои и мысли ушедших времен. Вот, например, героиня стихотворения С. Гандлевского читает «Шестое чувство» Н. Гумилева:

Осенний снег упал в траву,
И старшеклассница из Львова
Читала первую строфу
«Шестого чувства» Гумилева.

А там и жизнь почти прошла,
С той ночи, как я отнял руки,
Когда ты с вызовом прочла
Строку о женщине и муке...

По перв. стр., 1997

Иронизируя над первоисточником, автор его деканонизирует. О. Клишин ерничает, ссылаясь на заповедное для многих «Ни дня без строчки» Ю. Олеси:

Ни дня без шва — девиз портного.
На ощупь двигаясь впотьмах,
спасительное ищем слово,
предчувствуя, что дело швах.

«Задумка Зингера — иглою...», 2017

О. Николаева наоборот, описывая быт малоталантливого театрала, противопоставляет натужных в своей игре актеров шекспировским персонажам, которых те изображают. В данном случае великое, нестареющее прошлое ставится в упрек современности:

Ваша Гертруда, как девка, торгуется...
В Гамлеты метит крепыш,
да под Офелию все гримируется
сорокалетняя мышь.

«Театр», 2017

Случается, современные авторы затрагивают тему дальнейшей судьбы героев классических литературных произведений. В стихах они отвечают на вопрос: «Что стало бы с ними теперь?». Например, многие художники слова обращались и обращаются к блоковской «незнакомке». В их числе А. Кушнер. Неизменна интонация, и место действия — ресторан:

За стеклянной стеной ресторана
Серебрится, клубится листва,
Понимает она, что желанна,
Знает кое-какие слова.

И участие принять в разговоре
Не откажется, если всерьез
Отнесутся к ней в общем задоре
Пьяных нежностей, шуток и слез...

По перв. стр., 2016

В отличие от загадочной и одинокой Прекрасной Дамы А. Блока, от ресторанной завсегдатайки А. Кушнера, И. Царев пишет о пожилой, сохранившей достоинство незнакомке, впрочем, тоже не без иронии:

...В былинной шляпке из гипюра
Или другого материала,
Она как ветхая купюра
Достоинства не потеряла.

В нелегкий век и час несладкий
Ее спасает книжный тоник,
Где наши судьбы — лишь закладки
Небрежно вставленные в томик.

«Старая незнакомка», 2011

Сквозь череду авторских интерпретаций видно, как со стороны художника меняется взгляд на загадочную, «дышащую духами и туманами» героиню. Читателю остается оценить, сравнить. Поэты подталкивают к этому, обозначив в своем произведении первоисточник. Обращение к интертекстуальности — это и ответ, данный через сотню лет задавшему вопрос лирику, или обозначение того, что вопрос до сих пор открыт. Пространство такого диалога одномерно, тогда как обращение к нему собеседнику, за которого теперь говорят только написанные им когда-то строки, расслаивает произведения на несколько реальностей. Так

Егор Трубников, написав стихотворение на смерть английского писателя-фантаста Терри Пратчетта, ссылается как на книги адресата, так и стихи Н. Гумилева (заметим: в цикле фэнтези Терри Пратчетта «Плоский мир» Смерть — персонаж мужского рода):

«Не бойся, Терри, — сказала Смерть, — видишь — я не мужик,
и даже не баба, и даже не леди, и ты — не безумный старик,
а ты не смеешься, ты прячешь лицо, послушай, на озере Чад
такие, как я, и такие, как ты, редко нянчат внучат..»

R.I.P, 2017

Поэтика интертекстуальности, как и любая другая, индивидуальна в творчестве оригинального автора. И это при том, что современная поэзия не поддается систематизации, и творчество авторов не имеет ярко выраженных общих признаков [2]. Однако при всей многогранности современной лирики ряд критиков отмечают общие черты поэзии рубежа XX—XXI столетий: вольность формы, «густота» текста, жанровая нестабильность, склонность к игре слов и смыслов. Условно современных авторов можно разделить на новаторов-постмодернистов и тех, кому ближе классическая манера изложения. Интертекстуальность творчества каждого будет отличаться соответственно. Проиллюстрируем это на примерах стихов безусловного новатора — С. Гандлевского и условного архаиста А. Кушнера. У обоих есть стихотворение с отсылкой к Сенеке и его высказываниям о жизни и смерти. К слову, обращение к древним философам, а также персонажам и сюжетам античной литературы — довольно типично для современных авторов. Поэты наделяют схематично описанных героев и людей, биография которых скудна, скрытыми мотивами, додумывают их душевные муки. Одновременно, авторы описывают свое отношение к нарисованному ими же психологическому портрету. Вот как о римском философе пишет С. Гандлевский:

Сенека учит меня
что страх недостойн мужчины
для сохранения лица
сторону смерти возьми

тополь полковник двора
лихорадочный треп первой дружбы
ночь напролет
запах липы
уместивший всю жизнь

вот что я оставляю
а Сенека учит меня

«Антологическое», 2008

Сравним со стихотворением А. Кушнера:

А вот Сенека смерти не боялся,
В отличие от нас.
И что за нею ждет — не интересовался:
Пусть ничего не ждет, как будто свет погас.
По крайней мере, там не будет ни Нерона,

Его ученика,
Глядящего на Рим, как злобная ворона,
Ни страха, ни тоски, ни бед наверняка.
А радости земные
Навряд ли во второй понравятся нам раз,
Как в первый, — так считал он, вспомнив дни былые.
В отличие от нас.

По перв. стр., 2016

Новаторской форме соответствует и новаторское содержание. В стихотворении Гандлевского отсутствуют знаки препинания, ритмика «рваная», образы мозаичны, фрагментарны, вторая строфа целиком представляет из себя набор символов. У более классического А. Кушнера другое: стихотворение рифмованное, логично прописанное, с ясными деталями. Отличаются и авторские позиции. Кушнер возвышает Сенеку и его мнение над земными человеческими страхами, считает его слова недоступной познанию обывателя мудростью. Гандлевский наоборот, считает, что римский стоик устарел, напрасно манкирует радости жизни, которые сам автор считает бесценными. Показательно: что именно консервативные поэты смотрят на классиков, как правило, снизу-вверх, восторгаясь и ностальгируя, тогда как новаторы не соглашаются, насмешничают и даже в чем-то обвиняют великих. Понятно, это только одна из форм интертекстуальности, хотя и самая коммуникативная, и, к слову, самая распространенная.

Интертекстуальность интересна непредсказуемостью, наличием «игры». Здесь в одном произведении соединяются три или четыре внетекстовые реальности. И чем их больше, тем очевиднее желание автора жонглировать литературными пространствами, тем осознаннее подход. Конечно, ввод «чужого» слова в произведение не говорит о какой-то слабости современного поэта, а только о значимости конкретной темы, показать которую в ретро- и перспективе невозможно без должного контекста. Все стихи однажды уже были, но как писал, сделавший об этом вывод Ю. Левитанский: «Позвольте мне любить, а писать еще тем паче, так — а все-таки иначе, так — а все же не совсем».

© Зинурова Е.С., 2017

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- [1] *Барт Р.* От произведения к тексту // Барт Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика. М.: Прогресс, 1989.
- [2] *Зинурова Е.С.* Русская поэзия рубежа XX—XXI веков: векторы развития // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: «Литературоведение. Журналистика». 2016. № 2. С. 69—77.
- [3] *Липовецкий М.Н.* Русский постмодернизм (Очерки исторической поэтики): монография. Екатеринбург: Урал. гос. пед. ун-т, 1997. 317 с.
- [4] *Мескин В.А., Ратникова В.В.* Об интертекстуальности и межтекстуальных связях в творчестве А. Варламова // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: «Литературоведение. Журналистика». 2013 № 4. С. 5—14.
- [5] *Северская О.* Поэзия посмодерна и массовая коммуникация: отношения автора и читателя в новой коммуникативной ситуации (на материале русской поэзии рубежа XX—XXI веков) // Поэтика исканий, или Поиск поэтики / О. Северская. С. 177—186.

- [6] *Фоменко И.В.* Цитата // Введение в литературоведение. Литературное произведение: основные понятия и термины. М.: Высшая школа, 1999. С. 496—506.

История статьи:

Дата поступления в редакцию: 12 февраля 2017

Дата принятия к печати: 2 апреля 2017

Для цитирования:

Зинурова Е.С. Интертекстуальность в современной русской поэзии // *Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Литературоведение. Журналистика*. 2017. Т. 22. № 2. С. 256—266.

Сведения об авторе:

Зинурова Екатерина Сергеевна, аспирант кафедры русской и зарубежной литературы Российского университета дружбы народов.

Контактная информация: e-mail: katya.zinurova@gmail.com

INTERTEXTUALITY IN THE MODERN RUSSIAN POETRY

E.S. Zinurova

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

The article presents the analysis of specific manifestations of intertextuality in the Russian poetry of the late XX — early XXI ages. In the introduction, the author gives a short review of the theoretical aspect of the theme — the nature of intertextuality. In the main part author derives a hypothesis that there are obvious dialogical relations between modern and classic poets. The basic forms of creative interaction are regarded in this aspect. The author analyzes lyrics of “innovators” and “archaists” among the poets of the turn of the XX—XXI centuries. The conclusion is made of the difference in the intertextual poetics of the creative works between the followers of the classical or modernist methods of poetic expression. The author’s reasoning and conclusions are based on analytical publications in recent years and the works of famous and little-known poets.

Key words: intertextuality, postmodernism, modern poetry, Russian literature

REFERENCES

- [1] Bart R. Ot proizvedeniy k teksry [From the works to the text] // *Izbrannue raboty: Semiotika. Poetika* [Selected works: Semiotics. Poetics]. M., 1989. P. 616.
- [2] Zinurova E. Russkaya poeziya rubezha XX—XXI vekov: vektory razvitiya [The Russian modern poetry of the turn XX—XXI centuries: vectors of development] // *Vestnik RUDN. Seriya: Literaturovedenie i zhurnalistika* [Bulletin of Peoples' Friendship University of Russian series Studies in literature. Journalism]. 2016. № 2. P. 69—77.
- [3] Lipovestkiy M.N. Russkiy postmodernizm (Ocherki istoricheskoy poetiki) [Russian postmodernism (Essays of historical poetics)]: monografiya [Monograph]. Ekaterinburg: Ural. Gosudarstvennyy pedagogicheskiy universitet [The Urals State Pedagogical University], 1997. P. 317.

- [4] Meskin V.A., Ratnikova V.V. Ob intertekstualnosti i mezhtekstualnykh svyazyakh v tvorchestve A. Varlamova [Intertextuality in the stories by Alexei Varlamov] // Vestnik RUDN. Seriya: Literaturovedenie i zhurnalistika [Bulletin of Peoples' Friendship University of Russian series Studies in literature. Journalism]. 2013. № 4. P. 5–14.
- [5] Severskaya O. Poeziya postmoderna i massovaya kommunikatsiya: otnoshenie avtora i chitatelya v novoy kommunikativnoy situatsii (na material pysskoy poezii pybezha XX–XXI vekov [Postmodern poetry and mass communication: the relationship between the author and the reader in the new communicative situation (in Russian poetry of the turn of XX–XXI centuries)] // Poetika iskanii, bkb poisk poetiki [Poetics searches or Search for poetics]. P. 177–186.
- [6] Fomenko I.V. Vvedenie v literaturovedenie. Literaturnoe proizvedenie: osnovnye ponyatiya i terminy [Introduction to Literary Studies. Literary work: basic concepts and terms]. M., 1999. P. 496–506.

Article history:

Received: 12 February 2017

Revised: 6 March 2017

Accepted: 2 April 2017

For citation:

Zinurova E.S. (2017) Intertextuality in the modern Russian poetry. *RUDN Journal of Studies in Literature and Journalism*, 22 (2), 256–266.

Bio Note:

Zinurova Ekaterina Sergeevna, PHD student, Department of Russian and Foreign Literature, RUDN University.

Contacts: e-mail: katya.zinurova@gmail.com



DOI 10.22363/2312-9220-2017-22-2-267-273

УДК 821.161.1

АВТОРСКАЯ НРАВСТВЕННАЯ ПОЗИЦИЯ В РОМАНЕ Г. ВЛАДИМОВА «ГЕНЕРАЛ И ЕГО АРМИЯ»

А.В. Чистяков, А.В. Денисенко

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

В статье рассматривается позиция автора Г. Владимова в его романе «Генерал и его армия». Здесь он выходит на очень высокий уровень художественного осмысления жизни. Он хочет понять, на чем она (жизнь) стоит, что движет людьми, в чем причина побед и поражений и почему победа может оборачиваться поражением и наоборот. Автора романа интересуют вопросы общечеловеческого, исторического характера. Ориентация автора романа на народное мировосприятие находит выражение и на ином — собственно-эстетическом уровне. На протяжении всего повествования Владимов верен давно сформулированному им принципу: «Первосортная литература, когда не видишь, как это написано, а видишь, что происходит за строчками, о чем написано». Добиваясь изобразительной силы, писатель избегает иллюстративности, авторитарности стиля. Подключение не только к литературной, но и к фольклорной, мифологической традиции в романе Владимова раздвигает рамки непосредственного изображения. Не отступая от правды факта, писатель в то же время стремится уловить линии развития, которые подчеркиваются не непосредственными участниками событий — как бы велика ни была их власть над этими событиями, — а самой жизнью, находящей воплощение и в историческом движении, и в судьбах отдельных людей.

Ключевые слова: осмысление жизни, победа, поражение, армия, историческое движение, силы народа, мифопоэтическая традиция

В романе «Генерал и его армия» Владимов выходил на иной, гораздо более высокий, нежели политический, уровень художественного осмысления жизни. Он хотел понять, на чем она стоит, что движет людьми, в чем причина побед и поражений и почему победа может оборачиваться поражением и наоборот. Автора романа «Генерал и его армия» интересовали вопросы общечеловеческого, исторического, а не сиюминутного политического характера.

Говоря о нравственной позиции автора романа, необходимо обратить внимание на одну — лишь промелькнувшую — деталь: несмотря на ультиматум командующего фронтом Ватутина, командующий 38-й армией не делает ничего по составлению плана взятия города Мырятина, «решив бесповоротно не прикладывать рук к делу, которому противилась душа». Человек военный живет, сообразуясь не с требованиями души, а с приказами вышестоящих. Но Владимову дорого в его герое именно это желание жить в согласии со своей душой, довериться ей. Чем это может грозить генералу Кобрисову, он и сам знает очень хорошо, но иначе не может. И еще одна выразительная черточка: «...В те промежутки времени, когда

генерала не тревожили, он читал Вольтера». И больше всего в присланном женой «Кандиде» ему понравилась венчающая книгу фраза — «Нужно возделывать свой сад».

Верность самому себе, своему делу, своему предназначению оказывается для Кобрисова превыше всего. И здесь опять уместно вспомнить о «Войне и мире» — о Кутузове и его отношении к судьбе. Владимов вводит в текст романа имя Вольтера, а не Толстого, однако тут важнее не именной знак, но отчетливо выраженная вера в силу судьбы, восходящая к народу, а уже затем — к усваивавшим эту веру писателям.

Ориентация автора романа именно на народное мировосприятие находит выражение и на ином — собственно-эстетическом — уровне. На протяжении всего повествования Владимов верен давно уж сформулированному им принципу: «Первосортная литература, когда не видишь, как это написано, а видишь, что происходит за строчками, о чем написано» [2]. Добиваясь изобразительной силы, писатель избегает иллюстративности, авторитарности стиля. Он нигде не прибегает к сказу, для которого характерна гибкость интонации, присущая разговорному языку, индивидуальность фразеологии, которая свойственна герою сказа. Владимов предпочитает создавать ощущение достоверности иначе, максимально сближая авторскую речь с речью персонажа. Особенно охотно и часто прибегает писатель к несобственно прямой речи, позволяющей передать ощущение собственной причастности к происходящему, к реакции на события персонажей. Автор буквально «перевосплощается» в своих персонажах, воспроизводя ход мысли Гудериана, настойчиво пытающегося понять, почему на этот раз удача изменила ему и всей немецкой армии. Речь персонажа, переведенная в третье лицо, уже как бы отделяется от него, здесь уже ощущается и позиция самого автора, его оценка заложена в текст, хотя и не выражена впрямую. Гудериан, понимая смысл слов Наташи Ростовской из романа-эпопеи Л.Н.Толстого, «снисходительно отнесся к тому, что там еще говорится при этом: “Разве же мы немцы какие-нибудь?..” Что же, у немцев сложился веками иной принцип: армия сражается, народ работает, больше от него никогда ничего не требовалось. Вот что было любопытно: этот поступок сумасбродной графинечки предвидел ли старик Кутузов, когда соглашался принять сражение при Бородине? Предвидел ли безропотное оставление русскими Москвы, партизанские рейды Платова и Давыдова, инициативу старостихи Василисы? Если так, то Бонапарт проиграл, еще и не начав сражения, он понапрасну растратил силы, поддавшись на азиатскую приманку “старой лисицы Севера”, поскольку в резерве Кутузова оставались главные русские преимущества — гигантские пространства России, способность ее народа безропотно — и без жалости — пожертвовать всем, не посчитаться ни с каким количеством жизней». Здесь уже строй фразы, где сталкиваются разные мнения и взгляды, служит передаче острой конфликтности повествования: приближаясь к пониманию смысла наступающего его поражения, мудрый Гудериан вместе с тем не может постичь истину, скатываясь к стереотипам, снисходительно судя о возможностях нравственной силы народа, с такой силой сказавшейся в «поступке сумасбродной графинечки». Иначе строится авторская речь там, где появляется генерал Кобрисов. Гудериан явно проигрывает в сравнении с ним, но не потому,

что немецкий генерал куда глупее — просто он полагается лишь на силу разума, а Кобрисову открывается и нечто иное, лежащее за пределами логики. Гудериану, как верно заметил В. Кардин, свойственно «солдафонски-тоталитарное представление о нравственности, отрицающее самоценность человеческой жизни...». Гудериан не знает своей вины перед собственным народом. Кобрисову самоуспокоение не дано. Он пребывает внутри заколдованного круга, где можно быть либо палачом, либо жертвой. Иногда и тем и другим почти одновременно [3]. Вызванный в Москву Кобрисов со своими спутниками делает привал на окраине столицы, у Поклонной горы: «Запомнят ли они этот час? Понимают ли, поймут ли когда-нибудь, зачем он выкроил этот привал, ведь другого случая побыть им вместе вчетвером, может быть, не представится?» Но именно здесь застает приказ Верховного, в котором сообщается о победе, одержанной войсками, в состав которых входит и армия Кобрисова. И расстеленная на земле скатерть превращается в скатерть-самобранку для тех, кто случайно оказался рядом и вместе с фронтовиками поднимает чарку за победу. Только вопреки всему Кобрисову «там грустно стало, почти невыносимо душе»: «Почему все так поздно к нам приходит, так безнадежно поздно!». Радость при известии о победе, чувство вины перед сложившимися головами «ореликами», наконец, горестное размышление о собственной судьбе — все сливается воедино в пределах одной фразы.

Еще более отчетливо голоса автора и персонажа сливаются при появлении на страницах романа Шестерикова. Вот генерал Кобрисов, впервые встретив этого солдата, который, выполняя приказ старшины, нес с кухни щи и кашу, приказывает ему сопровождать его, генерала, на боевые позиции. Шестериков понимает, что сейчас круто изменяется его судьба. «С крупного шага история перешла на рысь. Но не таков был Шестериков, чтоб еще пехахтаться до этого старшины, будь он неладен со своей хворобой, однако и вылить обед в снег он тоже бы не смог, заскочив за угол в проулок, он малость отхлебал из котелка через край, ссыпал в рот горсточку три каши, отлепил полгорбушки хлеба и положил за пазуху, чтоб не обмерзла». Уже начало этой фразы позволяет ощутить, как в речь повествователя вторгается персонаж со своим кругозором, своей лексикой. Это вторжение, смешение лексических пластов, усиливается дальше, когда зона присутствия персонажа в рассказе о нем все расширяется введением именно ему принадлежащих лексических средств. И так будет всякий раз, когда заходит речь о Шестерикове: отношение автора романа к этому персонажу обнаруживается уже на уровне словесного строя. «Жизнь Шестерикова при генерале была сравнительно теплая и сытая, хоть и погибнуть случаи выпадали. Но ведь оттого и смысл был высокий в этой жизни, и ценилась она не за тепло и сытость, а именно за высокий ее смысл. По твердому Шестерикова убеждению, никто б на его месте не стоил того, что он сам, и сам бы он на другом месте стоил бы втрое меньше».

Не случайно именно с Шестериковым прежде всего связана столь важная для понимания смысла романа Владимова фольклорная, т.е. собственно народная — струя. Шестериков входит в состав тех трех (как в народной сказке) персонажей, что на протяжении романа сопровождают генерала. Шестериков под мостом (опять вспомним о сказке) спасается с генералом от смерти. Шестериков оказывается рядом с генералом, когда тот, оказавшись на распутье, выбирает дорогу,

которая (и вновь — фольклорный мотив) едва не оказалась для него смертельной. Этот ряд можно продолжить. Это Шестериков разглядел в жене генерала Майе Афанасьевне писаную красавицу, взявшую лицом и фигурой, «у которой, как говорится, где надо — выпукло, где не надо — убрано заподлицо». Наконец, совсем как в сказке, Шестериков, выполняя прихоть выздоравливающего после ранения генерала, приводит ему в московскую больницу коня да и еще одного всадника нашел, и вот они втроем (опять эта магическая цифра три) проскакали «аллюром чуть не по всей улице Горького — от Белорусского вокзала до Моссосвета...».

В романе о войне основной конфликт, лежащий в основании сюжета, определяется не столкновением двух армий, представляющих два разных строя (может быть, точнее — режима), а столкновением разных нравственных позиций, разных философий. Шестериков, отстреливаясь от немцев, ранивших генерала, да и ему угрожавших смертью, испытывает лишь чувство тоски: «...С этими немцами не разойтись по-хорошему. Бывало, когда солдаты с солдатами встречались на равных, удавалось без перестрелки разойтись — какому умному воевать охота?» Генералы, строя планы наступления, видят перед собой не живых людей, а противника. Слово «ненависть», кажется лишь однажды встретится в романе: это чувство испытывает Шестериков по отношению к Светлоокову — воплощению злой силы, которая не дает человеку жить на земле по-своему, плодами своего труда. Нечто похожее придет в голову и генералу Кобрисову, знающему, что под Мырятином «русская кровь пролилась с обеих сторон», но надевшие вражеский мундир не правы, подняв оружие против неповинных, «потому что истинные их обидчики не имели обыкновения ходить в штыковые атаки». Вот до чего додумывается генерал Кобрисов, который, повторим, ближе других к солдатам, к народу. И тут опять возникает имя Светлоокова: Шестериков ничего не сказал ему о генерале, но и генералу не рассказал об этом разговоре, мучаясь от этого: «Какую позицию сдал? Кого прощал?» А Кобрисова это невольное предательство «попавшего в сети матерого, закаленного “смершевца” ординарца мучит: “Что же мы за народ такой”, подумал генерал. И злые слова шли на язык: “Кому ж ты доложишь, как я себя вел? Твой-то майор Светлооков — где он теперь?”».

Прав Л. Аннинский, отмечая свойственный Владимову нравственный максимализм: «Этот его максимализм, этот кодекс чести (рыцарский, воинский, офицерский, мужской, юношеский, мальчишеский — как угодно) выделил когда-то Владимова из поколения склонных к либеральной терпимости шестидесятников, а потом выделил вообще из литературы его времени, склонной опираться человека на что-то вне его (“среда”, “почва”, “народ”). Владимов всегда говорил — плати сам. В этом его уникальность» [4].

Подключение не только к литературной, но и к фольклорной, мифопоэтической традиции в романе Владимова раздвигает рамки непосредственного изображения. Не отступая от правды факта, писатель в то же время стремится уловить линии развития, которые прочерчиваются не непосредственными участниками событий — как бы велика ни была их власть над этими событиями, — а самой жизнью, находящей воплощение и в историческом движении, и в судьбах от-

дельных людей. Генерал Кобрисов, принимая решение об отступлении, которое «казалось ему здравым и единственно возможным», в то же время чувствует себя во власти какой-то иной, высшей силы: «Совершая свой поступок — может быть, высший в его жизни — он чувствовал нечто похожее на смертное равнодушие бегуна, которому вдруг безразличными показались все почести, ожидавшие его на финише, и ничтожным, бессмысленным — азарт начала бега». Иной вариант власти над человеческой судьбой силы, которая неподвластна обычной житейской логике, обнаруживается в неожиданном решении, которое принимает, попавший в опалу, отстраненный от командования армией Кобрисов, — решение, которое его адъютант Донской расценивает как «генеральскую дурь... высокого свойства»: не заезжая в Москву в вызвавшую его Ставку, возвратиться к своей армии. Вопреки всему Кобрисов не побежден — он одержал победу.

Правда, Кобрисов и здесь привычно персонифицирует причину, так резко переломившую его судьбу: «Наверное, есть, думал генерал, еще какая-то справедливость, другая, которой он не постиг, а постиг Верховный. Он-то лучше всех изучил, что нужно этому народу». Но примечательно, что раньше, чем прозвучат эти слова, возникает многозначительная картинка: в Спасо-Песковцах, где проводится совещание командующих перед решающим наступлением, «центром площади был круглый насыпной цветник, на нем сохранился изгрызенный осколками пьедестал “под серый мрамор”, из которого росли ноги с ботинками и штанинами. Сам гипсовый вождь, крашенный в серебрянку, лежал ничком в высоком бурьяне, откинув сломанную указующую руку». Это — зарисовка с натуры и одновременно — знак, связывающий настоящее (военное время) с будущим, вносящий определенные коррективы в рассуждения генерала Кобрисова.

История пронизывает повествование. Уже в первых строках романа, где речь идет о генерале, отстраненном от командования армией и направляющемся в Москву, его вилицис будет назван не только «королем дорог», но и «колесницей нашей Победы».

Попытка осмысления происходящего в свете истинно народных представлений о нравственных ценностях отличает повествовательную манеру автора романа. Пожалуй, никогда ранее Владимов не стремился с такой настойчивостью утвердить собственно народную точку зрения на ход событий и их участников. Это особенно отчетливо сказывается в характеристике и судьбах персонажей романа: от Гудериана и Власова до Кобрисова и Шестерикова.

Не все в романе поддается расшифровке с помощью элементарной логики. Есть некая недоговоренность в повествовании о генерале Кобрисове. Недаром и в момент конечного — в сюжетных рамках романа — торжества его не оставляет мысль: «Почему все так поздно к нам приходит, так безнадежно поздно! Хоть бы и вернули его на армию — разве сам он останется тем же? Непоправимо какое-то зло и не оставляет нас прежними». Важнейшая черта писательского дарования Владимова — стремление услышать задаваемые временем вопросы, на которые оно (время) еще не в состоянии дать ответы. Не торопится с этими выводами и автор романа «Генерал и его армия».

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- [1] *Владимов Г.Н.* Генерал и его армия // Знамя. 1994. № 4, 5. С. 5—165; С. 4—179.
- [2] *Владимов Г.Н.* Писатель, герой, молодежь // Московский комсомолец. 1964. 11 декабря.
- [3] *Кардин В.* Страницы другой войны // Московские новости. 1994. 19—26 июня. С. 2.
- [4] *Аннинский Л.* Спасти Россию ценой России // Новый мир. 1994. № 10. С. 218.

История статьи:

Дата поступления в редакцию: 10 февраля 2017

Дата принятия к печати: 2 апреля 2017

Для цитирования:

Чистяков А.В., Денисенко А.В. Авторская нравственная позиция в романе Г. Владимова «Генерал и его армия» // *Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Литературоведение. Журналистика.* 2017. Т. 22. № 2. С. 267—273.

Сведения об авторах:

Чистяков Александр Валерианович, кандидат филологических наук, доцент кафедры русской и зарубежной литературы Российского университета дружбы народов.

Контактная информация: e-mail: literature1@mail.ru

Денисенко Анастасия Владимировна, кандидат филологических наук, доцент кафедры русского языка Российского университета дружбы народов.

Контактная информация: e-mail: literature1@mail.ru

THE ETHIC POSITION OF THE AUTHOR IN THE NOVEL BY G. VLADIMOV “THE GENERAL AND HIS ARMY”

A.V. Chistyakov, A.V. Denisenko

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

The article deals with the author's position in Vladimov's novel “The General and His Army”, the writer reaches a very high level of artistic evaluation of life, He wants to know the basics of life, to understand the motives of people, what are the reasons for victories and defeats?. Why can a victory turn into a defeat and vice versa? The author is interested in historical problems common to humanity. The writer's commitment to grass-roots mentality is also manifested on another level that is the moral level as such. Throughout the book Vladimov adheres to the principle which he formulated long ago — the first class literature presupposes not the way it is written in but implies the deep meaning behind the words. Striving after the imaginative force, the writer avoids exemplification and authoritarian style. Using not only the literary tradition but also the folklore and mythological methods Vladimov expands the horizons of the narration. The writer sticks to the facts but at the same time he tries to perceive the lines of development that are demonstrated not by the participants of the events — no matter how great their role in those events might be — but by the life itself which is in the historical course as well as in the destinies of individuals.

Key words: life reflection, victory, defeat, army, historical process, nation force, morphoepictraition

REFERENCES

- [1] Vladimov G.N. General i ego armiya // *Znamya*. 1994. № 4, 5. S. 5–165; S. 4–179.
- [2] Vladimov G. Pisatel, geroy, molodyezh // *Moskovskiy komsomolets*. 1964. December, 11.
- [3] Kardin V. Stranitsy drugoy voyny // *Moskovskie novosti*. 1994. 19–26 June. P. 2.
- [4] Anninskiy L. Spasti Rossiyu tsenoy Rossii // *Novyimir*. 1994. № 10. P. 218.

Article history:

Received: 10 February 2017

Revised: 1 March 2017

Accepted: 2 April 2017

For citation:

Chistyakov A.V., Denisenko A.V. (2017) The ethic position of the author in the novel by G. Vladimov “The general and his army”. *RUDN Journal of Studies in Literature and Journalism*, 22 (2), 267–273.

Bio Note:

Chistyakov Alexander Valerianovich, Candidate of Philology, Associate Professor, Department of Russian and Foreign Literature, RUDN University.

Contacts: e-mail: literatura1@mail.ru

Denisenko Anastasiya Vladimirovna, Candidant of Filology, Associate Pofessor, Department of Russian Language, RUDN University.

Contacts: e-mail: literatura1@mail.ru



DOI 10.22363/2312-9220-2017-22-2-274-281

УДК 821.161.1

МАРГИНАЛЬНЫЙ ГЕРОЙ В ПРОЗЕ Р. СЕНЧИНА

Т.А. Пономарева

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

В статье рассматривается тип маргинальной личности в романе Р. Сенчина «Ёлтышевы». Продолжая традиции русской классической литературы и «деревенской прозы», писатель обращается к теме «маленького человека» постсоветской России. В основе сюжета — распад дома и семьи, личности, маргинализация самой человеческой породы, значительной части общества. Герои романа утратили нравственные нормы традиционной цивилизации, а подлинная городская культура им чужда. Таким образом, Ёлтышевы оказываются маргиналами как в городе, так в деревне. Положение «вне культуры» привело их к гибели.

Ключевые слова: «маленький человек», маргинал, процесс маргинализации, деревенская проза, вещная деталь, дом, система ценностей

Понятие маргинальности вошло в научный оборот в XX веке. Оно характеризует переходные исторические, социальные, культурные эпохи и является предметом исследования многих областей гуманитаристики: философии, социологии, культурологии, психологии. Маргинальность как социологическое понятие обозначает промежуточность, пограничность, состояние человека между какими-либо социальными группами, «на грани двух культур, участвующих во взаимодействии этих культур, но не примыкающих полностью ни к одной из них» [9. С. 345]. Термин «маргинальный человек» (от лат. *margo*, *-inis* — край — англ. *marginal*; нем. *Marginal*) был введен в 1928 году американским социологом Р. Парком (1864—1944), основателем Чикагской школы социологии для обозначения культурного статуса и самосознания иммигрантов [7]. Парк указал, что промежуточность порождает особый тип личности, характеристиками которой является утрата психологической стабильности, чувство морального дискомфорта, конфликта, что приводит к апатии, ощущению бессмысленности существования либо к раздражимости, агрессии, асоциальности.

В начале XXI века проблема маргинальности в связи с социальными процессами России на рубеже столетий актуализируется и становится одним из приоритетных направлений научных исследований. В конце прошедшего столетия к феномену маргинальности обращается и отечественное литературоведение. Одной из этапов работ стала докторская диссертация А.А. Газизовой «Принципы изображения маргинального человека в русской философской прозе XX века: опыт типологического анализа» [5]. Из последних трудов нужно отметить докторские диссертации С.Н. Буниной «Поэты маргинального сознания в русской ли-

тературе начала XX века: М. Волошин, Е. Гуро, Е. Кузьмина-Караваева» [3], Т.А. Терновой «Феномен маргинальности в литературе авангарда первой трети XX века» [13], кандидатское исследование Е.С. Воробьевой «Маргинальный герой в русской прозе последней трети XX — начала XXI вв.» [4], статьи А.А. Житенёва, посвященные современной «неформальной» поэзии [6]. Уже из названий указанных работ видно, что существует несколько аспектов в осмыслении маргинальности в литературе.

Во-первых, маргинальность понимается как специфическая характеристика литературного процесса — промежуточные, несистемные, в этом смысле «неклассические», маргинальные явления. Так, Т.А. Тернова, анализируя творчество футуристов и имажинистов, указывает, что маргинальность — это мировоззренческий и художественный феномен переходных эпох, «суть которого состоит в смене аксиологических и художественных приоритетов», «стирании границ между периферией и центром, высоким и низким, жизнью и искусством», в плюрализме как универсальной характеристике мировосприятия авторов [13].

Если в работах Т.А. Терновой, С.Н. Буниной [2], А. Житенёва объектом анализа становятся маргинальные явления в литературном процессе, то Е.С. Воробьева рассматривает образы маргинальных персонажей в прозе В. Ерофеева, В. Маканина и др., то есть обращается к персонажному уровню текста и на ином материале продолжает изучение маргинальной личности в русской литературе второй половины XX века, начатое А.А. Газизовой.

Исследуя прозу С. Довлатова, Вен. Ерофеева, А. Иличевского, Э. Лимонова, («Это я, Эдичка»), романы В. Маканина «Андеграунд, или герой нашего времени») и «Санька» З. Прилепина и взяв за основу классификацию социолога Джанет Манчини, которая выделяет три вида маргинальности — культурную, структурную и маргинальность социальной роли [1. С. 23], — Е.С. Воробьева предлагает свою типологию маргинального героя в русской прозе последней трети XX — начала XXI веков: герой-эмигрант как «выразитель культурной маргинальности», сохраняющий самоценность личность в чужом мире; «деклассированный герой-люмпен, живущий случайными заработками, не имеющий никаких социальных корней и отличающийся нравственными установками» [4] — пример структурной маргинальности, и герой-бунтарь, радикал, борец с обществом, политической системой, демонстрирующий маргинальность социальной роли.

Однако герои-маргиналы в литературе последней трети XX — начала XXI веков не могут быть представлены только этими типами. Уже «чудики» и «античудики» В. Шукшина не укладываются в эту схему, как и «городские» герои «деревенской прозы» В. Белова или позднего В. Распутина.

В этом аспекте особый интерес представляет литература «нового реализма» и, в частности, проза Романа Сенчина, чье творчество связывают с этим направлением. По мнению А. Рудалева, известного критика из поколения «сорокалетних», эпитет «новый» «свидетельствует не о принципиальной новизне литературы, не является характеристикой культурного и эстетического феномена, а говорит о новых реальностях, вызовах современности, с которыми приходится сталкиваться авторам» [10].

Открытая социальность Сенчина, обращение к теме «маленького человека», особая роль бытовых деталей, документализм, обусловленность характера социальными обстоятельствами свидетельствуют о следовании реалистической традиции. Сам писатель неоднократно указывал на «возвращении реализма» в нашу литературу, подчеркивая такие его отличительные черты, как «человеческий документ», незначительность беллетристических приемов и большую достоверность прозы [11]. В интервью З. Прилепину Р. Сенчин признается: «Для меня проза делится на изящную словесность, где важны не столько содержание, герои, сюжетное развитие, а сам язык <...> и, конечно, в художественном оформлении... документ. Исторический, психологический, человеческий... Я пытаюсь писать о жизни ничем особенным не выдающихся, как Пушкин их называл — “ничтожных”, людей» [8].

В романе Сенчина «Ёлтышевы» идет своеобразный диалог с «деревенской» прозой, об этом свидетельствует и «мысль семейная», и сюжет «возвращения к истокам», и образ старухи Татьяны, хранительницы традиционного уклада, и тип героя-маргинала, «маленького человека». Но в «Ёлтышевых» показаны распад дома и семьи, маргинализация самой человеческой породы, значительной части общества в новых социальных обстоятельствах постсоветской России.

Завязкой романа становится событие, обозначенное точной датой — 24 апреля 2003 года и ставшее началом социальной и нравственной люмпенизации семьи, когда пятидесятилетний капитан милиции Николай Михайлович Ёлтышев закрыл четырнадцать беспокойных клиентов районного вытрезвителя в «комнатушке», «метра четыре квадратных с большой батареей-змеевиком», да еще приказал «приснуть» перца через скважину, так что «пятеро угодили в реанимацию с отеком легких» [12. С. 5]. После его увольнения и выселения из ведомственной квартиры семья переезжает из районного городка к тетке в деревню. Через три года в живых останется лишь больная Валентина Викторовна. Погибнут тетка Татьяна, в смерти которой, очевидно, виноват глава семьи, и старший сын Артем, нечаянно убитый отцом в ссоре. В первый же вечер после возвращения из заключения будет зарезан младший Денис, получивший пять лет колонии за то, что «в драке бахнул одного в лоб кулаком и сделал клоуном» [12. С. 18].

Фабульное время романа «Ёлтышевы» расширяется за счет коротких воспоминаний мужа и жены о молодости, начиная с шестидесят пятого года, когда юная Валентина приехала учиться в город. И катализатором трагических событий в сюжете стала не только (а иногда и не столько) социально-нравственная атмосфера в России начала нового тысячелетия, но и структура личности, неразличение границ между добром и злом. «Ёлтышевы» являются художественным исследованием маргинального человека, который уже отображали В. Распутин в образах детей старухи Анны в повести «Последний срок» (1970), «архаровцев» в «Пожаре» (1985), В. Белов в цикле «Воспитание по доктору Споку» (1983). Но Сенчин доводит тенденцию к «порче» характера до крайнего предела.

В социологическом аспекте герои — Валентина Викторовна, приехавшая из деревни в пятнадцать лет, окончившая библиотечный техникум, ставшая заведующей городской библиотекой, и Николай Михайлович, выросший в бараке и,

скорее всего, горожанин во втором поколении, — повысили свой социальный статус, являя собой пример «восходящей» маргинальности. Такой путь проходили тысячи крестьянских детей, в том числе и сами писатели — «деревенщики» — В.И. Белов, В.М. Шукшин, В.Г. Распутин.

В культурологическом аспекте герои Сенчина остались людьми промежутка. Они не сохранили ценности и нравственные нормы традиционной культуры, «растеряли родню», но и не вошли в мир подлинной городской культуры, приобщившись лишь к ее внешним материальным атрибутам. Не случайно ни у них, ни у сыновей нет друзей и даже приятелей, и на работе с обоими расстались без сожалений. Но чужой для них окажется и деревня.

Объективированное повествование от лица всезнающего автора окрашено видением персонажей, которые по очереди «ведут» рассказ, что позволяет раскрыть внутренний мир семьи Ёлтышевых и их дом.

Дом представлен в романе тремя образами — городская квартира — деревенская изба тетки Татьяны — «новый просторный дом», о котором мечтают герои и строительство которого так и не двинется дальше фундамента и трех рядов бревен. Уже в первом абзаце романа упоминается квартира, которая видится Николаю Михайловичу как вознаграждение за исполнение своих обязанностей, наряду с увеличением зарплаты, на которую «можно собрать сперва на холодильник, потом на стенку, хрустальный сервиз, а, в конце концов, и на машину [12. С. 5].

В описании семейного уклада Ёлтышевых ключевую роль играют вещные детали, связанные либо с ростом благосостояния (жизнь в городе), либо с неустроенностью (деревня). Смысл существования семьи ограничен конкретно-прагматическими целями, вещи служат для Ёлтышевых единственным доказательством «правильной», «как должно» городской жизни (в частности, дорогая стеклянная тумбочка — знак благополучной жизни начала «нулевых», которая была достигнута благодаря «блатной» должности Николая Михайловича, позволяющей обираться «алкашей»). Единственное «духовное» развлечение — телевизор с «полуголыми девицами». Эта деталь так часто упоминается в романе, что предстает как свершенность для персонажей.

Профессия и должность Валентины Викторовны не наложила никакого отпечатка на героиню, располневшую, «с окаменело-угрюмым выражением лица», лишенную каких бы то ни было духовных запросов. Позже, пытаясь устроиться на работу в деревенскую школу, она скажет, что «прекрасно знает русскую литературу», но только единственный раз у нее мелькнет мысль об утопическом романе, «то ли Алексея Толстого, то ли Уэльса».

Квартире как удобному местопребыванию противопоставлен дом как мироустройство, «теткина изба», вызвавшая у Ёлтышевых «нечто похожее на ужас» [12. С. 36]. «Домишко»: покривившийся сруб, развалившийся стол, бугристая штукатурка на стенах, сгнивший пол бани, — станет для них пристанищем, местопребыванием. Но дом-изба Татьяны соответствует крестьянскому укладу — большая печь, подпол, летняя кухня, стайки для скота и куриц, огород.

Именно в тетке Татьяне нашли воплощение традиционные черты русской крестьянки, опоэтизированные «деревенской» прозой, — труд как основа жизни,

участие в жизни «мира» — восприятие атмосферы сегодняшней деревни как «бесива без остановки», спокойное ожидание смерти, способность к дружбе и к общению, отзывчивость к беде неожиданных родственников, не вспоминаявших о ней лет двадцать, но уверенных, что тетка их примет, терпение и деликатность, с которой она старается не мешать Ёлтышевым, ютясь «в закутке меж столом и буфетом».

Сами Ёлтышевы «крестьянами так и не стали», возвращение к истокам не состоялось. «Домик-склеп», «черная яма» станет свидетелем их маргинализации, «внутреннего сползания на дно жизни» — семейного пьянства, озверения Николая Михайловича, ставшего сыноубийцей, душевной отупелости Валентины Викторовны, эгоистического безразличия Артема, живущего в подобной «временке-тюрьме» родителей жены, семья которой влачит такое же бездуховное существование. Символической характеристикой жизни Ёлтышевых становятся образы пустоты, которую они ощущают за однообразием бытовых занятий, и «тьмы, которая сгушалась все плотнее».

Но в «Ёлтышевых» присутствует еще один аспект маргинализации современной жизни, обусловленный социальными обстоятельствами постсоветской России, разломом производственных и социальных структур на селе в результате радикального реформирования сельского хозяйства. Жители деревни, коренные и «понаехавшие», превращаются в люмпенизированных маргиналов не потому, что они оторвались от родной почвы и культуры, а потому, что «распалась связь времен» и нет той социальной и культурной среды, идеалы и ценности которой могут взрастить, укрепить их душу. В романе с очерковой точностью изображена «нисходящая маргинализация» людей и социальных групп, которые, в отличие от Ёлтышевых, еще не отторгнуты от общества, но утрачивают свои социальные позиции, прежние условия жизни и главное, прежнюю систему ценностей. Этот мотив духовной деградации раскрывается через рассказ о семье жены Антона, историю многодетных Хариных. Деревня в романе является не фоном действия, а художественным доказательством процесса маргинализации как характерного феномена русского общества 1990-х — начала «нулевых» годов.

Р. Сенчин, как всякий автор, принадлежащий к русской литературной традиции, оставляет читателю некоторый проблеск надежды. Она появляется в осознании Валентиной Викторовной огрубления своей души и в последнем ее желании продлить жизнь семьи во внуке, в ее настойчивом крике Родиону: «Ты Ёлтышев!».

Таким образом, роман Сенчина «Ёлтышевы» свидетельствует о диалоге с деревенской прозой, о развитии присущей этому литературному направлению идеологии, мотивов, образов в современной словесности, но, с другой стороны, Сенчин художественно осмысляет феномен маргинальности в его литературном, культурном, социальном и философском аспекте. В мире Сенчина проблески надежды только подчеркивают общее состояние крушения бытия и маргинализации российского общества, лишённого нравственного смысла и связей с прошлым.

© Пономарева Т.А., 2017

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- [1] Балабанова Е.С. Концепция маргинальности в западной социологии // Маргинальность в современной России: коллективная монография // Научные доклады (Т. 121). М.: МОНФ, 2000. С. 7–27.
- [2] Бунина С.Н. Маргинальное сознание и маргинальный дискурс в русской литературе начала XX века // Вопросы русской литературы. 2005. Вып. 11. URL: <https://www.scribble.ru/magazine/voprosi11/1.html> (дата обращения: 11.02.2017).
- [3] Бунина С.Н. Поэты маргинального сознания в русской литературе начала XX века: М. Волошин, Е. Гуро, Е. Кузьмина-Караваева: дисс. ... д-ра филол. наук. М., 2006. URL: <https://www.dissercat.com/content/poety-marginalnogo-soznaniya-v-russkoi-literature-nachala-xx-veka-m-voloshin-e-guro-e-kuzmin#ixzz3y6MiL2qd> (дата обращения: 15.09.2016).
- [4] Воробьёва Е.С. Маргинальный герой в русской прозе последней трети XX — начала XXI вв.: дисс. ... канд. филол. наук. Архангельск, 2015. 180 с.
- [5] Газизова А.А. Принципы изображения маргинального человека в русской философской прозе XX века: опыт типологического анализа: дисс. ... д-ра филол. наук. М., 1992. 375 с.
- [6] Житенев А.А., Тернова Т.А. Художественная инновация в «мемориальной» парадигме: «маргинальное» в осмыслении российского постмодернизма // Вестник Пермского унта. Российская и зарубежная филология. 2011. Вып. 3 (15). С. 139–145.
- [7] Парк Р.Е. Человеческая миграция и маргинальный человек // Парк Р. Избранные очерки. М.: РАН-ИНИОН, 2011. URL: <https://www.twirpx.com/file/1484528/> (дата обращения: 09.09.2016).
- [8] Сенчин Р. Если слушать писателей, все развалится // Захар Прилепин. Официальный сайт писателя <https://zaharprilepin.ru/ru/litprocess/intervju-o-literature/roman-senchin-eslushat-pisatelei-vse-gazvalitsya.html> > (дата обращения: 14.08.2015).
- [9] Российская социальная энциклопедия / под общ. ред. ак. РАН Г.В. Осипова. М.: Норма — Инфра, 1998. 672 с.
- [10] Рудалев А. Катехизис «нового реализма». Вторая волна. Не так страшен «новый реализм», как его малюют. URL: <http://www.rospisatel.ru/konferenzija/rudaljev.htm> (дата обращения: 25.08.2015).
- [11] Сенчин Р. Питомцы стабильности или будущие бунтари? Дебютанты нулевых годов // Дружба народов. 2010. № 1. С. 54–85. URL: http://www.magazines.russ.ru/Дружба_народов/2010/1/se13.html (дата обращения: 14.08.2015).
- [12] Сенчин Р.В. Ёлтышевы: роман. М.: Эксмо, 2010. 316 с.
- [13] Тернова Т.А. Феномен маргинальности в литературе авангарда первой трети XX века: автореф. дисс. ... д-ра филол. наук. Воронеж, 2012. URL: <http://www.cheloveknauka.com/fenomen-marginalnosti...avangarda> (дата обращения: 10.12.2016).

История статьи:

Дата поступления в редакцию: 8 февраля 2017

Дата принятия к печати: 5 апреля 2017

Для цитирования:

Пономарева Т.А. Маргинальный герой в прозе Р. Сенчина // *Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Литературоведение. Журналистика*. 2017. Т. 22. № 2. С. 274–281.

Сведения об авторе:

Пономарева Татьяна Александровна, доктор филологических наук, профессор кафедры русской литературы института филологии Московского педагогического государственного университета, профессор.

Контактная информация: e-mail: taonomareva@mail.ru

THE MARGINAL HERO IN THE PROSE OF R. SENCHIN

T.A. Ponomareva

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

The article examines the marginal type of personality in the novel of R. Senchin. “Yoltyshevs”. The author continues traditions of Russian classical literature and “village prose” and refers to the theme of the “little man” in post-Soviet Russia. The plot is based on the disintegration of home, family and personality, the marginalization of the human nature itself and significant part of society. The characters of the novel have lost their standards of traditional civilization, and the true urban culture remained alien to them. Yoltyshevs have become marginals both in the city and in the country. The position “outside of the culture” led them to destruction.

Key words: the “little man”, marginal hero, marginalization, the “village prose”, subject detail, home, value system

REFERENCES

- [1] Balabanova E.S. *Koncepciya marginal'nosti v zapadnoj sociologii* [The concept of marginality in Western sociology]. *Marginal'nost' v sovremennoj Rossii. Kollektivnaya Monografiya* [Marginal'nost' v sovremennoj Rossii. Collective monography]. *Nauchnye doklady* [Scientific reports]. V. 121. M.: MONF, 2000. P. 7–27.
- [2] Bunina S.N. *Marginal'noe soznanie i marginal'nyj diskurs v russkoj literature nachala XX veka* [Marginal consciousness and marginal discourse in Russian literature of the early twentieth century]. *Voprosy russkoj literatury* [Questions of Russian literature]. 2005. V. 11. Available at: <https://www.scribble.su/magazine/voprosi11/1.html> (accessed: 11.02.2017).
- [3] Bunina S.N. *Poety marginal'nogo soznaniya v russkoj literature nachala XX veka: M. Voloshin, E. Guro, E. Kuz'mina-Karavaeva: diss. ... d-ra filol. nauk* [Poets of marginal consciousness in Russian literature of the early XX century: M. Voloshin, E. Guro, E. Kuzmina-Karavaeva. Dokt. Diss.]. Moscow, 2006. Available at: <https://www.dissercat.com/content/poety-marginalnogo-soznaniya-v-russkoi-literature-nachala-xx-veka-m-voloshin-e-guro-e-kuzmin#ixzz3y6MiL2qd> (accessed: 15.09.2016).
- [4] Vorob'yova E.S. *Marginal'nyj geroj v russkoj proze poslednej treti XX — nachala XXI vv.: diss. ... kand. filol. nauk* [The marginal hero in Russian prose of the last third of the twentieth and beginning of the twenty-first century. Ph.D. Tesis]. Arhangel'sk, 2015. 180 p.
- [5] Gazizova A.A. *Principy izobrazheniya marginal'nogo cheloveka v russkoj filosofskoj proze veka: opyt tipologicheskogo analiza: diss. ... d-ra filol. nauk* [Principles of depicting a marginal person in the Russian philosophical prose of the twentieth century: the experience of a typological analysis. Doct. Diss.]. Moscow, 1992. 375 p.
- [6] Zhitenev A.A., Ternova T.A. *Hudozhestvennaya innovaciya v «memorial'noj» paradigme: «marginal'noe» v osmyslenii rossijskogo postmodernizma* [Artistic innovation in the “memorial” paradigm: “marginal” in the comprehension of Russian postmodernism]. *Vestnik Permskogo universiteta. Rossijskaya i zarubezhnaya filologiya* [Bulletin of the Perm University. Russian and foreign philology]. 2011. V. 3 (15). Pp. 139–145.
- [7] Park R.E. *Chelovecheskaya migraciya i marginal'nyj chelovek* [Human migration and the marginal man]. M.: RAN-INION, 2011. Available at: <https://www.twirpx.com/file/1484528/> (accessed: 09.09.2016).
- [8] Roman Senchin. *Esli slushat' pisatelej, vse razvalitsya* [Zakhar Prilepin asks. Interview on literature and politics. Roman Senchin. If you listen to writers, everything will fall apart] Available at: <https://zaharprilepin.ru/ru/litprocess/intervju-o-literature/roman-senchin-esli-slushat-pisatelei-vse-razvalitsya.html> > (accessed: 14.08.2015).

- [9] Rossiyskaya social'naya ehnciklopediya [Russian Social Encyclopedia]. Pod obsh. redakciej ak. RAN G.V. Osipova. Moscow: Norma — Infa, 1998. 672 p.
- [10] Rudalev A. Katekhizis «novogo realizma». Vtoraya volna. Ne tak strashen «novyj realizm», kak ego malyuyut [Catechism of the “new realism”. The second wave. Not so terrible is the “new realism”, as it is painted]. Available at: <http://www.rospisatel.ru>konferenzija/rudaljev.htm> (accessed: 25.08.2015).
- [11] Senchin R. Pitomcy stabil'nosti ili budushchie buntari? Debyutanty nulevyh godov [Stability pets or future rebels? Debutants of the zero years]. Druzhba narodov [Peoples' Friendship]. 2010. V. 1 Available at: <http://www.magazines.russ.ru>Дружба народов>2010/1/se13.html> (accessed: 14.08.2015).
- [12] Senchin R. Yoltishevi [Yoltishevs]. Moscow: Exmo, 2010. P. 316.
- [13] Ternova T.A. Fenomen marginal'nosti v literature avangarda pervoj treti XX veka: avtoref. diss. ... d-ra filol. nauk [The phenomenon of marginality in the avant-garde literature of the first third of the twentieth century. Extended Abstract of Doct. Diss. Thesis]. Voronezh, 2012. Available at: <http://www.cheloveknauka.com>fenomen-marginalnosti...avangarda> (accessed: 10.12.2016).

Article history:

Received: 8 February 2017

Revised: 15 March 2017

Accepted: 5 April 2017

For citation:

Ponomareva T.A. (2017) The marginal hero in the prose of R. Senchin. *RUDN Journal of Studies in Literature and Journalism*, 22 (2), 274–281.

Bio Note:

Ponomareva Taniانا Alexandrovna, doctor of philological science, professor, Institute of Philology, Moscow Pedagogical State University.

Contacts: e-mail: taonomareva@mail.ru



DOI 10.22363/2312-9220-2017-22-2-282-290

УДК 821.161.1

ОБРАЗ ИРИНЫ ТОМЧАК В КУБАНСКИХ ГЛАВАХ РОМАНА-ЭПОПЕИ «КРАСНОЕ КОЛЕСО» А.И. СОЛЖЕНИЦЫНА

Цзюньжу Би

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

В настоящее время изучению типологии женских персонажей в эпопее «Красное Колесо» уделяется недостаточное внимание. Художественный мир, созданный А.И. Солженицыным, характеризует не только мужественность и мужское начало; не менее важную роль играют женские образы, созданные писателем. Следование классической литературной традиции обнаруживается в определенных типах женских характеров.

Ключевые слова: семейная история, система персонажей, прототип, традиционный женский образ, А.И. Солженицын, «Красное Колесо»

Одна из основополагающих традиций русской литературы состоит в исследовании русского национального характера. Женский национальный характер — важнейшая его грань.

Принято считать, что художественный мир А.И. Солженицына является преимущественно «мужским»: именно мужские характеры часто занимают центральное место в его творчестве. Но данное правило не всегда действует в художественном мире, воплощенном писателем. Так, именно женщина стала центральным персонажем в рассказе «Матренин двор» (1959), где впервые выявились основополагающие черты творчества Солженицына. Кроме образа Матрены Васильевны писатель в десятитомной эпопее «Красное Колесо» также создал ряд женских характеров, противоречивых и часто противопоставленных друг другу.

А.В. Урманов, известный исследователь творчества А.И. Солженицына, разделяет женские образы «Красного Колеса» на следующие типы: женщина-жена и дама-активистка. Ученый полагает, что женщина-жена, «...смысл существования которой — самоотверженное и беззаветное служение мужу, полное подчинение ему, абсолютное самопожертвование, живое и заинтересованное участие в осуществлении его жизненных задач» [1. С. 375], — один из самых распространенных типов женских образов в позднем творчестве писателя.

Подчеркивая черты сходства и различия в характерах мужских персонажей, В.В. Гуськов, который подробно изучил систему персонажей в романе-эпопее «Красное колесо», разделяет большинство мужских персонажей на два типа: функциональный и концептуальный. С его точки зрения, мужской характер также отражает собственные взгляды писателя на идеальную личность, поэтому иссле-

дователь считает, что категория рыцарства, как правило, связана лишь с характерной спецификой черт, присущих мужчине. Его определение функции женских образов близко к тому, что дает А.В. Урманов, особенно когда речь идет о типе «женщины-жены». В.В. Гуськов также отмечает, что «женщина же в представлении автора эпопеи — это хранительница семейного очага, хозяйка, мать и верная подруга своему мужу, его нравственная и эмоциональная поддержка и опора» [3. С. 44], вследствие этого он объединяет Ирину Томчак и Катену Благодареву в группу центральных положительных женских образов произведения, так как две героини созданы писателем в соответствии с перечисленными специфическими чертами.

Очень часто женский образ воплощает идеальные качества личности, как это происходит, например, практически в каждом произведении В.Г. Распутина, современника и во многом единомышленника А.И. Солженицына. Им создана целая галерея удивительных женских характеров, начиная от старухи Анны («Последний срок») и старухи Дарьи («Прощание с Матерой») заканчивая Марьей («Дочь Ивана, мать Ивана»). Распутин, как и Солженицын, уделяли особое внимание социокультурным обстоятельствам, которые оказывали влияние на женский характер, исследовали обязанности женщины, ее функции в семье и обществе. Создавая женские образы, оба писателя осмыслили то огромное влияние, какое оказывает женщина на людей, попавших в поле ее притяжения, соприкасающихся с нею.

Ю.М. Лотман отмечает, что «женщина с ее напряженной эмоциональностью, живо и непосредственно впитывает особенности своего времени, в значительной мере обгоняя его» [4. С. 46]. Одним из самых ярких примеров служит влияние матери на воспитание ребенка. Ее влияние начинается с самого начала существования малыша. Именно в течение беременности закладываются основные эмоции, которые переживала мать и которые вместе с нею переживались и ее будущим ребенком.

Как известно, некоторые сюжетные линии эпопеи основаны на истории семьи писателя. Известно, что А.И. Солженицын родился после смерти отца. В связи с отсутствием отцовской любви, его мать Таисия Захаровна всеми своими помыслами ушла в жизнь и устройство будущего для сына. Страшась найти сурового отчима для единственного сына, она даже «принесла себя в жертву сыну и дала обет безбрачия» [5. С. 103].

Ведь женщина не только играет роль хранительницы, в то же время, она воспитывает новое поколение. Мать—первый учитель в жизни человека, поэтому можно сказать, что Таисия Захаровна заняла особое место в жизни писателя.

В первой главе под названием «Координаты судьбы» биографии Солженицына в серии ЖЗЛ Людмила Сараскина рассказывает о том, что прототипами некоторых персонажей романа-эпопеи «Красное Колесо» стали родственники писателя, ведь в детстве писатель рос, опекаемый семейством Щербаков — родителями Таисии Захаровны, тетями и дядями [5. С. 101]. Таким образом, члены семьи Щербак также воспитали писателя вместе с его матерью. Когда А.И. Солженицын начал свои творческие опыты и приступил к созданию произведения, носивше-

го тогда название «Р — 17», он обратился к впечатлениям детства и воспоминаниям о Таисии Захаровне. С точки зрения Людмилы Сараскиной, с которой трудно не согласиться, он почти полностью восстановил историю семейства Щербачевых до революции в кубанских главах романа.

Начало кубанских глав посвящено именно Ирине Томчак, прототипом которой послужила жена старшего брата Таисии Захаровны, т.е. тетя Солженицына. Поэтому образ Ирины находится в числе героинь, которые имеют реальных прототипов. Ирина Томчак впервые появляется в конце второй главы «Августа Четырнадцатого». Когда Саня Лаженицын проезжает мимо экономии, он случайно видит, как на балконе появилась «явная фигурка женщины в белом, — в беспечном белом, нетрудовом. Наверно, молодой. Наверно, прелестной» [6. Т. 1. С. 26]. По описанию писателя можно заметить, что Саня Лаженицын с первого взгляда ощутил теплое чувство от того, что он увидел молодую и прелестную женщину. Таким образом, писатель намекает на некую скрытую связь между героем и героиней, связь, неведомую для них самих. Кроме того, белый цвет одежды Ирины напоминает читателям о специфических чертах характера, которые ассоциируются с этим цветом: чистоплотность, незапятнанность, невинность и добродетель.

В кубанских главах Солженицын описывает яркими красками жизнь землевладельца и его наследников. Говоря о замужестве Ирины, писатель ссылается на позицию ее пожилого отца: «в семнадцать ориных лет подходил уже к смерти и спешил при своих глазах выдать замуж ее, сразу из пансиона. Теперь-то видно: рано. Теперь-то жаль» [6. Т. 1. С. 28]. Хотя с девяти лет она затаила в сердце такого героя, как «Натаниэль Бумпо, куперовский “Соколиный глаз”, бесстрашный благородный воин» [6. Т. 1. С. 79], но она так никогда и не встретила с таким мужчиной, поэтому покорила решению отца: не смела «не только отца покойного упрекать, но не смела ни думать, ни сожалеть о всяком другом жребии» [6. С. 28]. Писатель подробно показывает размышления героини о жизни и замужестве, где можно обнаружить не только разницу между мечтой и реальностью, но и отношение героини к ним. Несмотря на не самый счастливый брак, Ирина Томчак в русле христианской традиции смиренно жила реальностью и ни на что не жаловалась, потому что «душа же верующая утверждает на том, что есть, на том растет — и в этом ее сила» [6. Т. 1. С. 79]. Когда Ирина ездила в церковь после ссоры с мужем, праздничная атмосфера улучшала ее настроение, потому что «все вместе так небесно настроило, а мужнины обиды показались так мелки и ничтожны перед Божьим миром, Божьим замыслом, тут еще и войной» [6. Т. 1. С. 27]. В церкви она просила прощения, хотя совсем не была виновата, а также одним из ее желаний было никогда не ссориться с любимым в будущем. Именно глубокая вера помогала героине справляться с жизненными трудностями.

Стоит также обратить внимание на одну из специфических черт характера героини — мечтательность. С детства она любила помечтать: и хотя никогда не встречалась с героем своей мечты, но сохранила эту привычку. Героиня верила, «что силы потусторонние таинственно действуют рядом с нами» [6. Т. 1. С. 79], помимо этого, ей нравилось «фантазировать о йогах, о теософах, о переселении душ, о красоте вздрагивающей, несбываемой, суженной не тебе, а душам свобод-

ным» [6. Т. 1. С. 303—304]. Ирина всегда любила загадочное в жизни и нередко фантазировала, что, как и вера, в некоторой степени облегчало ее существование и помогало ей забывать огорчения.

Солженицын А.И. уделяет особое внимание отношениям между персонажами. В китайской культуре, к которой относится автор статьи, между невесткой и свекровью часто возникают различные семейные проблемы. Отношения между Ириной и Евдокией Григорьевной относятся как раз к подобному типу. Евдокия Григорьевна предстает хранительницей семьи, обладает качествами матери и жены и продолжает череду женских характеров, созданных русскими классиками.

Важной для понимания авторской концепции служит сцена, где Евдокия Григорьевна, в беспокойстве об отсутствии ребенка у молодых супругов, упрекнула невестку за ее гордость. Этот эпизод отражает разницу в характерах двух поколений. Как автор отмечал ранее, в характере Ирины присутствует кротость: она смирилась с жизнью, выбранной для нее отцом. Но свекровь считала, что характер Ирины определяет именно гордость, граничащая с гордыней, хотя «она сама молилась о кротости и смирении» [6. Т. 1. С. 31]. Ирина выразила свое несогласие с такой точкой зрения, высказав, в свою очередь, мнение о том, что «свекор мог, осердясь, бранить ее за столом, как хотел, и Евдокия Григорьевна все покорно сносила» [6. Т. 1. С. 31]. Здесь кроются глубинные причины раздора в отношениях двух женщин. Помимо прямого изображения недовольства и беспокойства свекрови, Солженицын уделяет особое внимание прямо противоположному отношению Захара Федоровича к Ирине, что выражается следующими описаниями: «на всех в доме мог Захар Федорович кричать, громы метать, — на нее никогда, с первого дня она так себя повела и почувствовала здесь. Правда, и поперек ему она ничего не делала, даже не надевала дома дорогих нарядов и цацек (бриллиантов) из-за того, что он не любил. Верный тон найдя, она умела убеждать его там, где никто, к примиренью с домашними, с другими экономистами. Свекор вздыхал: «Божье дытя ты, Ируша», и уступал» [6. Т. 1. С. 77]. Видя, что Ирина лишена ребенка, Захар Федорович совершил акт большого доверия: дал невестке на воспитание Ксенью, надеясь, что та передаст дочери ее достоинства. Надо сказать, что и Ирина всегда относилась к свекру с восхищением. Она считала, что он — создатель народной жизни, как и ее отец, ей казалось, что Захар Федорович близок к образам народных героев.

В семье Томчака образ Ирины противопоставлен Ксенью с ее западным уклоном (иностранные книги, Эллада, Айседора Дункан). Даже их улыбки отличались друг от друга: «У нее и малая улыбка значила, сколько Ксенин хохот нараскают» [6. Т. 1. С. 41]. Ирина Томчак, в отличие от Ксеньи, дорожила традицией и народными основами, была тесно с ними связана. При их первой встрече Ксенья еще не знала большего упоения, чем «подражать невестке в постах, молитвенном стояньи, в преданности русской старине» [6. С. 40], а спустя некоторое время Ирина печально заметила, что Ксенья смеялась над ней и над так называемой «домашней невоспитанностью» до самого отъезда в ростовскую гимназию. Она пыталась прививать Ксенью жизнь по традиционным устоям, рассказывала о сущности народной жизни. Однако, по мнению Ксеньи, взгляды Ирины были за-

коснелыми и неподвижными. Но в то же время Ксения чувствовала и некоторую правоту Ирины.

Соотношение между персонажами не случайно выстроено таким образом. Как автор уже отмечал, А.И. Солженицын почти полностью восстановил историю своей жизни и семейства Щербак в романе «Красное Колесо». Дедушка Солженицына действительно ласково называл его тетю «божья дытына» [5. С. 67]. Ирина Ивановна, главная героиня кубанских глав, много сделала для своего мужа и Таисии Захаровны: она выкупила мужа у тюремщиков, упростила Захара Федоровича не прерывать учебу Таисии. Можно сказать, что ее поступки стали настоящим подвигом любви. Писатель всегда считал, что его тетя — самоотверженная женщина, понимавшая, что такое настоящий долг [5. С. 37]. В первом узле эпопеи, «Августе Четырнадцатого», способность Ирины к самопожертвованию проявляется именно в форме исполнения долга перед семьей и обществом.

В биографии писателя в главе о жизни Таисии Захаровны Л. Сараскина подчеркивает, что «...Исаакий Солженицын находился на фронте, целых три года, добровольцем. Как высоко должна была ценить такого родственника Ирина, мечтавшая о рыцарских подвигах и самоотверженных мужских поступках — ведь Роман так и просидел в имении всю войну» [5. С. 70]. А в «Красном Колесе» как раз некрасивое поведение мужа и является основной причиной спора между супругами. Писатель показывает, сколь сильно устыдилась Ирина Томчак, с ее «яркой религиозностью и безошибочным пониманием долга, что муж, здоровый 36-летний мужчина, так откровенно манкирует обязанностями военного времени, которые для нее были не пустым звуком» [5. С. 36]. Она невольно смутилась, увидев письмо Ярика Харитоновича из действующей армии на второй день войны. Пока муж уклонялся от ответственности, Ирина, в отличие от него, «рисовала в воображении, как бы бесстрашно вела себя на войне» [6. Т. 4. С. 294], мечтала о героической жизни и в «ту жизнь без сожаления вырвалась бы из своего надоевшего безделья, даже если бы Россия и не была так угрожаема» [6. Т.4. С. 295]. Как видим, мечтательность героини приобретала и такие формы.

Таким образом, Солженицын в эпопее «Красное Колесо» ярко изобразил ситуацию, которая отражает резкое противопоставление смелости жены и духовной слабости мужа. По мнению автора данной статьи, любовь к Родине и чувство ответственности перед ней входят в категорию рыцарства, понимаемую «полсолженицынски», и поведение Ирины можно назвать именно «рыцарским» в данном контексте.

Традиционные женские персонажи часто связываются с таким понятием, как художественный стереотип в литературном произведении: «мужчина — воплощение социально типичных недостатков, женщина — воплощение общественного идеала» [3. С. 64]. Безусловно, они создавались писателями в соответствии с традицией изображения героинь в русской литературе. В них заметны достоинства, которые присущи женским характерам: доброта, честность, наивность, правдивость обычно берут верх над отрицательной стороной их личности.

Образ Ирины Томчак несет в себе те специфические черты, которые часто встречаются в женских характерах классических литературных произведений

XIX века. Сквозь призму ссор с мужем, жизни до замужества и разговоров с Ксенией писателем изображены основные аспекты характера Ирины: смирение, нравственная чистота, благожелательность и мечтательность. Перечисленные черты характера не только совпадают с особенностями прототипов, но в то же время указывают на традиции изображения женского начала в русской культуре. Однако стоит подчеркнуть, что в некоторых аспектах А.И. Солженицын несколько отошел от традиционного понимания женского образа и присущих ему черт. Так, в «Красном Колесе» идеи «рыцарской чести» воплотились не только в характере русского командира и воина полковника Воротынцева, но также некоторые рыцарские черты неожиданно проявились в женском образе — в характере Ирины Томчак.

В современном литературоведении давно уже утвердилась мысль о том, что в «Красном колесе» обнаруживается отказ писателя от традиционного романного протагониста. Действительно, А.И. Солженицын, как Лев Толстой, тщательно «прячет» своего героя в романе-эпопее «Красное Колесо». Сам он указывал многократно на то, что в этом произведении нет главного героя, но в каждой главе существует персонаж, который несет некую организующую функцию. И женские образы не исключение. По мнению А. Урманова, несмотря на то, что мужчины почти всегда занимают доминирующее положение в творчестве А.И. Солженицына, в «Красном Колесе» эта закономерность не всегда работает [1. С. 377]. Одной из героинь, показанных писателем с художественной убедительностью и глубоким пониманием женской души, как раз и является Ирина Томчак. В кубанских главах «Августа Четырнадцатого» А.И. Солженицын особое место уделяет столыпинской реформе в сфере земельного управления, где мужчина должен занять господствующее место, однако именно женщина здесь играет консолидирующую роль.

С одной стороны, писатель отмечает, что Ирина выполняет свои прямые женские обязанности как жены и невестки в семье Томчака. Она выступает в качестве опоры мужа, оберегает его от войны, положительно влияет на свекра и помогает Ксенье.

С другой стороны, «нетрадиционность» женского образа выражается в том, что Ирина и ее взгляды могут влиять на решение остальных членов семьи. Она, в отличие от героинь русских писателей XIX века, может участвовать в решении судьбы мужа и золовки. И здесь одним из важнейших становится принцип компромисса, о котором писал М. Голубков, способен или не способен идти на компромисс герой? [2. С. 96—110]. Компромисс, по Солженицыну, никогда не может быть спасительным и благотворным.

Солженицын знакомит читателей с обстановкой дома Томчаков и членами семьи сквозь призму взгляда героини. По мнению Е.Т. Смыковской, точка зрения Ирины актуализируется повествователем, даже когда она не выражена в активном действии (глава 5 «Августа Четырнадцатого», где Ирины взгляды на воспитание племянницы, выраженные имплицитно, оказываются в противоречии со взглядами Аглаиды Федосеевны) [7. С. 98]. А П.Е. Спиваковский в работе «Символические образы в эпопее А.И. Солженицына “Красное Колесо”» отмечает, что

разговор между Ириной и Ксенией в четвертой главе «Августа Четырнадцатого» имеет символическое значение, поскольку здесь мотив солнечного затмения повторяется в первый раз:

«— Ну, правда же... Если астрономия...

— Да астрономия пусть как угодно, — стояла Оря спокойно на своем. — А вот шел князь Игорь в поход—солнечное затмение. В Куликовскую битву—солнечное затмение. В разгар Северной войны — солнечное затмение. Как военное испытание России — так солнечное затмение» [6. Т. 1. С. 42].

Три примера в данном фрагменте диалога расположены в хронологическом порядке. Исследователь считает, что Ирина не случайно говорит о солнечном затмении. Зная о развитии событий в русской истории, автор может предположить, что слова Ирины в некоторой степени несут в себе намек на неблагоприятную ситуацию, в которой оказалась русская армия в Первой мировой войне. Исследователь подчеркивает, что «с этого момента в тексте “Красного Колеса” актуализируется параллель между событиями неудачного похода Новгород-Северского князя Игоря в 1185 году и Самсоновской катастрофой августа 1914» [8. С. 1]. Таким образом, текст «Августа Четырнадцатого» свидетельствует о сущностной правоте Ирины, сам ход событий указывает на глубинную символическую значимость солнечного затмения и в художественной системе «Красного Колеса», и в исторической реальности. Кроме того, исследователь также указывает на подобную сцену в «Октябре Шестнадцатого»: увидев костры, которые пылали по всей ставропольской степи, Ирина ощутила тревогу, будто «стали на ночлег несчетные кочевники, саранчой идущие на Русь» [6. Т. 4. С. 304]. Кочевники символизируют приближение стихийной и неодолимой силы, страшной и губительной для России. По мнению ученого, эта сцена связывается с предсказанным солнечным затмением. Таким образом, мечтательная натура Ирины Томчак и особая чуткость ее ощущений позволяют ей различать в окружающей действительности некие символы и намеки на грядущее будущее.

Как уже было сказано, некоторые критики утверждают, что мир Солженицына — это «мир мужчин», где женщинам отведено очень мало места. Однако в «Красном Колесе» складывается несколько иная ситуация: здесь можно найти яркие женские образы, которые вполне сопоставимы с мужскими в художественном пространстве книги. Одной из таких героинь является Ирина Томчак. В характере Ирины обнаруживается литературная традиция создания женского образа, но он также обретает и новые специфические черты, присущие именно художественному миру А.И. Солженицына.

© Дзюньжу Би, 2017

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- [1] *Урманов А.В.* Концепция Эроса в творчестве А. Солженицына // Между двумя юбилеями (1998—2003): писатель, критики и литературоведы о творчестве А.И. Солженицына: Альманах / Сост. Н.А. Струве, В.А. Москвин. М.: Русский путь, 2005. С. 371—384.
- [2] *Голубков М.М.* Александр Солженицын // Соблазн и трагедия компромисса. М.: Изд-во Московского университета, 1999. С. 96—110.

- [3] Гуськов В.В. Кто раскрутил Красное Колесо? Система персонажей исторической эпопеи А.И. Солженицына «Красное Колесо». Благовещенск: Изд-во БГПУ, 2010.
- [4] Лотман Ю.М. Беседы о русской культуре: быт и традиции русского дворянства (XVIII—начало XIX века). 2-е изд., доп. СПб.: Искусство-СПБ, 2002.
- [5] Сараскина Л.И. Александр Солженицын. М.: Молодая гвардия, 2008.
- [6] Солженицын А.И. Красное колесо: повествование в отмеренных сроках в 4 узлах: в 10 т. М.: Воениздат, 1993.
- [7] Смыковская Е.Т. Женские образы А. Солженицына в контексте пасхальной традиции (в примере эпопеи «Красное Колесо») // Вестник РГУ имени С.А. Есенина. 2013. № 3. С. 97—105.
- [8] Спаваковский П.Е. Символические образы в эпопее А.И. Солженицына «Красное Колесо». URL: istina.msu.ru.

История статьи:

Дата поступления в редакцию: 20 февраля 2017

Дата принятия к печати: 3 апреля 2017

Для цитирования:

Би Цзюньжу. Образ Ирины томчак в кубанских главах романа-эпопеи «Красное колесо» А.И. Солженицына // *Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Литературоведение. Журналистика*. 2017. Т. 22. № 2. С. 282—290.

Сведения об авторе:

Дзюньжу Би, аспирант кафедры новейшей русской литературы и современного литературного процесса Московского государственного университета им. М.В. Ломоносова.

Контактная информация: e-mail: byr1017@mail.ru

THE IMAGE OF IRINA TOMCHAK IN KUBAN CHAPTERS IN THE EPIC NOVEL “THE RED WHEEL” BY A.I. SOLZHENITSYN

Junru Bi

Lomonosov Moscow State University
Leninskie Gory, 1st Humanities Building, Moscow, Russia, 119991

The typology of female images in novels “The Red Wheel” has been paid insufficient attention. Describers in the world, which was created by A. I. Solzhenitsyn, are not only masculinity but also female images, because they are not less important than other images created by Solzhenitsyn. Following the classic literary tradition is found in certain types of female characters.

Key words: family history, system of characters, prototype, traditional images of women, A.I. Solzhenitsyn, “The Red Wheel”

REFERANCES

- [1] Urmanov A.V. Kontsepstya erosa v tvorchestve A.Solzhenitsyna [The Concept of Eros in the works of A. Solzhenitsyn. Between the two anniversaries (1998—2003): the Writer, the critics and the

- literary critics about the works of A.I. Solzhenitsyn: the Anthology]. N.A. Struve, V.A. Moskvina. Moscow: Russian way, 2005. P. 371—384.
- [2] Golubkov M.M. Aleksandr Solzhenitsyn [Alexander Solzhenitsyn]. Moscow: MSU publishing house, 1999. P. 96—110.
- [3] Guskov V.V. Kto raskrutil Krasnoye koleso / Sistema kharakterov v istoricheskoi epopeye Aleksandra Solzhenitsyna «Krasnoye koleso» [Who hyped Red Wheel? System of characters in historical epic of Alexander Solzhenitsyn's "The Red Wheel"]. Blagoveshchensk, 2010.
- [4] Lotman Y.M. Besedy o Russkoi culture [Conversations about Russian culture: the Life and traditions of Russian nobility (XVIII—beginning of XIX century)]. 2nd ed. SPb.: Art SPB, 2002.
- [5] Saraskina L.I. Alexander Solzhenitsyn [Alexander Solzhenitsyn]. M.: Molodaya Gvardiya, 2008.
- [6] Solzhenitsyn A.I. Krasnoye Koleso [The Red wheel]. Vol. 4. M.: Voenizdat, 1993.
- [7] Smykovskaya T.E. Zhenskii obrazy Solzhenitsyna v kontekste paskhalnoi traditsii [A. Solzhenitsyn's female characters in the context of easter traditions (on the example of the epic novel "The Red Wheel")]. The Bulletin of RSU named for S.A. Yessenin. 2013. No. 3. P. 97—105.
- [8] Spivakovskiy P.E. Simvolicheskiye obrazy v epopeye Solzhenitsyna «Krasnoye Koleso» [Symbolic images in the epic A.I. Solzhenitsyn's "The Red Wheel"]. Available from: istina.msu.ru

Article history:

Received: 20 February 2017

Revised: 16 March 2017

Accepted: 3 April 2017

For citation:

Bi Junru. (2017) The image of Irina Tomchak in Kuban chapters in the epic novel "The Red well" by A.I. Solzhenitsyn. *RUDN Journal of Studies in Literature and Journalism*, 22 (2), 282—290.

Bio Note:

Junru Bi, Phd student of the Department of Russian Literature of the XX century and contemporary literary process, Philological faculty, Moscow Lomonosov state university.

Contacts: e-mail: byr1017@mail.ru



DOI 10.22363/2312-9220-2017-22-2-291-301

УДК 821.161.1

ТВОРЧЕСТВО СВЕТЛАНЫ АЛЕКСИЕВИЧ В КОНТЕКСТЕ РАЗВИТИЯ ХУДОЖЕСТВЕННО-ДОКУМЕНТАЛЬНОЙ ПРОЗЫ (ПОВЕСТЬ «ЦИНКОВЫЕ МАЛЬЧИКИ»)

Каролина Гурска

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

Исследование посвящено вопросу о специфике художественно-документальной прозы известной писательницы. Для изучения вопроса важно понять, как менялось и каким было содержание понятия «документальная литература» на протяжении литературной истории, когда и в силу каких обстоятельств и причин возникает ее разновидность — «художественно-документальная литература». Не менее важным представляется выяснение роли и функции автора, или голоса автора в специфике жанра художественной-документальной прозы. В статье анализируются взаимодействия художественного и документального элементов. Предметом анализа послужила книга Светланы Алексиевич «Цинковые мальчики». Выявлено, что творчество С. Алексиевич представляет собой уникальный пример использования «живого человеческого голоса» как документа времени.

Ключевые слова: документальная литература, жанр повести, художественно-документальная проза

Для литературоведения давно стало привычным деление на художественную литературу, основой которой является вымысел, и художественно-документальную литературу, в которой вымышленный образ в разных формах и пропорциях сочетается с материалом, взятым из самой жизни. Этому вопросу в разное время посвящено значительное количество работ. На относительность границ, разделяющих указанные области, обращали внимание Ю.Н. Тынянов, М.М. Бахтин, Ю.М. Лотман. Использование документа в художественном произведении предполагает, что автор заложил в художественный текст некий реальный «необработанный» или частично «обработанный» факт. К жанрам, активно и разнообразно использующим документальные элементы, можно отнести биографию, автобиографию, исторический роман, описание путешествий. Вслед за исследовательницей новейшей документальной отечественной литературы, Е.Г. Местергези [10. С. 10—16] замечаем, что главная функция документальной литературы — это установка на подлинность. Задача жанров с документальной основой — создавать впечатление достоверности описываемых событий.

Однако, несмотря на популярность внедрения подлинного факта в основу художественных произведений, вплоть до второй половины XIX века документ в литературе выполнял лишь служебную функцию и подчинялся фантазии и «ка-

призу» автора. Но уже в шестидесятые годы XIX века можно выделить в русской литературе тенденцию к фактографичности, что станет вскоре определяющими фактором для многих писателей. Примером может служить жанр беллетризованной биографии, мемуарные и автобиографические жанры, физиологический очерк. Следует отметить, что интерес к документу во многом был предопределен дискуссией вокруг натуральной школы и влиянием французских писателей-натуралистов, прежде всего Эмиля Золя [14. С. 372—374].

Следующий этап в понимании документа как полноценного и самостоятельного элемента литературного произведения приходится на конец XIX века, и связан он с установкой писателей на «протоколирование», «документирование» действительности. В русской литературе эту тенденцию можно наблюдать в книгах П.Б. Боборыкина, С.В. Максимова «Сибирь и каторга», А.Ф. Писемского «Трущобные люди», А.П. Чехова «Остров Сахалин». Новый «протокольный» способ отображения действительности, характерный ранее журналистике, проявился теперь уже в произведениях писателей, работающих преимущественно в художественной прозе.

Первыми, кто заметил значимость документа, взятого «самого по себе», были Ф.М. Достоевский и Л.Н. Толстой. Стоит здесь упомянуть автобиографические «Записки из Мертвого дома» Достоевского, которые впечатляют реалистичностью повествования, или повесть «Хаджи-Мурат» Толстого, в которой автор без изменения использовал письма графа Воронцова.

По мнению П.В. Палиевского Максим Горький был первым художником слова, который использовал факт в качестве художественного элемента текста, однако он не смог еще выделить документ как самостоятельное художественное понятие [12. С. 394—396]. В литературных портретах, таких как «Лев Толстой», «А.А. Блок» или отрывках «Из воспоминаний» у Горького впервые в русской литературе документ получает художественную ценность наравне с вымыслом. Как утверждает ученый, «факт сумел добиться художественного значения и равноправия хотя бы внутри писательского мира. Это было его большим завоеванием; однако, как и всякое другое, оно нуждалось во многом, чтобы закрепиться, удержаться и расти» [12. С. 396].

Интерес к фактографии значительно вырос в двадцатые годы XX века в связи с деятельностью ЛЕФа. Организация, созданная в 1922 году в Москве, была весьма разнородной по составу, в нее входили футуристы, поэты-конструктивисты, режиссеры нового советского кино, некоторые формалисты, а возглавил ее Владимир Маяковский. В рамках ЛЕФа происходил синтез авангарда и достоверности, объединение идеологии, искусства и литературной науки, была создана культурная среда для зарождения художественной фактографии [6. С. 13]. С 1923 года выходит журнал «ЛЕФ», в дальнейшем переименован на «Новый ЛЕФ», популяризовавший идеи авангардистов. Несомненно, журнал внес значимый вклад в формирование нового подхода к фактографии. Особенно оживленные дискуссии велись на страницах «Нового ЛЕФа» в 1927—1928 годах, а их результатом стало провозглашение превосходства факта над вымыслом. Статьи «Нового ЛЕФа» касаются как теоретических, так и практических аспектов создания новых произведений в соответствии с принципами «искусства-жизнестро-

ения» и «литературы факта». Новая литература имела во многом «антиэстетическую» и политическую направленность, она взаимодействовала с другими формами искусства — фотографией, кино, записью на пленке, так как новые технологические средства имели возможность запечатлеть факт и передать его в полном виде.

В 1929 году выходит сборник статей «Литература факта». Авторы, Чужак, Третьяков, Брик, Шкловский, Грин, Незнамов, Перцов, Тренин, критиковали «старую» литературу, которая, по их мнению, имитировала устаревший порядок, и утверждали в качестве единственно правильной классовую литературу. Согласно убеждениям критиков, она отвечает требованиям пролетарского государства и показывает всю правду жизни. «Лефовцы» отказались от идеи «искусства ради искусства», последняя, по их мнению, служило лишь имитации действительности, реальность же в ее подлинном смысле отражает исключительно литература факта.

Новое понимание задач литературы было связано с переходом искусства от элитарного к массовому. Литература обязана, была согласно концепции критиков, выполнять не художественную, а социальную функцию, которая сводится к противостоянию классической традиции. Зарождается новое социалистическое общество, которая нуждаются не в отображении, а в формировании новой действительности. В 1930-е годы литературу факта вытесняет литература соцреализма как более заостренная идеологически и лучше соответствующая требованиям времени. Новая литература «надстраивает» над фактами новую реальность, новые идеалы и перспективу развития нового человека.

Интерес к литературе факта возродился, по мнению П.В. Палиевского, после Великой Отечественной войны, когда документу было присвоен «статус» самостоятельной эстетической значимости [12. С. 421]. Хотя, как утверждал ученый, литература всегда широко усваивала факты, но только сейчас факт стал ценен и интересен сам по себе. Новое отношение к документу было вызвано также потребностью переосмысления пережитого во время войны. Так, документальное повествование о войне стало основой книг А. Адамовича и Д. Гранина «Блокадная книга», С. Смирнова «Брестская крепость», Е. Ржевской «Берлин, май 1945», «Я из огненной деревни» А. Адамовича, Я. Брыля, В. Колесникова и многих др.

В новейшее время документ занял еще более уверенную позицию в русской литературе, и, особенно, в конце 80—начале 90-х годов XX века. Усиление удельного веса документа стало следствием политики «гласности», и стремления к свободе печати. Вышли в свет новые произведения, во многом написанные раньше, такие как «Крутой маршрут» Е. Гинзбург, «Архипелаг ГУЛАГ» А. Солженицына, «Колымские рассказы» В. Шаламова. Позднее появились произведения С. Алексиевич «У войны не женское лицо», «Последние свидетели» и «Цинковые мальчики».

Становление документа как самостоятельного художественного факта происходило долго и постепенно, все более активно привлекало внимание писателей, читателей и критиков. Свидетельством этого может служить закрепление в литературоведении термина «документальная литература», который возник еще в двадцатых годах прошлого века, но прочно утвердился и точное свое определение

получил только в конце восьмидесятых. Авторы «Литературного энциклопедического словаря», изданного в 1987 году, характеризуют документальную литературу как принадлежащую к художественной прозе и исследующую исторические события и явления общественной жизни путем анализа документальных материалов [9. С. 98—99]. Кроме термина «документальная литература», в литературной критике закрепились также такие понятия как «литература факта», «человеческий документ», «литература нон-фикшн», «Эго-документ», «художественно-документальная литература» [11. С. 12—28].

Особую роль играет документ в литературе, названной в литературоведении второй половины XX века художественно-документальной. Рассматривая это явление с точки зрения соотношения документальности и художественной образности, литературовед А. Тоне, указывает на двойственную роль текста, имеющего ценность как фактографическую, так и художественную [13. С. 21]. Материалом художественной-документальной прозы служат свидетельства очевидцев явлений, имеющих важную социальную или историческую ценность [13. С. 22—23]. При этом важно отметить, что существенную роль здесь играет автор, который собирает материал, обрабатывает его, оформляет, композиционно выстраивает в нужной последовательности, в соответствии с творческим заданием, использует технику монтажа для достижения нужного художественного, эмоционального и психологического эффекта.

Следует отметить, что художественно-документальная проза была особенно востребована именно в XX веке в силу того, что новое время, небывалое по своей исторической и социальной интенсивности, драматизму, потребовало новой глубины его освоения. Писателю недостаточно было имеющихся в его арсенале художественно-выразительных средств освоения действительности. Востребованной оказалась такая проза, в которой документ в его «чистом» или «обработанном» формате, поднимет художественный текст на новый уровень выразительности и глубины художественного анализа.

В настоящей работе рассматривается проза С. Алексиевич, которая в качестве документа использует частные человеческие истории, рассказанные теми, кто их пережил. Рассказ о себе — это тоже документ, как и любой другой. И значение такого рода текстов все больше возрастает, с учетом того, что такой документ приобретает важное значение в контексте интенсивного развития гуманитарных наук — социологии, истории, лингвистики, психологии.

Привычное для литературы описание внешнего мира — от первого или третьего лица — заменяет полифонное высказывание, в котором участвует множество разных, не связанных друг с другом субъектов. Материалом произведения является речевое высказывание, которые принадлежит реальным людям. Они своими голосами заполняют мир произведения. Особое место в таком тексте принадлежит автору. Его роль в художественно-документальном произведении охарактеризовал Даниил Гранин на примере книги французского писателя В. Познера «Нисхождение в ад». Задача автора заключается не только в приемах монтажа материала, но также в искусстве отбора информации. Гранин нарочно использует термин «проза», а не репортаж или сборник, тем самым подчеркивая принадлежность того рода произведений к жанру прозы. Роль автора — соединять голоса в один

хор, создать ораторию, в которой звучат «арии, и речитативы, и хоры, все соединено оркестром, авторской речью, интонацией, его, писателя, замыслом...» [5. С. 200].

Автор ставит перед собой весьма непростую задачу — соединить в одном целостном произведении десятки и сотни разных голосов, создать одно целое из множества несвязанных между собой рассказов. Хотя в основе работы лежит рассказ — документ эпохи, но в результате обработки его автором и сопоставления отдельных рассказов в одном произведении, возникает художественный эффект, обладающий огромной силой воздействия на читателя. К такого рода произведениям относится книга Алеся Адамовича, Янка Брыля и Владимира Колесника «Я из огненной деревни...» (1977). Авторы характеризуют свой труд как «документальную трагедию, книгу-память, живой голос людей, которые были сожжены, убиты вместе с семьями, вместе со всей деревней и которые — живут» [1. С. 5]. В 1977—1981 годах была издана «Блокадная книга» Алеся Адамовича и Даниила Гранина, свидетельства сотен ленинградцев о пережитом ими во время блокады города. В основу названных произведений легли документы, в буквальном смысле говорящие человеческим голосом. Как подчеркивали сами авторы, их задача заключалась в том, чтобы сохранить, сберечь память о минувших событиях, о человеческой боли, страданиях, которые остались не только в словах, но также в памяти жертв, в их голосах, во всем, что окружает человека.

Традиция воплощения истории в человеческих рассказах-голосах, собранных и сложенных автором в единую целостную композицию, была продолжена. В ряду таких текстов особое место занимают книги Светланы Алексиевич, писательницы белорусского происхождения, рожденной в Украине и пишущей по-русски. Так же, как указанные авторы, Алексиевич использует «документ, говорящий человеческим голосом», собирает и выстраивает их в многоголосый ансамбль, где участники «поют» свои партии, а вместе взятые — составляют единый хор, управляемый «автором-дирижером».

Творчество Алексиевич следует рассматривать как документальную прозу, созданную на основе «чужих» рассказов. Именно это особое построение книг из совокупности голосов, из которых каждый имеет свое представление о мире, приводит нас к вопросу о роли и значении автора. В некоторых текстах авторское «Я» присутствует в минимальной степени. Роль автора кажется сведена к минимуму, лишь организует материал, среди тысячи записанных рассказов выбирает самые характерные, и поэтому тем сильнее оттеняются краткие заметки, которыми Алексиевич предваряет отдельные главы [4. С. 232]. Задача писательницы — свести к минимуму свой индивидуальный авторский голос. Ее цель передать чувства, мысли, атмосферу, эмоции. Автор выступает как «средство» передачи, посредник, звено между двумя мирами — рассказчиков и слушателей. Роль автора заключается в том, чтобы выслушать и записать рассказы, пропустить их сквозь себя. С другой стороны, и рассказчики нуждаются в присутствии автора — именно он дает им импульс, направляет их в нужное русло, подталкивает в правильном направлении и «добывает» из их памяти то, что казалось давно забытым. Автор проникает в их интимный мир, вместе с ними вспоминает и ищет те эмоции, которые сопровождали описываемые события.

Критик Л. Аннинский характеризует отдельные рассказы в книгах Алексиевич как «темы» в музыкальном смысле, обладающие своей неповторимой мелодией [3. С. 9]. Задача автора не комментировать, а только в самом начале брать слово, служить «камертоном», объяснять замысел. Следующий шаг — это создание единого, гармоничного «пространства» голосов, которое является воплощением авторского взгляда на события.

Композиционный принцип «ансамбля голосов» получил свое воплощение в цикле книг Светланы Алексиевич, которому писательница присвоила символическое название «Красный цикл». Художественно-документальный «цикл» составляют пять произведений: «У войны не женское лицо» (1978—1985), «Последние свидетели» (1985), «Цинковые мальчики» (1989), «Чернобыльская молитва» (1997). Завершает цикл повесть «Время секунд хэнд» (2013). Каждая из этих публикаций состоит из 500—700 разных историй. Посредством интервью, бесед, отрывков монологов, а даже отдельных фраз и предложений Алексиевич дает нам возможность «подслушать» разговоры с собеседниками, часто интимные, личные, вызывающие сильнейшие эмоции у рассказчика (несомненно также и у читателя). Читатель слышит лишь голоса, но они обладают высочайшей степенью документальной убедительности, а автор соединяет их в один нераздельный текст. Голоса иногда принадлежат людям с конкретными именами, но бывает, что рассказчик остается анонимным. Историю можем получить целиком, с такими устойчивыми композиционными характеристиками, как вступление, развитие сюжета и обобщение, в других случаях автор оставляет за читателем право воспроизвести историю из какого-нибудь фрагмента рассказа. Иногда читателю предлагаются фразы из «уличного шума и разговоров на кухне», которые нужно соединить в одно целое, как это имеет место в последней книге цикла.

Автор подчас не придает значение социальному положению, личной биографии героев, они имеют лишь косвенное отношение к восприятию описываемого мира. Читателю предлагается иной способ познания мира — через «образ»: описание события, иногда лишь цитата, описание предмета, но все они вместе взятые обладают колоссальной силой воздействия и «образностью». Достаточно короткого рассказа, фрагмента воспоминания, чтобы передать целую гамму эмоций. В книгах «Красного цикла» раскрывается историю человечества как совокупности частных истории отдельных людей. Трагедия данного исторического события определяют не объективные цифры и «информация», а личные переживания, собственный опыт, жизнь конкретного героя рассказа.

С. Алексиевич характеризует свое творчество как «историю чувств» и не идентифицирует ее с жанром журналистики, проводя четкую черту между своими работами и классической публицистикой. При этом она подчеркивает, что ее произведения можно рассматривать одновременно с двух сторон: во-первых так, как говорили герои ее рассказов, во-вторых, как она сама видит и воспринимает их мир [7].

Алексиевич избегает откровенного воздействия на рассказчика, не комментирует и не дает своей оценки фактов. Однако авторская точка зрения несомненно существует в ее книгах, так как жанр Алексиевич — это художественно-документальная проза, которая, хотя и избегает прямого вторжения в пространство

рассказчика, в определенной степени отражает мировоззрение автора. Фрагменты живой речи реального человека подчинены авторскому замыслу, философии и мировоззрению. Правда каждого отдельного рассказчика это и ее, автора, правда. Хотя писательница опиралась на реальные истории, но они пропущены сквозь свой авторский нравственный и мировоззренческий «фильтр».

Примером такого «отождествления» «двух правд» служит лирико-документальная повесть [4. С. 232] «Цинковые мальчики», третья книга цикла. Ее составили исповедальные рассказы тех, кто непосредственно испытал трагедию войны, а также рассказы матерей, жен и вдов о месяцах и годах, проведенных в ожидании сына или мужа. Но главное, в книге, все же, иное — размышления о последствиях страшной войны.

Любопытно, что после публикации «Цинковых мальчиков» в 1989 году некоторые из героев повествования обратились в суд с иском на писательницу. Предметом иска стал вопрос о компетенциях автора и о границах, которые тот имеет право переступить, а также о теме правды в искусстве и в жизни, о том, что есть документ и в какой степени книги Алексиевич отображают действительность. Писательница следующим образом объясняла свою нравственную и эстетическую позицию: «Что я должна отстаивать? Свое писательское право видеть мир таким, как я его вижу. И то, что я ненавижу войну. Или я должна доказывать, что есть правда и правдоподобие, что документ в искусстве — это не справка из военкомата и не трамвайный билет. Те книги, которые я пишу, — это своего рода проза. Это — документ и в то же время мой образ времени. [...] Документ — это и те, кто мне рассказывает, документ — это и я как человек со своим мировоззрением, ощущением» [8. С. 292].

Герои «Цинковых мальчиков» это обычные люди: рядовые солдаты, молодые парни, служащие, медсестры, матери, погрузившиеся в многолетнее отчаяние, молодые вдовы. Все они участники никому не нужной войны, которая сломала и искалечила, не только физически (многие из военных вернулись калеками), но и психически. Часто рассказы солдат о войне, их беспощадность и жестокость в отношении к жителям Афганистана приводят нас, читателей, в оцепенение и ужас. Несмотря на это, Алексиевич смогла показать их как жертв системы и идеологических мифов. Героев трудно обвинить в жестокости, но трудно удержаться от обвинения в жестокости тех, кто их послал на войну. При этом главное чувство, которое охватывает героев «Цинковых мальчиков» — *это* ощущение обмана. Люди поняли, что все, во что они верили, было иллюзией.

Алексиевич воспроизводит краткие фразы героев, использует сжатые диалоги, чтобы показать отчужденность, одиночество, непонимание остальным миром тех, кто вернулся с войны. «Эта» война не была настоящей — за такую русский человек признает лишь Великую Отечественную войну с Германией. Война в Афганистане была лишь игрой, никому не нужной авантюрой. Те, кто на ней воевал, не служили общему делу, благу Родины. «Афганских» солдат никто не считает героями, которые погибли на службе:

«Возвращались мы с надеждой, что дома нас ждут с распростертыми объятиями. И вдруг открытие — никому не интересно, что мы пережили. Во дворе стоят знакомые ребята: «А, прибыл? Хорошо, что прибыл». Пошел в школу. Учителя тоже ни о чем не спрашивают. Наш разговор.

Я:

— Надо увековечить память тех, кто погиб, выполняя интернациональный долг.

Они:

— Это были двоечники, хулиганы. Как мы можем повесить на школу мемориальную табличку в их честь? [...]

В институте старый преподаватель убеждал:

— Вы стали жертвой политической ошибки... Вас сделали соучастниками преступления [...]

А я не хочу быть жертвой политической ошибки. И я буду за это драться! Пусть свет перевернется, но это не перевернется: герои в земле лежат. Герои! [2. С. 102].

Концепт жертвы, обманутого человека, появляется многократно на протяжении всей книги. Солдаты не понимали политической обстановки, верили в свое дело, в то, что выполняют свой долг, служат людям, помогают афганскому народу. Как в последствии оказалось, они сами стали жертвами великой системы. Сейчас никто не виновен, никто не ответил за смерть русских солдат, не берет ответственности за инвалидов, сирот, вдов.

После войны, уже на родине, бывшим солдатам пришлось столкнуться с жестокой действительностью, где никто не принимал их за героев. Автор приводит прямые слова участников событий афганской войны, использует диалоги, прямую речь. Не добавляет своих комментариев — они лишние, весь смысл уже передан в кратких фразах, предложениях. Эта краткость, сжатость еще усиливают эффект «отчуждения», разделения людей на «хороших граждан» и солдат афганской войны, у которых нет никаких прав.

Патриотическая риторика, сопровождавшая афганскую войну, имела целью убедить в «правильности» действий в Афганистане, в важности выполнения интернационального долга. Пропаганда в очередной раз сработала, утверждает свою мысль Алексиевич. При этом молчанием обходили главное — правду об убитых, раненых и сошедших с ума. Алексиевич не побоялась коснуться «неудобной» темы, описывает все подробно, честно и резко. Одновременно автор не осуждает героев, не в состоянии осудить их и читатель.

Книга полна ярких эмоционально насыщенных образов — богатая природа, и на ее фоне страдающие животные, изуродованные, перепуганные дети, которые напоминают ненастоящих детей, а куклы — это самые невинные жертвы этого конфликта. Автор подчеркивает, что Афганистан был для русских чужой землей, а война — состоянием чуждым для человека. Явления природы, время, законы, там становились чуждыми, странными, даже опасными.

«Там ночь не наступает, а падает на тебя. Вот был день, и уже — ночь. Вот ты был мальчик, и уже — мужчина. Это делает война. Там падает дождь, ты его видишь, но до земли он не долетает.

Иногда мне самому хочется написать все, что видел. В госпитале. Безрукий, а у него на кровати сидит безногий и пишет письмо матери. Маленькая девочка... Она взяла у советского солдата конфетку. Утром ей отрубили обе руки» [2. С. 103].

В заключении отметим следующее. Содержание понятия «документальная литература» менялось на протяжении почти двух веков, а одним из наиболее дис-

кусионных научных проблем был вопрос о значении документа в художественных произведениях. В классической литературной науке и критике сложилось разделение на художественную литературу, в основе которой лежит вымысел, и документальную, с документальным началом. Но границы между ними, особенно в наше время, очень подвижны, а сегодняшнее состояние литературного процесса четко указывает на постоянное взаимодействие «документального» и «художественного» элементов во многих знаковых произведениях. Поэтому главная задача литературоведения на сегодня — обновить и упорядочить устаревшую теоретическую базу и терминологию, что поможет лучше ориентироваться в современном литературном пространстве.

В центре произведений Светланы Алексиевич стоит документ — подлинное свидетельство описываемых событий. В качестве документа предстает устный рассказ об экстремальном, невыносимом для человека опыте — времени войны, катастрофы, трансформации политического строя. Алексиевич использует документ, в подлинности которого невозможно усомниться. Каждый такой документ представляет собой уникальную «аутентичную» историю отдельного человека. Герой рассказа описывает свою индивидуальную, неповторимую, испытанную им самим историю, пережитую трагедию описывает собственными словами. Алексиевич выслушивает и собирает эти истории, отбирает фрагменты, сопоставляет их с другими, иногда добавляет небольшой комментарий. Каждая книга Алексиевич — документ значительного события, свидетельство несправедливости и страдания простого человека.

© Гурска Каролина, 2017.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- [1] *Адамович А., Брыль Я., Колесников В.* Я из огненной деревни... Минск: Мастацкая літэратура, 1977. 464 с.
- [2] *Алексиевич С.* Цинковые мальчики. М., 1996.
- [3] *Аннинский Л.* Оглянуться в слезах. Божье и человечье в апокалипсисах Светланы Алексиевич / Алексиевич С. У войны не женское лицо. Последние свидетели. М., 1998.
- [4] Военная проза второй половины 80-х — 90-х годов // Русская проза рубежа XX—XXI веков / под ред. Т.М. Колядич. М., 2011.
- [5] *Гранин Д.* Предисловие // Иностранная литература. 1985. № 2.
- [6] *Заламбани М.* Литература факта. От авангарда к соцреализму. СПб., 2006.
- [7] *Бек Т.* Моя единственная жизнь. URL: <http://alexievich.info/artikl/TatjanaBek.pdf> (дата обращения: 02.02.2017).
- [8] Из выступления С. Алексиевич, автора Цинковых мальчиков (Из того, что было сказано и не дали сказать) / Алексиевич С. Цинковые мальчики. М., 1996.
- [9] Литературный энциклопедический словарь / под ред. В.М. Кожевникова, П.А. Николаева. М., 1987.
- [10] *Местергази Е.Г.* Литература нон-фикшн / NONE FIKTION. Экспериментальная энциклопедия. Русская версия. М.: Совпадение, 2007. 340 с.
- [11] *Местергази Е.Г.* Документальное начало в литературе XX века. М.: Флинта, 2006.
- [12] *Палиевский П.В.* Роль документа в организации художественного целого // Проблемы художественной формы социалистического реализма / под ред. Н.К. Гея, в 2-х т. Т. 1. М., 1971. 421 с.

- [13] Тоне А.Г. Феномен современной художественно-документальной прозы // Литература и реальность в XX в., ИМЛИ РАН, Москва 2006 (в рукописи) [за:] Местергеци Е.Г., Литературное начало в литературе XX века. М., 2006.
- [14] Яковлева Н. «Человеческий документ» // История и повествование / под ред. Г.В. Обатина и П. Песонена. М., 2006.

История статьи:

Дата поступления в редакцию: 20 февраля 2017

Дата принятия к печати: 3 апреля 2017

Для цитирования:

Гурска Каролина. Творчество Светланы Алексиевич в контексте развития художественно-документальной прозы (повесть цинковые мальчики) // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Литературоведение. Журналистика. 2017. Т. 22. № 2. С. 291—301.

Сведения об авторе:

Гурска Каролина, аспирант кафедры русской и зарубежной литературы Российского университета дружбы народов.

Контактная информация: e-mail: gorska.karoliewa@gmail.com

THE WORK OF SVETLANA ALEXIEVICH IN THE CONTEXT OF THE HISTORY OF DOCUMENTARY FICTIONAL PROSE (“BOYS IN ZINC”)

Karolina Górska

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

The research focuses on the specifics of a famous writer's documentary fictional prose. First, it is important to understand, what the notion of “documentary literature” means and how it changed in the history of literature, and when, under what circumstances and for what reasons “documentary fiction” appears. Then, it is as important to identify the role and functions of the author, or the author's voice as the genre's specifics. The article analyses the interaction of the fictional and the documentary elements in “Boys in Zinc” by Svetlana Alexievich and shows that her work is a unique example of using the “living human voice” as a document of time.

Key words: documentary literature, novel, documentary fictional prose

REFERENCES

- [1] Adamovich A., Bryl Ya., Kolechnikov V. Ya iz ognennoy derevni... [Out of the fire]. Minsk, 1977.
- [2] Alekseyevich S. Tsinkovyye malchiki [Boys in Zinc]. Moscow, 1996.
- [3] Anninskiy L. Oglyanutsya v slezakh. Bozhye i chelovechye v apokalipsisakh Svetlany Alekseyevich / Alekseyevich S. U voyny ne zhenskoye litso. Posledniye svideteli [Look back in tears. Divine and human in the apocalypse of Svetlana Alexievich // War does not have a woman's face. The last witnesses]. Moscow, 1998.

- [4] Voyennaya proza vtoroy poloviny 80-kh — 90-kh godov // Russkaya proza rubezha XX—XXI vekov [Military prose of the second half of the 80's — 90's // Russian prose of the turn of the XX—XXI centuries]. Pod red. T.M. Kolyadin. Moscow, 2011.
- [5] Granin D. Predisloviye // Inostrannaya literatura [Foreword // Foreign literature]. 1985. № 2.
- [6] Zalambani M. Literatura fakta. Ot avangarda k sotsrealizmu [Literature of fact. From the avant-garde to socialist realism]. Sankt-Peterburg, 2006.
- [7] Bek T. Moya yedinstvennaya zhizn [My only life]. Available at: <http://alexievich.info/artikl/TatjanaBek.pdf> (accessed: 02.02.2017).
- [8] Iz vystupleniya S. Aleksiyeovich, avtora Tsinkovykh malchikov (Iz togo, chto bylo skazano i ne dali skazat) [From the speech of S. Alexievich, author of the Boys in zinc (From what was said and what was not given to say)] / Aleksiyeovich S. Tsinkovyie malchiki [Boys in Zink]. Moskva, 1996.
- [9] Literaturnyy entsiklopedicheskiy slovar [Encyclopedic Dictionary of Literature]. Pod red. V.M. Kozhevnikova, P.A. Nikolayeva. Moscow, 1987.
- [10] Mestergazi E.G. Literatura non-fikshin/non-fiction. Eksperimentalnaya entsiklopediya [Non-fiction literature // non fiction. Experimental Encyclopedia]. Moscow, 2007.
- [11] Mestergezi E.G. Literaturnoye nachalo v literature XX veka [Literary beginning in the literature of the XX century]. Moscow, 2006.
- [12] Paliyevskiy P.V. Rol dokumenta v organizatsii khudozhestvennogo tselogo // Probleiy khudozhestvennoy formy sotsialisticheskogo realizma [The Role of the document in the organization of an artistic whole // Problems of artistic form of Socialist Realism]. Pod red. N.K. Geya. V 2 t. T. 1. Moscow, 1971. 421 s.
- [13] Tone A.G. Fenomen sovremennoy khudozhestvenno-dokumentalnoy prozy // Literatura i realnost v XX v. [The Phenomena of modern documentary fictional prose // Literature and reality in the 20th century] IMLI RAN. Moskva 2006 (v rukopisi) [za:] Mestergezi E.G. Literaturnoye nachalo v literature XX veka [Literary beginning in the literature of the XX century]. Moscow, 2006.
- [14] Yakovleva N. «Chelovecheskiy dokument» // Istoriya i povestvovaniye [The human document // History and narrative]. Pod red. G.V. Obatina i P. Pesonena. Moscow, 2006.

Article history:

Received: 20 February 2017

Revised: 19 March 2017

Accepted: 3 April 2017

For citation:

Górska Karolina. (2017) The work of Svetlana Alexievich in the context of the history of documentary fictional prose (“Boys in Zinc”). *RUDN Journal of Studies in Literature and Journalism*, 22 (2), 291–301.

Bio Note:

Górska Karolina, PhD student, Department of Russian and Foreign Literature, RUDN University.
Contact: e-mail: gorska.karoliewa@gmail.com



DOI 10.22363/2312-9220-2017-22-2-302-311

УДК 821.133.1.05

ОТ ЗРИТЕЛЯ К ЧИТАТЕЛЮ: РЕФЛЕКСИЯ ЧТЕНИЯ В ТВОРЧЕСТВЕ МАРГЕРИТ ДЮРАС

Д.В. Шулятьева

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

В статье рассматриваются литературные и кинематографические произведения М. Дюрас с точки зрения особенностей их восприятия, при котором зритель оказывается в положении читателя посредством моделирования процесса литературного чтения в кинематографических произведениях. Подобное моделирование становится возможным благодаря воспроизведению в кинематографе особенностей литературы как медиума. В результате, зритель фильмов Дюрас как будто принуждается к рефлексии как литературного, так и кинематографического медиумов и оказывается в процессе постепенного дрейфования от зрительской к читательской инстанции.

Ключевые слова: М. Дюрас, читатель, чтение, зритель, кино

К концу 1970-х годов Маргерит Дюрас приходит уже не только известной писательницей, плодовитым драматургом и сценаристом, но и режиссером — автором нескольких собственных кинофильмов. Формальную сторону ее кинопроизведений отличает демонстративно экспериментальный характер, а содержательную — непредсказуемое разнообразие, сочетание остро политической и социальной проблематики («Разрушать, говорит она», «Натали Гранже») с экзотическими для западного зрителя индийскими мотивами, пронизывающими любовные истории героинь, известных читателю еще по ее собственным романам 1950—1960-х годов. В течение нескольких десятилетий она активно экспериментирует в прозе с кинематографическими техниками, как будто «подготавливая» восприятие своего читателя к движению в сторону зрителя, в кинотеатр. Начиная с первого фильма «Разрушать, говорит она», в ее кино происходит обратный процесс — зритель, оказавшийся перед экраном, постепенно все больше участвует в чтении, а не в просмотре, т.е. начинает воспринимать кинофильм согласно привычкам восприятия литературного произведения.

Парадокс творчества Дюрас состоит в том, что своим зрителем она полагает читателя и, адаптируя свои романы для кино, работает не только с текстом, но и с эмоциями, когнитивными реакциями, которые литературный текст вызывает в читателе. Переноса литературные техники на экран — иногда с шокирующей буквальностью, но чаще «со сдвигом», — Дюрас провоцирует своего зрителя на переживание сложной «мутации» или на частичную метаморфозу «обратно, в читателя». Пытаясь описать эту стратегию суммарно, Ж. Кледер рассуждает:

«Фильм создается с опорой не на текст, а на эмоцию, вызванную его чтением. Текст не используется больше как материал или как мишень, но представляется инструментом раскрытия (субъекта себе самому) и активным ферментом письма» [2]. Тот факт, что кинематографические работы Дюрас производят впечатление «интервала между книгой и фильмом», отмечал и М. Бланшо. Безусловно, и сама Дюрас не раз комментировала разную природу эстетических эмоций, вызываемых кино и литературным текстом, а точнее, перформативных воздействий, производимых тем и другим, имея в виду возможность творческих манипуляций с ними. Она писала, в частности: «Фильм не просто идет, он действует. Когда между вами и фильмом устанавливается контакт, вы, в свою очередь, оказываетесь прикованы к своего рода спирали, к движению неподвижности. Таким образом, это действует на вас» [3]. Подвергаясь сложному и слабо осознаваемому воздействию кино-медиума, зритель незаметно для себя оказывается в состоянии внутреннего дрейфа в пространстве между инстанциями — от зрительской к читательской.

Интерес к рефлексии чтения и письма заметен уже в первых фильмах Дюрас, однако подобная рефлексия пока не является ключевым объектом авторского экспериментаторства. Своеобразный переворот происходит только в конце 1970-х. Вероятно, это связано с активно развивающимися технологиями, распространением медиа и появлением новых носителей информации, таких, как видеокассеты, которые существенно изменили возможные режимы восприятия кинофильмов, сделав значительный шаг в сторону сближения фильма и книги.

Создание фильма «Грузовик» (1977) становится поворотной точкой в творчестве Дюрас: ее художественный эксперимент, исследование возможностей использования техник кино в прозе и литературных техник в кино принимает более радикальные формы. Зарождение интереса к процессам письма и чтения относится, впрочем, к более раннему периоду, поэтому их рассмотрение автор начнет с дебютного фильма Дюрас, в котором впервые появляются читающие персонажи и создается пространство чтения.

«Разрушать, говорит она» снят в 1969 году, за год до этого в свет вышел одноименный роман. Роман и фильм объединены сюжетно: они представляют читателю своеобразную «модель сообщества» — четырех персонажей (Макс Тор, Алиса, Штайн, Элизабет), которые на протяжении всех событий находятся в замкнутом пространстве, отеле и парке, окруженном лесом. Единственным событием в романе и фильме, как и единственным занятием героев, становится диалог — больше ничего не происходит. Тем выразительнее и экспрессивнее звучит название-призыв «Разрушать» — на фоне медленно тянущихся часов в беззвучном пространстве отеля и парка, где герои проводят время, как будто в ожидании чего-то (подобно «ожиданию Годо»). В романе, однако, диалоги героев оттенены детальными, имеющими кинематографический характер, описаниями. В фильме диалоги выходят на первый план и активно участвуют в создании модели литературного чтения.

В отличие от романа, который открывается подробными описаниями пространства, фильм начинается с диалога, в котором участвует сам автор, находящийся за кадром. Перед зрителем — «молчащее пространство» парка, по которо-

му бродит камера, обзорева его и никого в нем не обнаруживая. За кадром звучат голоса, один из которых принадлежит автору, а второй остается полностью неизвестным. Анонимный собеседник интересуется: «Где мы?». Диалог развивается следующим образом:

(Собеседник)	Где мы?
(М.Д.)	Например, в отеле.
(Собеседник)	Который час?
(М.Д.)	Я не знаю.
(М.Д.)	Это не важно.
(Собеседник)	Какое время года?
(М.Д.)	Прохладное лето.

(00:00:03 — 00:00:19)

Для зрителя остается непонятным, являются ли голоса прямыми участниками событий, включены ли они в действие, которое развернется в представляемом ими пространстве, или находятся в стороне от происходящего, т.е. в той же позиции, что сам зритель. Анонимный голос задает свои вопросы с позиций незнания, которую разделяет с адресатом фильма. Авторский голос уточняет, поясняет, дополнительно представляет пространство, в котором происходят события. Таким образом, короткий диалог как бы моделирует в миниатюре многосложный коммуникативный акт — смотрения и чтения, эстетически опосредованного контакта. Неконкретность пространственных и временных координат, предоставляемых «от автора» («Например, в отеле» — «Я не знаю. Это не важно») отсылают к модели литературного чтения: в кино зритель видит (не может не видеть) конкретное место события, конкретное время суток маркировано постановкой света (утро / день или вечер / ночь). Диалог, неожиданно возникающий в начале фильма, осуществляет функцию своеобразной «настройки» зрителя: это как будто попытка переключить автоматизмы кинематографического воображения (мы понимаем, что мы пришли смотреть фильм) на привычки, воспитанные воображением литературным.

Чтение в фильме «Разрушать, говорит она» то и дело оказывается объектом наблюдения и обсуждения. Для персонажей это привычная досуговая практика: Макс Тор (писатель, то отрицающий эту сторону своей деятельности, то признающий ее) читает книгу в ожидании Алиссы, книга лежит на столе у Элизабет (хотя она признается, что не любит читать, делает это вынужденно, как будто под давлением условностей). Литературное чтение тематизируется в фильме как занятие высоко конвенциональное и в целом пассивное. Казалось бы, мысль выводима из структуры диалога в произведении: с разрушением языка, с невозможностью содержательной и действенной коммуникации, с непониманием в сообществе приходит и уничтожение книги, отказ от нее как от условности, социальной конвенции, выбора, навязанного сверху и не являющегося личным. Но модель письма, созданная в фильме, усложняет эту конструкцию: она сама по себе нуждается в прочтении, причем в чтении внимательном, пристальном, последовательном. Своей формой, структурой фильм вынуждает зрителя не только смотреть, но и активно слушать / читать текст.

Появление авторского голоса в диалоге за кадром сосредоточивает внимание читателя на такой возможности, как бы приглашает к переосмыслению привычной (пассивной) роли:

- Кто в этой книге?
 - Макс Тор.
 - Что он делает?
 - Ничего.
 - Кто-то смотрит.
 - Что?
 - Теннис.
 - Женщина?
 - Да. Рассеянная.
 - Из-за чего?
 - Из-за отсутствия.
 - Кто на нее смотрит?
 - Штайн.
 - Макс Тор описывает то, на что смотрит Штайн.
 - Например, женщину?
 - Например, да.
- (00:19:04 — 00:19:28)

Этот диалог автора с неизвестным собеседником, в отличие от их же диалога в начале фильма, впервые эксплицирует существование книги как особого фикционального мира и населяющих его лиц (Штайна, Макса Тора). Обнаружение границ между реальным (авторский голос) и вымышленным (персонажи) означает здесь и превращение фильмического воображаемого в литературное. Фильм, таким образом, включает в себя литературное, «книжное» пространство, доступное исключительно «умозрению», не визуализации (отсюда вопросы: «что он делает? кто на нее смотрит?»). Ж. Нарбони, анализируя фильм, выразительным образом уравнивает функции читателя и зрителя: «зритель, т.е. читатель фильма» [1].

Границы фикционального пространства обозначаются не только в диалоге между «автором» и «читателем» (в функции первого выступает сама Дюрас, со вторым волен ассоциировать себя любой зритель), но и в пределах внутрикадрового пространства. В одной из последних сцен муж Элизабет приезжает в отель, чтобы забрать жену, и неожиданно оказывается за столом в компании малознакомых ему людей — Макса Тора, Алиссы и Штайна. Их разговор часто прерывается паузами и не имеет определенной тематики — становится очевидно, что он носит этикетную функцию и позволяет заполнить время перед отъездом. Но постепенно нарастающий вал вопросов заставляет читателя воспринимать диалог как коммуникативную агрессию, объектом которой становится муж Элизабет. Возникшее между героями непонимание достигает высшей точки, когда Макс Тор признается, что Элизабет — лишь персонаж его романа и интересна ему исключительно профессионально:

- Вы все заинтересованы в ней? Но по какой причине?
- По литературным причинам.

- Так разве моя жена персонаж какого-то романа?
- Восхитительный персонаж.

Алиссе и Штайну в этой ситуации достается роль читателей воображаемой истории, таким образом, «сообщество» обитателей отеля превращается в классическое «литературное» сообщество, в котором представлены писатель, читатели и со-вымышленный ими персонаж.

«Писательская» сущность Макса Тора в фильме часто ставится под сомнение: он сомневается в этом сам («я только становлюсь им») и в фильме больше занят разговорами и наблюдением. Фигура его освещается иронически, и фраза Алиссы «Разрушать» (неожиданно произнесенная в разговоре и не соотносящаяся с его контекстом) может быть истолкована, в том числе, и как протест против уже бесполезных канонов профессиональной «литературности». В комментариях к фильму Дюрас заявляла, что «уже не может читать романы... из-за пышных фраз» [1]. Соответственно, не интересно ей и чтение, ставшее ритуальной практикой, потерявшее связь с удовольствием и с осмысленностью человеческого существования в реальной истории. Зато чтение в другой, более радикальной и свободной форме, в фильме тоже представлено — это чтение, которое совершает за кадром анонимный голос-персонаж, вступающий в диалог с авторским голосом, чтение-смотрение, чтение-наблюдение. В интервью с Риветтом и Нарбони сразу после выхода фильма «Разрушать, говорит она» Дюрас признавалась, что, работая над романом и фильмом, хотела «расширить зону участия читателя» [1].

Метафорикой чтения и письма пронизаны и другие фильмы Дюрас. Перед зрителем почти всегда — персонажи читающие, что бы это ни было: книги, письма или картины. Основное действие и событие их историй — чтение, постепенное, медленное, неторопливое, вписывающееся в ритм фильма или, наоборот, создающее его, провоцирующее замедление его движения. Во всех этих случаях, наряду с персонажами, и зритель включен в процесс чтения: его можно назвать «зрителем-читателем», или зрителем с литературным воображением, поскольку самой ситуацией, создаваемой в фильмах, он вынужден «переключаться» с кинематографического на литературное воображение, переносить законы восприятия литературного текста в зал кинотеатра.

В поздних ненарративных лентах Дюрас чтение (печатного или рукописного текста) становится процессом, к которому принуждается зритель, оказавшийся перед экраном. В «Корабле Ночь» литературный текст появляется в кадре лишь однажды — это часть сценария, в котором указаны инициалы говорящих (Бенуа Жако и Маргерит Дюрас) и их текст, предполагаемый к чтению зрителем «про себя», что делает его/нас участниками фильма как события (рис. 1).

В «Агате» уже в первых кадрах на экране появляется текст, следить за движением которого (имитируется движение глаза по книжному листу в процессе чтения) предлагается зрителю (рис. 2).

В тексте, изображенном на экране, описывается пространство, в котором происходят события фильма. Как и в романе «Разрушать, говорит она», это пространство представляется прописанным, детальным, с указанием на объекты, но без эпитетов: «Это гостиная в заброшенном доме. Тут стоит диван. Кресла. Через окно проникает зимний свет. Слышен шум моря. Зимний свет неясный, суме-

речный». Внимание читателя, таким образом, привлекается к кинематографическим элементам — к звуку и положению света. Зритель, оказываясь в положении читателя и находясь перед экраном с текстом, вынужденно погружается в чтение, не сопровождаемое звуком и (пока) иным изображением. Он оказывается в молчании и тишине, как и персонажи, появляющиеся в тексте на экране: «Здесь находятся мужчина и женщина. Они молчат. Можно представить, что они много говорили, прежде чем мы их увидели» (рис. 3).



Рис. 1. Кадр из фильма «Корабль Ночь», 1979
(Pic. 1. A shot from the film “Le Navir Night”, 1979)

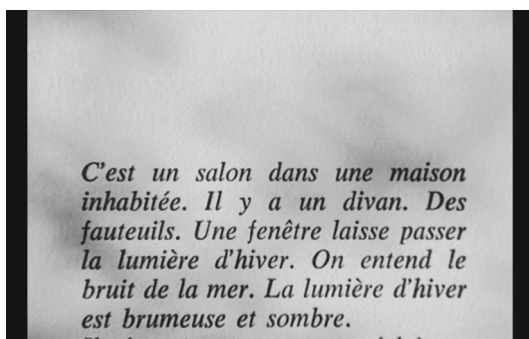


Рис. 2. Кадр из фильма «Агата или бесконечное чтение», 1981
(Pic. 2. A shot from the film “Agatha ou les lectures illimitées”, 1981)

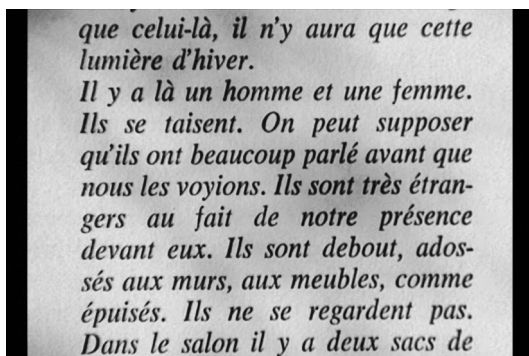


Рис. 3. Кадр из фильма «Агата или бесконечное чтение», 1981
(Pic. 3. A shot from the film “Agatha ou les lectures illimitées”, 1981)

В тексте сознательно проводится аналогия между зрителем-читателем и персонажами, находящимися как бы в едином пространстве, ср.: «Они безучастны к нашему присутствию рядом с ними». Местоимение первого лица множественного числа («наше присутствие») объединяет, вероятно, и повествователя в тексте, и говорящего за кадром, и зрителя перед экраном. Таким образом имитируется эффект присутствия, в целом свойственный кино, но в данном случае появляющийся в печатном тексте на экране. Зритель оказывается в ситуации неопределенности и, вместе с этим, в ситуации дрейфования, движения — от одной роли к другой; от роли зрителя, воспринимающего события многоканально, к роли читателя, читающего текст с экрана и как будто опять возвращающегося к роли зрителя (благодаря кинотехникам в тексте на экране) — но уже в своем воображении. Печатный текст, появляющийся на экране, как будто сталкивает в сознании зрителя два типа воображения — литературное и кинематографическое, и в нем самом — две роли, зрителя и читателя. Дюрас ставит акцент на рефлексии чтения, вводя вслед за этим эпизодом черный экран, смотря на который, зритель начинает слышать авторский голос за кадром, тем самым переключаясь с чтения текста на его слушание, причем слушание «в темноте». Черный экран держится несколько секунд, вслед за ним появляется череда пейзажей (моря и пляжа), сопровождаемых закадровыми голосами. Теперь зритель приглашается к слушанию с одновременным всматриванием (рис. 4).



Рис. 4. Статичный кадр из фильма «Агата или бесконечное чтение», 1981
(Pic. 4. A static shot from the film “Agatha ou les lectures illimitées”, 1981)

За этим сдвигом от чтения печатного текста к слушанию следует еще один сдвиг: перед зрителем оказывается статичный, почти фотографический план, между тем как закадровый голос исчезает, — зрителю предлагается самостоятельно «считывать» изображение.

Подобные изменения способов восприятия текста и изображения, предлагаемые или даже навязываемые зрителю в «Агате», не только вынуждают его совершать дрейф от зрителя к читателю и слушателю, но и заставляют его рефлексировать сам процесс восприятия, сдвиги и валентности этого восприятия, зависимые от канала, по которому передается сообщение, и медийной среды.

«Бесконечное чтение», заявленное в названии фильма, — это чтение разных типов образности (печатный текст, звучащий текст, изображение), разных сочетаний слова и его значимого отсутствия (молчания).

Начиная с «Агаты», фильмы Дюрас — это диалоги с неявленным адресатом, послания «в бутылке», зачитанные и рассказанные за кадром, на фоне пустынных пейзажей и безлюдных интерьеров. «Пишущий», т.е. отправитель послания, присутствует в фильме только как «голос», «чтец», бестелесный субъект, обращающийся к зрителю как к единственному слушателю. Такая субъектная организация фильма создает эффект интимного, камерного диалога, в котором, однако, зритель не может буквально участвовать, «ответить»; это еще и эффект интроспекции, диалога с воображаемым собеседником, или, может быть, воспоминания, или чистого вымысла. Перед зрителем возникает задача не только вообразить и представить себе «говорящего», «читающего» и «пишущего» письмо, но и выстроить образ адресата, получателя, с которым он не может не ассоциировать себя, но который никак не изображен в фильме.

Чтение, заданное как категория в названии фильма, проецируется с читателя (зрителя) на автора, являющегося агентом звучащей речи. Но и для зрителя «чтение» оказывается раздвоенным: это и «чтение»-слушание произносимого текста, и чтение визуального ряда, событийно не связанного с происходящим, и чтение текста с экрана (текст на экране появляется в двух эпизодах фильма). Метафора чтения раскрывает функции субъектов в киноленте: зритель становится читателем, а автор — чтецом. Перед нами кино-аттракцион, фильм, воспроизводящий процесс чтения, причем процесс двусторонний, оставляющий зрителя с повествовательной точки зрения в литературе, но моделирующий пространственные и временные координаты визуально, средствами кино.

В диптихе «Аврелия Штайнер» письмо становится главным объектом изображения, выходит на первый план, провоцируя зрителя наблюдать за письмом, создающимся на экране. Рассказ ведется от первого лица, воспроизводится авторским голосом и не указывает на идентичность говорящего. Изображение демонстрирует бессубъектные пейзажи, между тем, как закадровый текст представляет собой письмо неизвестному адресату: «Я все время пишу вам, все время, вы видите?». Это уже не текст-послание, сообщающий определенную информацию и рассказывающий ту или иную историю, это текст-движение — и не в пределах листа бумаги, но в пределах заданного фильмом времени, переходящий из реального модуса в ирреальный.

В начале фильма камера движется по реке, деля пространство описываемого ей города на две части (слева от воды и справа), обозревая то одну, то другую часть города с разных берегов. Это движение — не только исследование безлюдного пространства, но и поиск адресата, читателя, зрителя: «Где вы? Как вас найти?» В то время, когда камера движется, то замедляя, то ускоряя движение, то совершая почти полную остановку, погружая зрителя то в дневной, то в сумеречный свет, на звуковом уровне авторский голос апеллирует к визуальным образам, задавая своему адресату вопросы: «Вы смотрите? Вы видите?» («Видите ли вы еще что-нибудь? Может быть, вы больше ничего не видите?»). Подобные вопросы вынуждают зрителя к рефлексии процессов восприятия, как будто подталкивая

его к сравнению разных способов «видения» (непосредственно явленных образов или словесного текста на бумаге), а также «слышания» звучащей речи.

Вопрос «Может быть, вы больше ничего не видите?» рифмуется с известной фразой из американского фильма «Вы еще ничего не слышали», давшей начало эре звукового кино. Эта формула из фильма «Певец джаза» сигнализировала о расширении границ кинематографического медиума, о вторжении в него звука. Вопрос-формула из фильма Дюрас пытается обозначить появление «литературы» в кинематографе — не в форме аллюзий, цитат, сюжетов, мотивов, персонажей, традиционно переходящих из романов или сценариев в кино; но в виде техники, которая обнаруживает способность зрителя «не видеть» (ни персонажей, ни декорации, ни представленный визуально сюжет). Акцент на работе воображения читателя, способности создавать собственное мыслимое представление о пространстве и событиях в тексте переносится в кинематограф, — тем самым меняется функция фильма как послания.

В своем художественном эксперименте «перемещения» литературы в кинематограф Дюрас пытается раздвинуть границы медиума, проверить его возможности, предпринимает попытку открытия нового кино. Создаваемый ею фильм — слепок воспоминания, утратившего всякую логико-сукцессивную последовательность, связанность и оставившего зрителю чистый процесс переживания. Кино «аффекта» сообщает это ощущение и зрителю, погружает его в волну дрейфа, смены положений и статусов — от зрительского к читательскому и обратно.

© Шулятьева Д.В., 2017

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- [1] *Rivett J., Narboni J.* Маргерит Дюрас: разрушение и слово (часть 1) // Cineticle, интернет-журнал об авторском кино. URL: <http://www.cineticle.com/inerviews/1172-duras-narboni-rivette-part1.html> (дата обращения: 5.12.2016).
- [2] *Cléder J.* Ce que le cinéma fait de la littérature // Fabula-LhT, n° 2, décembre 2006, URL: <http://www.fabula.org/lht/2/cleder.html> (дата обращения: 5.12.2016).
- [3] *Duras M.* Les yeux verts. Paris: “Cahiers du Cinéma”, 1987. P. 107—108.

История статьи:

Дата поступления в редакцию: 16 февраля 2017

Дата принятия к печати: 3 апреля 2017

Для цитирования:

Шулятьева Д.В. От зрителя к читателю: рефлексия чтения в творчестве Маргерит Дюрас // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Литературоведение. Журналистика. 2017. Т. 22. № 2. С. 302—311.

Сведения об авторе:

Шулятьева Дина Владимировна, аспирант кафедры общей теории словесности филологического факультета Московского государственного университета им. М.В. Ломоносова. Контактная информация: e-mail: dsh64@yandex.ru

FROM SPECTATOR TO READER: READING REFLECTION IN MARGUERITE DURAS'S OEUVRES

D.V. Shulyatyeva

Lomonosov Moscow State University
Leninskiye Gory, 1, Moscow, Russia, 119991

The article is focused on the specificity of perception of literary and cinematic works by Marguerite Duras, in which the spectator becomes a reader in terms of literary reading's model of perception. This process is based on the recreation of characteristics of literary reading in films. As a result, the spectator of Duras's films is intended to produce a reflection both on literary and cinematic medium and finds himself involved in a process of progressive drift from spectator to reader.

Key words: M. Duras, reader, reading, spectator, cinema

REFERENCES

- [1] Rivett J., Narboni J. Margaret Duras: razrusheniya i slovo. Chast 1 [Margaret Duras: Distraction and Word] // Cineticle, интернет-журнал об авторском кино. URL: <http://www.cineticle.com/interviews/1172-duras-narboni-rivette-part1.html> (accessed: 5.12.2016).
- [2] Cléder J. Ce que le cinéma fait de la littérature // *Fabula-LhT*, n° 2, décembre 2006, URL: <http://www.fabula.org/lht/2/cleder.html> (accessed: 5.12.2016).
- [3] Duras M. Les yeux verts. Paris: "Cahiers du Cinéma", 1987. P. 107—108.

Article history:

Received: 16 February 2017

Revised: 9 March 2017

Accepted: 3 April 2017

For citation:

Shulyatyeva D.V. (2017) From spectator to reader: reading reflection in Marguerite Duras's oeuvres. *RUDN Journal of Studies in Literature and Journalism*, 22 (2), 302–311.

Bio Note:

Shulyatyeva Dina Vladimirovna, PhD student, Department of General Theory of Philology, Philological faculty, Lomonosov Moscow state university.

Contact: e-mail: dsh64@yandex.ru



DOI 10.22363/2312-9220-2017-22-2-312-320

УДК 316.77-027.21

КОМПЬЮТЕРНЫЕ ИГРЫ И НОВЫЕ МЕДИА: ИГРОВОЙ ПОДХОД К КОММУНИКАЦИЯМ В ВИРТУАЛЬНОМ ПРОСТРАНСТВЕ

И.И. Волкова

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

Автор статьи констатирует наличие проблемы контролируемого перехода во Всемирную сеть и виртуальное пространство пассивной аудитории, воспринимающей интернет-информацию по типу потребителей традиционных медиа. Предлагается сосредоточить внимание исследователей на феномене компьютерных игр, которые развивают способности пользователей Интернета к аналитическому мышлению и самостоятельной работе с информацией, формируют качество проактивности. В статье рассматривается актуальная для новых медиа классификация компьютерных игр: она базируется на вариантах активных действий, совершаемых игроками, что является инструментальным воплощением субъектно-субъектной модели сетевой коммуникации.

Ключевые слова: компьютерные игры, телевидение и интерактивность, интернет-издание, сетевые коммуникации, проактивность, телевидение и компьютерные игры, виртуальная реальность, классификация игр

Острейшая социокультурная проблема современного общества состоит в том, что оно дает человечеству безграничные коммуникативно-информационные *возможности* (сетевые информационные технологии) для развития, но при этом не способствует формированию соответствующих *потребностей* в знаниях у людей, не имеющих внутренней мотивации к саморазвитию. Активными коммуникаторами и трансляторами ценностей выступает элита постиндустриального общества — класс образованных людей, владеющих технологиями новых медиа. Оптимальными в их среде признаны субъектно-субъектные и сетевые модели коммуникации. Другая часть общества, не реализовавшая свое право на коммуникативное развитие, но также осваивающая интернет-пространство субъектно-субъектных коммуникаций, в идеале должна быть подтянута к уровню продвинутого проактивного класса. Двадцать лет назад М. Кастельс предвидел эту ситуацию: «Мир мультимедиа будет населен двумя различными популяциями: *взаимодействующей и включенной во взаимодействие*, то есть теми, кто способен выбирать свои мультинаправленные цепи коммуникации, и теми, кого будут снабжать ограниченным количеством заранее “упакованных” вариантов выбора» [4]. Вторые и есть та, не желающая думать и самостоятельно принимать решения, пассивная аудитория, которая возвращена «субъектно-объектной» трансляционной

моделью традиционных медиа. Эта категория пользователей пытается существовать в сетевом пространстве, не активируя его потенциал, а значит, не используя возможности собственного развития.

Как в идеале воспринимается виртуальное пространство Интернета с точки зрения функциональности? Во-первых, как *познавательное* (глобальная агрегация текстов разных форматов, разных эпох и разных проблематик), во-вторых, как *коммуникативное* (доступ к безграничным всемирным сетевым коммуникациям), в-третьих, как *инструментальное* (возможность конструирования и предъявления собственного многовариантного контента бесчисленной аудитории). В 2014 году автором этих строк в книге «Номо ludens эпохи экранных коммуникаций» [2] была многоаспектно показана связь этих трех функций с *игрой* и, соответственно, со *свободой*.

Тексты, подготовленные *вне* Сети, упакованные в традиционные журналистские формы и жанры (субъектно-объектная модель передачи информации), даже прошедшие адаптацию, будучи погружены в интернет-пространство, не могут полноценно конкурировать с материалами, рожденными *внутри* стихии познавательно-инструментально-коммуникативной игры, в режиме онлайн. При этом в контексте ценностей и ориентиров, которые существуют в Сети [12], вполне естественной видится *открытость* технологического процесса работы с информацией в интернет-издании, что демонстрирует, к примеру, «Медуза», показывающая во всех деталях онлайн-алгоритм формирования своего контента [3].

Компьютерные игры, по сравнению с традиционными медиа обладают неоспоримым преимуществом: они изначально создаются с учетом экранности, мультимедийности, интерактивности и гипертекстуальности — природных качеств сетевого виртуального мира. В компьютерных коммуникациях «технологически и культурно встроены свойства интерактивности и индивидуализации» [4]. Игры имманентно присущи этому миру и не могут существовать вне его. Напротив, не трансформированные тексты, созданные по канонам офлайн-журналистских жанров, отторгаются пользователями Сети.

Парадокс новых медиа, осваивающих совокупность функций виртуального мира, в идеале — в их генетической близости к компьютерным играм, а не к традиционным медиа. По мнению М. Маклюэна, «все игры суть средства межличностной коммуникации и не могли бы ни существовать, ни иметь какой-либо смысл иначе, кроме как в качестве расширений нашей непосредственной внутренней жизни» [7]. Аспект расширения внутренней жизни наиболее полно реализуется в феномене виртуальной реальности. В настоящее время отечественные исследователи новых медиа конструктивно рассматривают обозначенные зарубежными коллегами ключевые проблемы, связанные с трансмедийным повествованием, нарратологией, коллаборативной журналистикой [1, 10, 11]. По сути, это алгоритм изучения игр, но не только в виртуальной, но и в альтернативной реальности (Alternate Reality Games — ARG).

По сравнению с другими традиционными СМИ эфирное телевидение, ориентированное на *экранное* аудиовизуальное взаимодействие с аудиторией, могло, казалось бы, рассчитывать на более-менее эффективный перенос своих форматов

в интернет-среду, однако этого не происходит. Виной тому привычная нацеленность телезрителей на пассивное восприятие телепрограмм и соответствующая пропагандистская тональность вещания. Другое ключевое препятствие для интеграции ТВ-продукта в Сеть — отсутствие опыта реальной интерактивности, а значит, и игрового взаимодействия, построенного на этом принципе.

Десять лет назад В.Г. Маковеев, один из основателей Ассоциации кабельного телевидения России, писал по этому поводу: «Интерактивность как функция так или иначе почти всегда присутствует во всех услугах сетей цифрового телевидения, но как «товар» отдельно ее «продать» никто так и не сумел. В США были попытки создания интерактивных телефильмов, например, с «ветвящимся сюжетом», когда зритель может сам выбирать один из вариантов развития событий на своем экране. Они... так и не нашли своего зрителя. По мнению специалистов, в будущем для интерактивных фильмов, возможно, будет воспитано свое поколение зрителей, которыми в принципе могут стать теперешние молодые фанаты видеоигр. Нынешние же зрители усаживаются перед телевизором с намерением прежде всего отдохнуть» [8].

Не получили развития интерактивные кино- и телефильмы, привязанные территориально к пространству кинотеатров и телепрограмм (через сервис YouTube). Например, сюжет кинофильма «Алабалица», впервые показанного в 2011 году, может меняться в зависимости от выбора, который сделали во время просмотра четверо, случайно выбранных кинозрителей, ответивших по телефону. Телефильм «Мамы всякие нужны» дает дополнительную информацию зрителю только во время просмотра его через компьютер (гиперссылки). Эти дополнительные функции не идут ни в какое сравнение с возможностями сетевых интернет-продуктов, сделанных изначально на киберплатформах и предназначенных для работы в компьютере с применением мышки или джойстика в режиме реальной интерактивности. Короткометражный видеофильм «Пять минут» (“Five Minutes”) предлагает пользователям Интернета «помогать» героям, вмешиваться в действие, совершая движения кончиком пальцев на сенсорных экранах (в планшете) или мышкой (в компьютере). Некоторые выдержки из комментариев: «Шедевр! Прямо реально казалось, что главный герой — это я»; «Очень качественно»; «Понравилась постановка, режиссура, все вышло круто». «Пять минут» можно считать и фильмом, и браузерной игрой, поскольку это видео напоминает компьютерные игры, но вместо графики используется игровое кино. Создателям видео удалось «продать интерактивность» (В. Маковеев): фильм представляет собой скрытую рекламу японских часов «G-shock».

Симптоматично, что принцип интерактивности, последовательно применяемый в современных интернет-коммуникациях, родился на телевидении. Детское телешоу американской компании CBS “Winky Dink and You” (1953—1957 гг.) предусматривало активное участие детей, смотрящих телевизор. Надо было заранее приготовить пластиковую прозрачную пленку (закрепить ее на телеэкране, используя эффект статического электричества) и цветные мелки. В кульминационные моменты экранного действия ребенок дорисовывал на пленке, приклеенной к экрану, недостающие элементы картинки. В разные периоды вещания детство и игра привычно соседствуют на ТВ.

Интересный факт из совместной истории развития телевидения и компьютерных игр связан с именем американского изобретателя Ральфа Баера [6]. В 1951 году, когда он работал инженером оборонной компании “Loral Electronics”, у него возникла идея интерактивного телевидения: на специальном канале, который Баер назвал “LP” (“Let’s Play!”), телезрители могли бы поиграть в интерактивные игры. Концепция тогда не получила развития, но позднее была реализована. Главным в этой истории является тот факт, что Баер искал способ соединить массовую аудиторию телевидения с *игровым поведением* (с интерактивностью, которая позволяла бы совершать какие-то действия с телевизионным изображением). Байер был убежден, что телевидение без интерактивности не сможет полностью реализовать свои возможности. В 1960-е годы уже существовали компьютерные игры, но они были в единичных вариантах. Например, игра “Tennis for Two” демонстрировалась посетителям Национальной лаборатории Министерства энергетики США на острове Лонг-Айленд. Другая игра — “Space War!” — была доступна только сотрудникам Массачусетского технологического института и еще нескольких компаний, в которых был установлен громоздкий компьютер PDP-1 (программируемый процессор данных). Ральф Баер создал первую в мире мобильную “Magnavox Odyssey” — игровую приставку к телевизору: ход игры в реальном времени отражался на телеэкране, к которому крепилась пластиковая целлулоидная пленка с фоном (как в детской телепрограмме “Winky Dink and You”). Компьютерные игры превратились в медиа благодаря Ральфу Баеру, которого позднее назвали отцом видеоигр. Телевизионный экран и телевидение открыли дверь в особый игровой мир, где человек ощущает свободу творчества и даже дерзко сравнивает себя с высшими силами (например, в компьютерных играх “Doodle God”, “God of War”, “Gods Among Us”).

Игра не стала природным началом телевидения, которое сохранило трансляционную модель. Теперь игра выступает в качестве феномена, организующего виртуальное пространство Интернета и вовлекающего аудиторию во взаимодействие. Экранный текст выступает не как конечный продукт, а как отправная точка, исходный пункт для коммуникации, для общения, для коллективного обсуждения проблемы, для продолжения и развития истории (трансмедийное повествование). Например, динамично развивающееся интернет-издание «Медуза», которое уже упоминалось ранее, предлагает читателям до пятидесяти новых игр в год: «под играми мы имеем в виду все интерактивные проекты, которые требуют участия читателя: чат-боты, инфографика, гадания, обратные отсчеты, онлайн-трансляции и многое другое. Ну и игры тоже, самые настоящие. Большинство из таких проектов — чистые эксперименты. Удачные находки мы потом превращаем в технологию и затем используем снова и снова» [3].

Индустрией компьютерных игр, которая начиналась еще в 1970-х годах, максимально освоены возможности экранной коммуникации в виртуальном пространстве; опыт создателей игр, соответственно, полезен журналистам новых медиа для оптимизации контакта с пользователями Интернета. *Интерактивное игровое пространство* (игровой мир) формируется посредством сочетания графики и звука, через игровую механику передается основная мысль игры, игрок вы-

ступает в нескольких ипостасях: играет (участвует в соревновании или в приключении), является зрителем собственного игрового представления, становится соавтором игры. Паттерн «компьютерная игра» соединяет в себе все языковые уровни трактовки понятия «игра»: соревнование, интрига, творчество, фантазия. В англоязычном варианте — это слияние *game, play, performance (show)*.

Сопоставление жанров компьютерных игр и жанров журналистики помогает выявить нацеленность игр на активное субъектно-субъектное взаимодействие, что служит основой сетевой коммуникации, а значит, востребовано новыми медиа.

Существуют классификации компьютерных игр по различным основаниям: по количеству игроков, по игровым платформам, по типу распространения, по стилистике, сеттингу (англ. “*setting*” — место действия, окружение, декорация, «оправа»), бюджету, графике. Наиболее полезной для журналистов представляется классификация по жанрам, предложенная информационным сайтом «Компьютерные игры как искусство» [5], автор — Киризлеев Александр.

Основной критерий деления игр в этой классификации — действия, совершаемые игроком в игровом процессе. Обозначены три большие группы: «игры информации» (ролевая игра с открытым миром), «игры действий» (боевик с открытым миром) и «игры контроля» (глобальная стратегия). Главная цель игр первой группы — получение информации, изучение мира; второй — совершение движений, перемещение в пространстве; третьей — планирование, управление и использование преимуществ. В практике компьютерных игр приняты и широко используются англоязычные названия основных жанров: RPG (от англ. «*role-playing game*» — ролевая игра) соответствует «играм информации», Strategy — «играм контроля», Action — «играм действия».

«Игры информации» имеют эталонную, с точки зрения авторов классификации, функцию — общение (через ролевую игру). Важнейший тезис для любого сетевого онлайн контента: работа с информацией (передача, получение, обработка, трактовка и прочее) происходит через процесс общения. В теории жанров традиционных СМИ принципиально иной подход, производный от однонаправленности и отсутствия «открытого мира»: эталонная функция информационных жанров — передача информации. Но для новых медиа «игры информации» также представляются эталоном, поскольку построены на интерактивной коммуникации.

Компьютерные «игры движения» функционально нацелены на уничтожение врагов в процессе соперничества: соревнования или поединка. Это тоже своеобразный вариант общения. Общая онтологическая основа обнаруживается при сопоставлении «игр движения» с информационно-публицистическими жанрами журналистики. Она заключается в дуальности (двойственности) мышления и бытия, выраженной в том числе и в коммуникации. Противоположности взаимодействуют (в сознании или в тексте) друг с другом, что-то или кто-то одерживает верх, утверждая свою правду. Эмоционально окрашенный текст публициста должен презентовать разные оценки актуального события и явления общественной жизни, разные способы достижения идеала, но в результате развития повествования (соперничества точек зрения) становится очевидной правильность и

убедительность социального идеала автора-публициста. В «играх движения» соревнование конкретизировано, происходит персонификация дуальности.

Компьютерные «игры контроля», суть которых в эффективном управлении различными видами ресурсов, так же как и другие игровые жанры базируются на оптимизации взаимодействия, то есть на процессе общения. Здесь мы тоже имеем дело с интерактивным субъектно-субъектным подходом, актуальным для виртуального пространства, где обитают новые медиа. На первый взгляд, это не очевидно, ведь если речь идет об управлении, кажется, что приемлемы как раз субъектно-объектные отношения. Кроме того, само название «игры контроля» вроде бы свидетельствует о манипулятивности. Однако управление может базироваться на двух альтернативных концептах понимания человека («теория икс» и «теория игрек», по Д. Макгрегору) и как раз во втором случае работает вариант общения, добровольного сотрудничества.

В данном контексте уместно вспомнить управленческую теорию Честера Барнарда, согласно которой власть ограничена желанием управляемых выполнять волю управленцев. По Барнард, источник власти — в подчиненных, которые таким образом перестают быть объектами воздействия, превращаясь в субъекты взаимодействия. Можно перенести эти правила на управление не только человеческими, но и прочими ресурсами, например, природными. А можно в «теории игрек» увидеть способ понимания собственной роли в различных созидательных процессах: «игры контроля» не случайно включают в себя *sandbox mode* (от англ. *sandbox* — песочница). Такие игры отличаются нелинейностью (свобода выбора, отказ от жесткой последовательности действий, использование вариантов в прохождении уровней, разные пути к результату, дополнительные квесты-испытания) и наличием виртуального открытого мира, который игрок исследует и изменяет по собственному разумению. Интернет-порталы подобный алгоритм используют, например, в лонгридах.

Одна из главных функций традиционных средств массовых коммуникаций — управленческая, которая детерминирована политикой государства: потребитель контента СМИ выступает в роли объекта управления (пропаганды — в тоталитарных обществах). В виртуальном пространстве компьютерных «игр контроля» игрок должен самостоятельно управлять страной (экономикой, политикой, наукой, армией), например, в играх “Civilization IV”, “Spore”, “Galactic Civilizations II”, “Tropico 3”, “Stronghold: Crusader”; в качестве функций подобных игр можно указать коммуникативную, обучающую, интеграционную.

Некоторые компьютерные игры совмещают в себе несколько жанров и нацелены, соответственно, на сложные действия игроков, их называют гибридными. Яркий пример — «Beholder» (*пер. с англ.* — наблюдатель) — новая (2016) компьютерная игра, созданная в России. Это одновременно «игра информации» и «игра контроля», RPG плюс Strategy. По словам продюсера игры Евгения Систера, «Beholder» — история про «моральный выбор, который люди вынуждены делать. Тоталитарный режим, описанный в игровом мире, — это инструмент, который позволяет поставить игрока перед таким выбором» [9]. В данном случае можно говорить о художественно-публицистическом потенциале игры, что сближает ее с журналистскими жанрами.

Итак, на примере классификации компьютерных игр автор показал, каким образом функционально и форматно связаны игры и новые медиа в виртуальном пространстве, и чем они отличаются от традиционных СМИ. Активное развитие игровых интерактивных проектов на информационных порталах — неизбежность, в этом проявляется и природа Всемирной сети, и природа виртуального пространства.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- [1] *Аль-Ханаки Д.А.-Н., Алгави Л.О.* Новости как развлечение в коллаборативной журналистике // *Журналистика России в условиях перехода к информационному обществу: сборник научных статей.* М.: РУДН, 2016. С. 12—21.
- [2] *Волкова И.И.* Homo ludens эпохи экранных коммуникаций. М.: РУДН, 2014. 272 с.
- [3] Как делается «Медуза». На самом деле. URL: <https://medium.com/meduza-how-it-works/-1a99202d27a3#.u542cjanu> (дата обращения: 18.03.17).
- [4] *Кастельс М.* Информационная эпоха: экономика, общество и культура. URL: http://www.gumer.info/bibliotek_Vuks/Polit/kastel/05.php (дата обращения: 18.03.17).
- [5] *Компьютерные игры как искусство.* URL: <http://gamesisart.ru/> (дата обращения: 23.02.17).
- [6] *Лебедева Е.* История TV Games: Одиссея инженера Баера // *Новости экспертного сайта о цифровой технике.* 2011. 21 февраля. URL: www.mobi.ru/ (дата обращения: 28.02.17).
- [7] *Маклюэн М.* Понимание медиа. Внешние расширения человека. URL: <http://gtmarket.ru/laboratory/basis/3528/3553> (дата обращения: 28.02.17).
- [8] *Маковеев В., Арефьева А.* Кому нужно эфирное телевидение в России? // *Broadcasting. Телевидение и радиовещание.* 2007. № 4. URL: <http://www.broadcasting.ru/articles2/Regandstan> (дата обращения: 28.02.17).
- [9] *Мартынов К., Шевелев М.* Сыграть в стукача: почему новая российская игра Beholder так всем понравилась? // *Новая газета.* 2017. 29 января.
- [10] Открытая нарратология: авторский междисциплинарный проект по теории нарратива. URL: <http://www.opennar.com/> (дата обращения: 18.03.17).
- [11] Русский след в нарратологии: материалы Межд. науч.-практич. конференции. Балашов, 26—28 ноября. 2012 г. Балашов; Николаев, 2012. 272 с.
- [12] *Barlow J.P.* A Declaration of the Independence of Cyberspace. URL: <https://www.eff.org/cyberspace-independence> (дата обращения: 18.03.17).

© Волкова И.И., 2017

История статьи:

Дата поступления в редакцию: 25 февраля 2017

Дата принятия к печати: 3 апреля 2017

Для цитирования:

Волкова И.И. Компьютерные игры и новые медиа: игровой подход // *Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Литературоведение. Журналистика.* 2017. Т. 22. № 2. С. 312—320.

Сведения об авторе:

Волкова Ирина Ивановна, доктор филологических наук, доцент кафедры массовых коммуникаций филологического факультета Российского университета дружбы народов.

Контактная информация: e-mail: irma-irma@list.ru

VIDEO GAMES AND NEW MEDIA: GAME APPROACH TO COMMUNICATIONS WITHIN VIRTUAL SPACE

I.I. Volkova

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

The author of the article states that there is a problem of a controlled transition to the WWW of a passive audience that perceives online information on the type of traditional media consumers. In this regard, she suggests that researchers focus on the phenomenon of computer games that develop the ability of Internet users to evolve analytical thinking and work independently with information. Thus, the quality of proactivity is formed in the audience. The article deals with the classification of computer games that is relevant for new media. It is based on active action options for players. This is an instrumental embodiment of the subject-subject model of network communication.

Key words: computer games, television and interactive, online edition, network communications, proactivity, television and computer games, virtual space, the classification of games

REFERENCES

- [1] Al'-Hanaki D.A-N., Algavi L.O. Novosti kak razvlechenie v kollaborativnoj zhurnalistike. [News As Entertainment In Participatory Journalism] // Zhurnalistika Rossii v usloviyah perehoda k informacionnomu obshhestvu: sbornik nauchnykh statej. M.: RUDN, 2016. S. 12–21.
- [2] Volkova I.I. Homo ludens jepohi jekrannykh kommunikacij [Homo Ludens In The Screen Communications Era]. M.: RUDN, 2014. 272 s.
- [3] Kak delaetsja «Meduza». Na samom dele [Meduza: How It Works]. URL: <https://medium.com/meduza-how-it-works/-1a99202d27a3#.u542cjany> (data obrashhenija: 18.03.17).
- [4] Kastel's M. Informacionnaja jepoha: jekonomika. obshhestvo i kul'tura [Information Age] URL: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Polit/kastel/05.php (data obrashhenija: 18.03.17).
- [5] Komp'juternye igry kak iskusstvo [Computer Games As Art]. URL: <http://gamesisart.ru/> (data obrashhenija: 23.02.17).
- [6] Lebedenko E. Istorija TV Games: Odisseja inzhenera Baera [History Of TV Games: The Odyssey Of Engineer Bayer] // Novosti jekspertnogo sajta o cifrovoj tehnike. 2011. 21 fevralja. URL: www.mobi.ru/ (data obrashhenija: 28.02.17).
- [7] Makljujen M. Ponimanie media. Vneshnie rasshirenija cheloveka [Understanding Media: The Extensions Of Man]. URL: <http://gtmarket.ru/laboratory/basis/3528/3553> (data obrashhenija: 28.02.17).
- [8] Makoveev V., Aref'eva A. Komu nuzhno jefirnoe cifrovoe televidenie v Rossii? [Who Needs Digital Terrestrial Television In Russia?] // Broadcasting. Televidenie i radioveshhanie. 2007. № 4. URL: <http://www.broadcasting.ru/articles2/Regandstan> (data obrashhenija: 28.02.17).
- [9] Martynov K., Shevelev M. Sygrat' v stukacha: Pochemu novaja rossijskaja igra Beholder tak vsem ponravilas'? [Play A Snitch: Why Sid The New Russian Game Beholder Like Everyone So Much?] // Novaja gazeta. 2017. 29 janvarja.
- [10] Otkrytaja narratologija: avtorskij mezhdisciplinarnyj proekt po teorii narrativa [Open Narratology: An Author's Interdisciplinary Project On The Theory Of Narrative]. URL: <http://www.opennarr.com/> (data obrashhenija: 18.03.17).
- [11] Russkij sled v narratologii: materialy Mezhdunarodnoj nauchno-prakticheskoj konferencii. [Russian Footprint in Narratology: Materials Of The International Scientific And Practical Conference]. Balashov, 26–28 nojabrja. 2012 g. Balashov; Nikolaev, 2012. 272 s.
- [12] Barlow J.P. A Declaration of the Independence of Cyberspace. URL: <https://www.eff.org/cyberspace-independence> (data obrashhenija: 18.03.17).

Article history:

Received: 25 February 2017

Revised: 16 March 2017

Accepted: 3 April 2017

For citation:

Volkova I.I. (2017) Video games and new media: game approach to communications within virtual space. *RUDN Journal of Studies in Literature and Journalism*, 22 (2), 312—320.

Bio Note:

Volkova Irina Ivanovna, Doctor of Philology, Assistant professor of the Department of mass communications, Faculty of philology, RUDN University.

Contacts: e-mail: irma-irma@list.ru



DOI 10.22363/2312-9220-2017-22-2-321-332

УДК 654.197

ДРАМАТУРГИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ РОССИЙСКОЙ ТЕЛЕВИЗИОННОЙ ИГРЫ «ЧТО? ГДЕ? КОГДА?»

И.Н. Кемарская

Научно-исследовательский сектор Академии Медиainдустрии
ул. Октябрьская, 105, корп. 2, Москва, Россия, 127521

В статье исследуется природа формата популярной отечественной телеигры «Что? Где? Когда?». Акцент делается на зрительскую ориентированность драматургии программы, характерные для нее сценарные приемы, стилистические и жанровые особенности, способы привлечения и удержания внимания аудитории. Программа рассматривается как культурный феномен эпохи постмодерна, демонстрирующий вариативное воспроизводство базовой драматургической конструкции в каждом оригинальном выпуске.

Ключевые слова: драматургия, телеигра, телевизионный формат, постмодерн

Телевизионная передача-долгожитель «Что? Где? Когда?» (далее — ЧГК), появившаяся на экране 4 сентября 1975 года [12], на протяжении сорока лет оставалась безусловным лидером зрительских симпатий. Когда-то, еще в дорейтинговую эпоху, перед началом финала 1986 года, ведущий попросил аудиторию выключить телеприемники на 10 секунд. Результаты, статистически подсчитанные, впечатляли: «Компьютер выдал рекордную цифру: тот выпуск собрал у экранов владельцев пятидесяти миллионов телевизоров» [7], — т.е. почти пятую часть тогдашнего населения страны (не считая членов их семей).

За время существования программы множество раз менялись команды игроков-участников, обновлялся состав творческо-производственной группы. Одно оставалось неизменным: ЧГК в каждом ее новом воплощении узнавалась зрителями моментально по ряду неизменных признаков, уникальный набор которых был присущ только ей. Автору кажется полезным сосредоточить внимание именно на устойчивости структуры данной программы в условиях исторически меняющегося медийного контекста, особо выделяя присущие ей драматургические механизмы. Интерес для изучения данная программа представляет собой еще и потому, что она является оригинальным отечественным интеллектуальным продуктом, созданным еще в советские времена и получившим мировое распространение и признание.

Программа «Что? Где? Когда?» как произведение культуры постмодерна

Позволим себе выдвинуть гипотезу о том, что наиболее ценной составляющей ЧГК можно считать потенциальную многовариантность воплощений основной драматургической конструкции. То есть то, что называют *форматом* телепро-

граммы. Этот термин, долгое время считавшийся рабочим, уже введен в научный обиход [3].

Драматургия телевизионного формата обладает рядом особенностей, отличающих ее от гораздо более изученной традиционной кинодраматургии, подразумевающей построение сценария фильма как единственного в своем роде аудиовизуального произведения. Задача кинодраматургии — «создавать словесные прообразы экранных образов» [4] для последующего воплощения их режиссерами, операторами и другими творческими работниками. Главным достоинством кинокартины всегда была и остается ее штучность, уникальность как художественного произведения. Повтор уже сделанного воспринимается как неудача создателей и даже может быть расценен как плагиат.

Применительно к телевизионному зрелищу такой подход оказывался непозволительной роскошью. В отличие от единичного фильма каждая программа состоит из многих (десятков и даже сотен) выпусков, в основе своей повторяющих друг друга. Соответственно, задачей телевизионной драматургии становится не последовательная вербализация авторских образов-видений, а расчет динамичной аудиовизуальной конструкции, пригодной для многократного использования.

В своих мемуарных публикациях создатель программы ЧГК, сценарист и режиссер В.Я. Ворошилов, называл такую драматургию «режиссерской» [2], но можно ее назвать и по-другому: драматургией замысла, почти инженерным расчетом исходного набора функциональных приемов, использование которых неукоснительно запускает предсказуемую зрительскую реакцию на те или иные действия в кадре. Именно эта принципиальная ориентированность на пролонгированное экранное существование, т.е. на качественные *повторы* общей конструкции, а не на единичное художественное воплощение авторских образов, выделяет ЧГК среди других телевизионных произведений советской эпохи. Каждый выпуск представлял собой повторное включение отлаженного драматургического механизма, оставаясь при этом уникальным аудиовизуальным произведением.

Такой подход к анализу телепрограммы может показаться банальным: общеизвестно, что телепередачи тем и отличаются от кинопроизведений, что существуют в виде множества экранных версий, похожих, но не тождественных друг друга. Но эта банальность обманчива. Отечественное телевидение в советские времена, возникшее творчески, административно и идеологически как клон киноиндустрии, оказалось в изолированном положении. Его развитие шло по особому пути, отличному от мировых тенденций.

Этому способствовали не только идеологизированность и жесткий контроль за содержанием программ (цензура), но и техническая отрезанность от мировых информационных потоков. Невозможность ознакомиться с зарубежными образцами превращало телепроизводство советского периода в своего рода собрание эндемиков (если можно применить такую биологическую метафору). Тренды развития аудиовизуальных индустрий в других странах если и доходили до СССР, то опосредованно, без детализации и видеозаписей. В телепрограммах не было рекламы и, соответственно, рекламных пауз, разрушающих последовательность экранного повествования.

Образную систему телевидения создавали люди, получившие в своем большинстве кинематографическое образование или ориентированные на постулаты и ценности этого образования. Тем более удивительным оказалось то, что внутри сложившейся системы телепроизводства возникали самобытные образцы программ, созданные отечественными авторами, которые не просто соответствовали мировым культурологическим процессам, но и во многом предвосхищали тенденции будущего ТВ. Программа ЧГК оказалась именно таким феноменом.

Кстати, это слово использовал и сам Ворошилов, и исследователи, писавшие о ЧГК. Хотя для серьезной телевизионной критики данная программа представляла мало интереса. В ней не было того содержания, которое могло привлечь внимание пишущих о телевизионном контенте острой злободневностью, социальностью или участием известных медийных персонажей. Из игры в игру команды участников выигрывали или проигрывали практически анонимной массе телезрителей. В прессе на передачу обращали внимание главным образом по этическим мотивам: в советские времена ее обвиняли в элитарности, буржуазности, в чрезмерной «заземленности» призов (в том, что, например, победителям раздавали дефицитные книги). Творческая оригинальность найденных решений оставалась не замеченной. Ворошилов с горечью отмечал, что сам факт многолетнего совершенствования программы «для нашей критики, для нашего общественного мнения вроде бы и не существует вовсе. Официально этот документальный спектакль пока еще никем не зарегистрирован» [2].

Хотя с первых лет существования телеигры в ней угадывались некие творческие находки, не поддающиеся объяснению с позиций журналистского или искусствоведческого подходов.

ЧГК представляет собой яркий пример того, что Умберто Эко называл удачной «серийной моделью». Этот термин он использовал без всякого стилистического принижения, применяя его к произведениям, чья эстетическая безупречность доказана тысячелетиями, например, к древнегреческой трагедии. Эко обращал внимание современного читателя на то, что Аристотель, «отец драматургии», интересовался в первую очередь структурами, а потом уже непосредственным содержанием драматургических текстов [16]. Именно Эко одним из первых заговорил о «новой эстетике серийности» применительно к массовым коммуникациям, о том, что доминировавшая почти до конца двадцатого века культура модерна, ориентированная на новизну как главный критерий ценности художественного произведения, уступает на рубеже тысячелетия место культуре «эпохи повторения», постмодерна.

В этой новой культурной парадигме вариативность провозглашается как формальный принцип и, соответственно, по достоинству оцениваются богатство возможных вариантов, изобретательность творцов в создании серийных форм. А.Р. Усманова, исследователь философии эпохи постмодерна, так формулирует представления У. Эко о масс-медиа и, соответственно, о телепроизводстве: «...Эко предлагает проанализировать повторение, копирование, избыточность и подчинение предустановленной схеме в качестве основных характеристик масс-медийной «эстетики»... Оригинальность масс-медиа заключается в том, чтобы рассказать одну и ту же историю разными способами» [15].

Описывая программу, ее создатель В. Ворошилов ни разу не упоминает термин «формат». Но его соавтор, шеф-редактор программы Наталья Стеценко, в интервью сценаристу и режиссеру А.А. Корину, данному уже после ухода режиссера из жизни, использует данный термин, рассчитывая на адекватное понимание читателем: «...Сегодня телевидение берет только готовый, у кого-то проверенный формат, зная, что успех этого формата уже был в пятидесяти странах мира... Когда его (*Ворошилова — И.К.*) спрашивали другие телевизионщики, как он может делать одно и то же пятнадцать, двадцать, двадцать пять лет, он отвечал примерно так: чтобы решить то, что я пытаюсь решить для себя в жизни, в искусстве, мне достаточно игры “Что? Где? Когда?”. Для него эта игра была неисчерпаема» [5].

Говоря об уникальности форматной структуры программы ЧГК, автору видится необходимым подчеркнуть роль ее создателя, В.Я. Ворошилова, первопроходца в области создания телеформатов. Между тем, например, в недавно изданном словаре персоналий «Кто есть кто в теории и практике игры и игровых коммуникаций» он упомянут лишь как «автор, режиссер и ведущий телевизионной игры «Что? Где? Когда?» [1. С. 12].

Элементы формата телеигры «Что? Где? Когда?»

Детальное описание элементов программы В.Я. Ворошилов включил в учебное пособие для любительских клубов игры ЧГК. Сегодня же этот труд представляет собой драгоценный опыт методологического анализа формата, проделанного с авторской бескомпромиссностью и дающего нам возможность проследить уровни действия «предустановленной схемы», требующей подчинения и от героев, и от зрителей.

По сути дела, Ворошилов создал то, что сегодня в профессиональном телевизионном обиходе называют «продюсерской библией»: зафиксировал правила, в определенной степени выполняющие функцию сценария телепрограммы. Его можно назвать *протосценарием*, так как он прописывает канву не отдельного конкретного выпуска, а системные составляющие драматургической матрицы, лежащей в основе всех последующих вариаций.

Но прежде, чем перейти к рассмотрению протосценария, автору кажется необходимым разобраться с жанром программы. Этот термин нередко сближают с понятием «формат», рассматривают их как синонимичные. Но на взгляд автора, это не так.

Жанровая особенность телеигры ЧГК состоит в том, что ее невозможно охарактеризовать, исходя из принятых журналистских классификаций. Попытки отнести жанр передачи к викторинам (отвергавшиеся еще самим Ворошиловым) и даже его настойчивые уверения, что жанр ЧГК должен быть обозначен как ТВ-игра [2], не объясняют природу ожиданий зрителей. Похоже, что эта программа по природе своей мультижанровая, в ней смешиваются многие исходные жанровые формулы, легко переходящие друг в друга. Налицо принадлежность ЧДГ к присущим массовой культуре и, соответственно, телевидению, так называемым

«формульным жанрам», каждый из которых строится по определенным законам, использует стандартные сюжетные ходы, оперирует общеизвестными символами и архетипами, а также культурными стереотипами того общества, в котором рождается конкретное произведение [11].

Обращение сразу к нескольким «формульным жанрам» дает возможность усиливать динамику действия, менять эмоциональные регистры происходящего в кадре, представляя его то как «веселый скетч», то как «небольшую трагедию», в зависимости от поворотов игры. В качестве примера таких мгновенных жанровых трансформаций можно привести эпизод одной из игр, в которой участвовали известные «знатоки», зафиксированный в записи журналиста Л.В. Лернера следующим образом: «За штрафной линией мечется Марина Летавина, с трудом удерживаясь от подсказки. К концу минуты «знатоки» явно растеряны. Молчавший до этого Латыпов вдруг произносит: «Я буду отвечать» [7]. Зрителями, особенно постоянными, даже такой короткий эпизод воспринимался мультижанрово: и как мелодрама (из-за имеющих свою траекторию развития гендерных взаимоотношений между игроками-«звездами»), и как драма (игроки попали в безнадежный, на первый взгляд, цейтнот), и даже как боевик (настоящий герой Нурали Латыпов в последний момент выдает победную правильную версию и этим спасает команду).

Общее описание формата ЧГК было сформулировано В.Я. Ворошиловым так: «Знатоки у себя в клубе сидят за «круглым столом» и путем короткого мозгового штурма пытаются ответить на каверзные вопросы телезрителей» [2]. Внутри этого лаконичного определения просматриваются несколько ключевых драматургических составляющих программы: *конфликт*; *импровизационность*; *аттракцион*; *экранное время*; *эквифинальность*; *интертекстуальность*.

Конфликт. Ворошилов подчеркивал, что конфликт представляет собой основной двигатель игры ЧГК: знатоки против телезрителей, одна команда против другой, борьба за первенство внутри команды. В конфликте кроется сюжет программы, он провоцирует раскрытие характеров героев, выводит действие за границы чистой развлекательности, роднит телеигру с «высокой драмой».

При этом особую важность, по Ворошилову, представляет собой не причина или сила конфликта, а его структурная составляющая, направленность борьбы, ракурс приложения силы: то, что он называет «векторностью».

Вспоминая о другой созданной им же в 1970-е годы программе, телеконкурсе «А ну-ка, девушки!», Ворошилов признает допущенную в нем ошибку: соревнующиеся участницы должны были преодолевать препятствия, а не стараться победить соперниц. Получалось, что, если обозначить усилия девушек в виде линий, их векторы окажутся направлены как бы параллельно друг другу: «Они никогда не пересекутся. В настоящей же игре такие векторы всегда направлены друг против друга. В игре мы преодолеваем “живое препятствие” — противника, имеющего свои психофизические качества, тактику и стратегию. Это и делает игру таким увлекательным зрелищем» [2], — писал Ворошилов. Он подчеркивает принципиальное отличие ЧГК от того старого состязания, оно стало для него важным открытием.

Импровизационность. «Легкость, импровизационность, с одной стороны, и жесткие правила — с другой. Это первый закон игры» [2]. За этими внешне сугубо практичными советами автора-режиссера скрывался серьезнейший прорыв в область конструирования зрелища с открытым финалом, того, что впоследствии будет названо «реальным ТВ», реалити-шоу или просто реалити [14].

Сам Ворошилов такую модель игры называл «открытой». Под этим термином он подразумевал незапрограммированность происходящего перед камерой, когда никто — ни создатели, ни участники, ни зрители, — не может предсказать, что произойдет в следующее мгновение. Открытость и неопределенность разворачивающегося в кадре эпизоду придавали и атрибуты случайного выбора: волчок, рулетка... Невмешательство в процесс — основное условие открытости действия, в котором все должно происходить на наших глазах. Один из ветеранов ЧГК Борис Левин признавал: «Удивительная живучесть «Что? Где? Когда?» во многом основана ... на том, что на экране происходит настоящее «раздевание» тех шестерых людей, которые рискнули на час с небольшим сесть под объективы телекамер. Камера, как детектор лжи, выдает на экран все, что есть за душой» [6].

Конструирование «открытых» эпизодов программы можно назвать зрительски-ориентированным. Выигрыш в ЧГК могло принести не столько наличие специальных знаний, сколько способность проявить некое необъяснимое чутье, гибкость мышления и готовность к поиску. Один из первых исследователей ЧГК, кинодраматург А.А. Корин, собравший в единый труд разрозненные заметки и интервью, связанные с программой, отмечает, что так называемые «вопросы телезрителей» были составлены «как интеллектуальные задачи, предполагающие и знания, и игру ума, и интуицию. Вторым ноу-хау Ворошилова было именно это — интуиция» [5].

Ворошиловский формат ЧГК предполагал доскональную продуманность экранных последствий «открытых» эпизодов: «Что будет испытывать зритель, если ... ставший всеобщим любимцем игрок провалится на легком вопросе? Может быть, зритель получит удовольствие от того, что знаток оказался в трудном, нелепом положении? А может быть, он, напротив, будет сопереживать знатоку в этой ситуации? А может быть, и не то и не другое: просто зритель будет занят самим собой, начнет сопоставлять свои знания и способности с качествами данного знатока. А возможно, он давно уже скучает, этот гипотетический зритель, и хочет, чтобы события разворачивались дальше гораздо быстрее? Или он хочет остановиться, передохнуть, поближе познакомиться с этим знатоком... Десятки, сотни этих «может быть»... И не угадав, не определив точно этот психологический момент, ты не знаешь, что делать дальше, а решить надо мгновенно, сейчас» [2].

Обращает на себя внимание то, что автор размышляет о развитии экранных ситуаций внеконтентно, без учета содержания конкретных вопросов. В этом также проявился новаторский подход Ворошилова к драматургии программы, намного опережавший время ее создания.

Аттракцион. Кульминацией каждого раунда телеигры становилась так называемая «минута обсуждения» — повторяющийся эпизод, действие которого развивается в режиме жестко ограниченного времени. Коллективное обсуждение

возможного ответа участниками игры вариантов стало своего рода визитной карточкой ЧГК. Сам автор считал «минуту обсуждения» важнейшим структурным моментом передачи.

Острая зрелищность «минуты обсуждения» превращает ее в особый экранный прием, так называемый *аттракцион*. М.И. Ромм, вслед за С.М. Эйзенштейном, расшифровывал термин так: «Оно просто выражает, это слово, крайнюю, предельную выразительность необычайно страшного или смешного, пугающего или удивляющего, веселого или, наоборот, зловещего характера» [13. С. 319].

Не известный авторам и первым исследователям ЧГК, этот термин вошел в обиход телевизионной критики в середине 2000-х годов [10. С. 31–37]. Но именно в «минуте обсуждения» присутствуют все признаки зрелища, обладающего завораживающей выразительностью, от которого зритель не в состоянии отвести глаз.

Эпизод как аттракцион сложился не сразу. Экспериментируя с форматом, Ворошилов по ходу игр вводил новые правила, проверяя границы вариативности в ходе повторений. Например, в одной из игр он ввел нестандартный вопрос от телезрителя, предполагавший быстрый ответ не от команды, а от делегированного ею игрока. Как признавался потом автор, этот трюк не имел успеха: «Не будучи рождена экстремальной ситуацией, формула «один против одного» не вызывала интереса у зрительской аудитории. Кроме того, телезрители без особых на то оснований лишились самого увлекательного в игре — минуты обсуждения» [7].

Экранное время. На самом деле приглашенные на программу психологи учили «знатоков» уметь ощущать реальное, а не экранное время. Чувство времени необходимо игрокам при съемках программы в режиме прямого эфира. Недаром Ворошилов неоднократно предостерегал от привлечения к игре неподготовленных участников, способных «обрушить» весь процесс, затянув или слишком ускорив обсуждение.

Введение лимита на раздумья придавало наглядную остроту течению экранного времени, визуализировав его в виде песочных часов. Его спрессованность проявлялась через сильнейшее напряжение, переживаемое участниками телеигры: «За минуту обсуждения вспоминаешь порой такие вещи, которые могут всплыть только во сне. Нет, здесь все-таки есть некий феномен. Не мы феномены, а с нами происходят в этой игре феноменальные вещи. Весь комплекс экстремальных факторов, сама ситуация, видимо, и заставляют действовать во много раз эффективнее, чем в обычной обстановке» [7].

«Минута обсуждения» передает, пользуясь терминологией Н.Е. Мариевской, «динамику предельного душевного состояния», заряженного «энергией неопределенности». Эта энергия расшатывает конструкцию сюжета, она необходима для возникновения завершающего озарения — и для возникновения из хаоса поисков нового устойчивого статуса (выигрыша или проигрыша): «Эстетическое удовольствие, испытываемое зрителем во время просмотра фильма (*заменит «фильм» на «телевизионное зрелище» — И.К.*), связано не только с энергией неопределенности, но и с восстановлением равновесия, которое сопровождается утверждением нового» [9. С. 289].

Эквифинальность. «Минута обсуждения» является интересным объектом и для изучения такого важного принципа как *эквифинальность* (завершенность, исчерпанность) как целого, так и частей зрелища. Ворошилов постоянно размышлял над тем, каким путем будет достигаться законченность эпизодов, искал возможности максимально разнообразить путь из начальной в конечную, финальную точку обсуждения.

Этапами этого движения могут служить постулаты, связанные с постмодернистской природой телевизионного зрелища, предложенные У. Эко: повторение, копирование, избыточность и подчинение предустановленной схеме. Подчинение схеме лежит на поверхности: понятно, что завязкой эпизода будет вопрос телезрителей, а финалом — выигрыш или проигрыш знатоков. Повторится и эмоциональная схема: на глазах у зрителей будет разыгрываться противоборство, конфликт между знатоками и автором вопроса. По мнению Эко, именно повторение, «предусмотренное и ожидаемое, является источником маленьких удовольствий» [16] для зрителя. Эти удовольствия достигаются отнюдь не принципиальной новизной происходящего в кадре, т.е. новизной информации. Наоборот: новая информация перестает быть основным достоинством зрелища, на смену ей приходит избыточность нарратива. Источник избыточности, т.е. многочисленных вариаций уже найденного, заключается в развитии действия как в соответствии с правилами, так в противовес им. Если выигрывают знатоки, зритель счастлив, история завершилась, как должно. Если выигрывает телезритель, т.е. в правила примешивается исключение, он все равно счастлив, ощутив завершенность происходящего в кадре.

Интертекстуальность. Этим термином У. Эко обозначает прием постмодерна, означающий цитирование известных участникам коммуникации исходных текстов (топосов, «общих мест»), часто с ироническим подтекстом. Собственно, каждая «минута обсуждения» доставляет наслаждение зрителям не только детективным поиском правильного ответа и риском проигрыша, но и узнаванием множества упоминаемых ассоциаций.

Одним из форматных ограничений программы стал намеренный отказ от легко узнаваемых цитат и аллюзий. Вопросы телезрителей (число которых исчислялось десятками тысяч) интеллектуально обрабатывались авторской группой программы: делались многоуровневыми, многоступенчатыми, максимально интересными по вариативности ходов в поисках ответа. Версии телезрителей чаще всего содержали решения, рассчитанные на эрудицию, те, что сами авторы называли «одноходовками». А для того, чтобы превратить «минуту обсуждения» в полноценный интеллектуальный аттракцион, необходимо было придумать более сложный маршрут движения мысли, завязать больше смысловых узлов, провести поиск через пять, шесть слоев ассоциаций, — чтобы в финале выйти на яркое озарение.

Особенность форматного подхода заключается в том, что его правилам подчиняются все элементы программы. Та же многослойность вопроса поддерживалась не только на вербальном, но и на визуальном и даже на аудиальном уровне. Звукорежиссер, поднимая и приглушая звук в микрофонах каждого участника передачи, старался передать полифонию смыслов, «мелодию обсуждения»: «Глав-

ное в ней — многоплановость мыслей, переживаний, интонаций, тембров... Не зная ни вопроса, ни ответа, я оказываюсь в позиции, близкой к позиции зрителя. Что тот сказал? А что этот? Очень интересно! И я мечусь между участниками обсуждения, улавливая в звуке оттенки их мыслей, настроений» [7]. Такой подход также демонстрирует ориентированность программы ЧГК на стилистику постмодерна: «В стилевом отношении постмодернизм, в отличие от неоавангарда, возвращается к красоте как реальности, повествовательности, фабульности, мелодизму» [8].

Не каждый участник мог стать подлинным телегероем. Изначально почти все потенциальные игроки демонстрировали лидерские качества, в ЧГК стремились амбициозные харизматичные интеллектуалы. Но парадокс игры оказался в том, что углубленные знания по предмету и доминирующие лидерские качества участников игры ЧГК становились минусами, а не плюсами для знатоков, мешали им, загоняя обсуждение в ловушку стереотипных версий ответа: «Еще более, чем «специалист», опасен при обсуждении лидер в шестерке. Любая высказанная им мысль, версия сразу становится господствующей и невольно подавляет возникновение новых идей» [2].

Важнее экспертного знания оказывался весь комплекс личных качеств игрока, его способность не попадать под гипноз чужой логики, внимательность и скрупулезность просчетов возможных вариантов в условиях нарастающего дефицита времени и, соответственно, стресса, умение оценить мгновение и принять решение самостоятельно. «Вот центр, соль всякой игры! В настоящей большой игре всегда решают не узкоспециальные свойства игрока, а качества, присущие в той или иной степени каждому из нас. Вот почему они, участники игры, становятся для нас такими близкими, такими понятными» [2], — за такой, роднящей игроков со зрителями формулировкой Ворошилова кроется разгадка того, что программа ЧГК живет на экране четыре десятилетия, далеко выходя за рамки чисто развлекательного шоу.

Завершая разбор формата программы ЧГК, следует еще раз вернуться к ней как к феномену отечественного телевидения. Феноменологичность программы проявилась не только в оригинальности и творческой состоятельности ее формата, успешно прошедшего испытание временем и выдержавшего многолетнее тиражирование. Она заключается еще и в том, что программа представляет собой выверенную драматургическую конструкцию, выстроенную в культурной парадигме постмодерна и дающую образец бесконечной вариативности экранного зрелища, пример «эстетики серийности», органично вписавшийся в мировой телевизионный контекст.

© Кемарская И.Н., 2017

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- [1] *Волкова И.И.* Кто есть кто в теории и практике игры и игровых коммуникаций: словарь персоналий. М.: Изд-во Московского гуманитарного ун-та, 2017. 48 с.
- [2] *Ворошилов В.Я.* Феномен игры. М.: Советская Россия, 1982. URL: <http://chhgk.strategy48.ru/sites/default/files/voroshilov.pdf> (дата обращения: 30.01.2017).

- [3] Качкаева А.Г. Жанры и форматы современного телевидения. Последствия трансформации // Вестник Московского ун-та. Сер. 10: Журналистика. 2010. № 6. С. 42—51.
- [4] Кино: Энциклопедический словарь. URL: <http://cinema.academic.ru/> (дата обращения: 02.02.2017).
- [5] Корин А.А. Феномен «Что? Где? Когда?». М.: Эксмо, 2002. URL: <http://journ.chuvsu.ru/index.php/medya/elektronnaya-biblioteka-po-zhurnalistike/372-chto-gde-kogda-kak-fenomen-kogin> (дата обращения: 13.02.2017).
- [6] Левин Б.Е. «Что? Где? Когда?» для «чайников». URL: <http://chgk.strategy48.ru/sites/default/files/levin.pdf> (дата обращения: 29.01.2017).
- [7] Лернер Л.В. Минута на размышление или загадка телеигры «Что? Где? Когда?». М.: Искусство, 1992. 175 с. URL: http://www.tvmuseum.ru/catalog.asp?ob_no=6797 (дата обращения: 30.01.2017).
- [8] Маньковская Н.Б. От модернизма к постпостмодернизму via постмодернизм // Коллаж-2. М.: ИФ РАН, 1999. С. 18—26. URL: <http://iph.ras.ru/page52528989.htm> (дата обращения: 08.02.2017).
- [9] Мариевская Н.Е. Время в кино. М.: Прогресс-Традиция, 2015. 348 с.
- [10] Новикова А.А. Аттракционы на телеэкране // Обсерватория культуры. 2007. № 5. С. 31—37.
- [11] Новикова А.А. Формульные жанры на телевидении // Обсерватория культуры. 2007. № 3. С. 34—39.
- [12] Официальный сайт телекомпании «Игра-ТВ». URL: <http://chgk.tvigra.ru/> (дата обращения: 12.02.2017).
- [13] Ромм М.И. Избранные произведения. Т. 1. Теория. Критика. Публицистика. М.: Искусство, 1980. 580 с.
- [14] Уразова С.Л. Реалити-шоу: особенности и принципы моделирования. М.: ИПК работников ТВ и РВ, 2011. 240 с.
- [15] Усманова А.Р. Умберто Эко: парадоксы интерпретации. Минск: ЕГУ «Пропилеи», 2000. URL: http://yanko.lib.ru/books/cultur/usmanova-eco.htm#_Toc526164818 (дата обращения: 10.02.2017).
- [16] Эко У. Инновация и повторение. Между эстетикой модерна и постмодерна. URL: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Eko/Inn_Povt.php (дата обращения 10.02.2017).

История статьи:

Дата поступления в редакцию: 1 марта 2017

Дата принятия к печати: 3 апреля 2017

Для цитирования:

Кемарская И.Н. Драматургические особенности российской телевизионной игры «Что? Где? Когда?» // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Литературоведение. Журналистика. 2017. Т. 22. № 2. С. 321—332.

Сведения об авторе:

Кемарская Ирина Николаевна, ведущий научный сотрудник научно-исследовательского сектора Академии медиаиндустрии.

Контактная информация: e-mail: kemarskaya2012@gmail.com

RUSSIAN GAME SHOW “WHAT? WHERE? WHEN”: DRAMATIC FEATURES

I.N. Kemarskaya

Scientific Research Sector, FSEE CPE “Media Industry Academy”
Octyabrskaya str., 105, korp. 2, Moscow, Russia, 127521

The article aims to explore the dramatic nature of the popular Russian game show “What? Where? When?”. The history of this program is traced as the development of the original and innovative TV format, which foresaw for decades the trends of the global television industry. This approach emphasizes on viewers oriented dramaturgy of the game show, typical dramatic techniques, stylistic and genre features, ways to attract and retain the audience’s attention. Also the article concerns the problems of screen time, the improvisation and openness of scenes under of strict rules, the types of screen attractions and other dramaturgic principles. The program is regarded as a cultural phenomenon of the postmodern era, characterized by variations of the basic dramatic structure in each new original issue.

Key words: dramaturgy, game show, TV format, postmodern

REFERENCES

- [1] Volkova I.I. Kto est’ kto v teorii i praktike igry i igrovyyh kommunikatsiy: Slovar’ personalij [Who is who in theory and practice of games and game communications: personalia thesaurus]. M.: Izd-vo Moskovskogo gumanitarnogo un-ta [Publishing house of the Moscow Humanitarian University], 2017. 48 s.
- [2] Voroshilov V.Ja. Fenomen igry [The phenomenon of the game]. M.: Sovetskaja Rossija, 1982. URL: <http://chgk.strategy48.ru/sites/default/files/voroshilov.pdf> (data obrashhenija: 30.01.2017).
- [3] Kachkaeva A.G. Zhanry i formaty sovremennogo televidenija. Posledstvija transformacii [Genres and formats of modern television. Consequences of transformation] // Vestnik Moskovskogo universiteta: nauch. Zhurn [Bulletin of Moscow University: scientific journal]. Ser. 10: Zhurnalistika. 2010. № 6. S. 42–51.
- [4] Kino: Jenciklopedicheskij slovar’ [Film Dictionary]. URL: <http://cinema.academic.ru/> (data obrashhenija: 02.02.2017).
- [5] Korin A.A. Fenomen «Chto? Gde? Kogda?» [The phenomenon of “What? Where? When?”]. M.: Jeksmo, 2002. URL: <http://journ.chuvsu.ru/index.php/medya/elektronnaya-biblioteka-po-zhurnalistike/372-chto-gde-kogda-kak-fenomen-korin> (data obrashhenija: 13.02.2017).
- [6] Levin B.E. «Chto? Gde? Kogda?» dlja «chajnikov» [“What? Where? When?” for Dummies]. URL: <http://chgk.strategy48.ru/sites/default/files/levin.pdf> (data obrashhenija: 29.01.2017).
- [7] Lerner L.V. Minuta na razmyshlenie ili zagadka teleigry «Chto? Gde? Kogda?» [Minute to think or the mystery of the gameshow “What? Where? When?”]. M.: Iskusstvo, 1992. 175 s. URL: http://www.tvmuseum.ru/catalog.asp?ob_no=6797 (data obrashhenija: 30.01.2017).
- [8] Man’kovskaja N.B. Ot modernizma k postpostmodernizmu via postmodernizm // Kollazh-2 [From modernism to post-postmodernism via postmodernism / N. Mankovskaja // Collage-2: socio-philosophical and philosophical-anthropological almanac]. M.: IF RAN, 1999. S. 18–26. URL: <http://iph.ras.ru/page52528989.htm> (data obrashhenija: 08.02.2017).
- [9] Marievskaja N.E. Vremja v kino [Time in the Movies]. M.: Progress-Tradicija, 2015. 348 s.
- [10] Novikova A.A. Attrakciony na teleekrane [Attractions on the television screen] // Observatorija kul’tury [Observatory of Culture: magazine-review]. 2007. № 5. S. 31–37.
- [11] Novikova A.A. Formul’nye zhanry na televidenii [Formal genres on television] // Observatorija kul’tury [Observatory of Culture: magazine-review]. 2007. № 3. S. 34–39.

- [12] Oficial'nyj sajt telekompanii «Igra-TV» [Official website of the “Igra-TV” company]. URL: <http://chgk.tvigra.ru/> (data obrashhenija: 12.02.2017).
- [13] Romm M.I. *Izbrannye proizvedenija. T. 1. Teorija. Kritika. Publicistika* [Selected works. Volume 1. Theory. Criticism. Publicism]. M.: Iskusstvo, 1980. 580 s.
- [14] Urazova S.L. *Realiti-shou: osobennosti i principy modelirovanija* [Reality show: features and principles of modeling]. M.: IPK rabotnikov TV i RV, 2011. 240 s.
- [15] Usmanova A.R. *Umberto Jeko: paradoksy interpretacii* [Umberto Jeko: paradoxes of interpretation]. Minsk: EGU «Propilei», 2000. URL: http://yanko.lib.ru/books/cultur/usmanova-eco.htm#_Toc526164818 (data obrashhenija: 10.02.2017).
- [16] Jeko U. *Innovacija i povtorenie. Mezhdju jestetikoj moderna i postmoderna* [Innovation and Repetition. Between Modern and Postmodern Aesthetics]. URL: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Eko/Inn_Povt.php (data obrashhenija 10.02.2017).

Article history:

Received: 1 March 2017

Revised: 25 March 2017

Accepted: 3 April 2017

For citation:

Kemarskaya I.N. (2017) Russian Game Shaw “What? Where? When”: Dramatic Features. *RUDN Journal of Studies in Literature and Journalism*, 22 (2), 321—332.

Bio Note:

Kemarskaya Irina Nikolaevna, leading researcher of the Research Sector, FGBOU DPO Academy of Media Industry.

Contacts: e-mail: kemarskaya2012@gmail.com



DOI 10.22363/2312-9220-2017-22-2-333-339

УДК 316.77-027.21

POLITICAL MEDIA MEMES' PERSUASION AND FUNCTIONING IN SOCIAL MEDIA

I.S. Kuznetsov, Ya.V. Soldatkina

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

The purpose of the article is to analyze the political media memes' functioning, their effects and persuasion, to classify them and to describe their structure. In this study finding authors describe the actual persuasion of media memes in contemporary Russian society. Media memes have got a clear structure via they could spread in social media. This structure also allows to classify media memes for better understanding their functioning and general message, authors rank political media memes illustrating the ones of recent US presidential elections. These units' successful using as a format of media effect and their replication in media can depend on our ways of persuasion, on neurological and psychological basis of information virality. In a nutshell, political media memes couldn't be considered as humor units only, but also as a format of media impact, an effective tool of media discourse, propaganda and political agitation during election season.

Key words: media meme, social media, media effects, political discourse, information virality

Contemporary information processing and their transformation make the reality to which the media and the audience adjust. Some formats are widely used in social media transforming and adapting annually in accordance with changing reality despite of the fact that they appeared about a decade ago and they haven't had a theoretical basis describing their functioning. The one of these formats is political media meme used in social media as a tool of political discourse and an information and cultural unit.

When RuNet users talk about media memes they usually mean one of their types named creolized text that is an image with some verbal component (comics, collage, demotivators etc.). But the term "media meme" as a cultural and information unit includes a wide range of various forms and could be defined as a type of memes spreading in mass media as a form of information transfer and a tool of audience impact. The term "meme" originated with Richard Dawkins' "The Selfish Gene" (1976). Dawkins said that meme is *a new replicator, a unit of cultural transmission, or a unit of imitation which propagates itself in the meme pool by leaping from brain to brain via a process which, in the broad sense, can be called imitation* [1]. A lot of scientists considered that his term is overgeneralized, therefore they try to define the word "meme" themselves, basing on a psychology, sociology, biology, neurobiology, journalism etc.

As to political media memes, we can state that these units have got a clear structure allowing their spreading in mass media, social media and in messages during interpersonal communication. In our view, this structure includes two basic elements:

1. Appearance. An “external shell” which focuses audience’s attention on media meme and allows its replication in network. Media meme can spread as a creolized text, hashtag, verbal structures, words and phrases, videos, audios etc. Wide range of media memes’ various forms is described below in authors’ classification.

2. Semantic core. Complex of meanings and senses of the unit, its general message which impacts on audience. The element that makes media meme one of the most effective formats in political discourse and provides its influence on public opinion.

Douglas Rushkoff, an American media theorist, described similar units in his “*Media Virus: Hidden Agendas in Popular Culture*” (1996) [2]. He called them “media viruses” and he compared their structure with the viral one. Rushkoff said that media virus’s appearance is like a capsid, the protein shell of bacteriophage, and its semantic core is like a DNA inside the capsid. According to the media theorist, media virus can infect human brain with unwanted information as bacteriophage does. Also Douglas Rushkoff states that media virus’s structure (media virus, in this context, refers to both media viruses and the media memes as the similar units) is similar to the Trojan Horse. He said that Trojan Horse is the units’ appearance and Greeks inside of the Horse are like the semantic core. According to him, it’s evident that this kind of impact is nothing but a negative one.

In our view, the knowledge of the similar formats’ functioning allows audience to avoid unwanted influence by media. While Russian users are still considering media memes as an entertainment content, the units are being successfully used in traditional media (TV, broadcast, press) and in new media (social media, websites, blogs, online newspapers etc.). Understanding of the impact techniques used by media memes allows users to find information which is laid in the “entertainment content”, to prevent attempts to manipulate and to understand the risk of being manageable in daily life even though not being media audiences.

For better understanding of media memes’ functioning these units should be classified and the using of these viral formats with their complexes of meanings and senses should be analyzed. The result of our research is the political media memes’ classification based on scientific articles written by contemporary researchers from Russian Federation, Ukraine, Poland, France, UK, USA, Germany etc. [3]. This document says about just two of several classification criteria — media meme’s appearance and their semantic core. There are four types of media memes’ appearance:

1. Verbal media memes. Texts, words, phrases, slang and lingo, key words, hashtags etc. Examples: *Clintongate*; *Love Trumps Hate*; *Make America Great Again*; *Au nom du peuple*; *#ImWithHer*; *#OscarIsSoWhite*; *Black Lives Matter*; *#SadMelania* etc.

2. Audial media memes. Songs, melodies and sound that are used in political discourse somehow. Examples: Vladimir Putin sings “Blueberry Hill” during the benefit concert in Saint Petersburg December 2010; protest songs of different countries, starting with French “*La Marseillaise*” and Italian “*Bella, ciao*” and ending with *Sixto Rodrigues’s* and *Lyapis Trubetskoy band’s* songs that were inspiring protest movements in South Africa in final years of apartheid and in Ukraine during Euromaidan respectively.

3. Visual media memes. Images, collages, posters, photoshop contests, comics, photos, pictures, caricatures etc. Examples: *Pepe the Frog*; comparative series “*Ted Cruz is the Zodiac Killer*” and “*Donald Trump is Biff Tannen*”; Michelle Obama’s and Melania

Trump's photos from inauguration of Donald Trump; caricature on Vladimir Putin riding the horse/bear/shark etc. forced in US media etc.

4. Hybrid media memes

4.1. Creolized text. Memes with two parts, verbal and nonverbal. Collages, demotivators, images with “funny” phrases etc. Examples: series “*The Russian hackers did it*”; photo of US President Donald Trump and Vice President Michael “Mike” Pence forced in Russian social media with the short inscription “*Did you ever think that US will be ruled by Donald and Mickey*” etc.

4.2. Audiovisual media memes. Videos, coubs, clips, vines etc. Examples: Donald Trump mocking reporter Serge Kovalevski; Russian liberal-democrats' leader Vladimir Zhirinovskiy laughing “devil laugh” during “*Voskresniy Vecher*” (late night political talk show by Rossiya-1 TV-channel) etc.

Another one media memes' classification criteria is their semantic core, its general goal actually. The semantic core's general goal is what media meme was created for and what it's used for in mass media and social networks. According to Douglas Rushkoff, some people or some power is always behind every information unit in which replication they're profitable. These powers which are usually political or business elite, Rushkoff said, sooner or later will use every viral unit as a leverage. Even if a media meme wasn't created for the specific purpose and its generation was spontaneous (it means media meme is nothing but an audience's reaction to some event), it could most likely be used by political or business elite as a leverage, he said. According to the Rushkoff's theory also to his colleagues' (Susan Blackmore, Richard Dawkins, Daniel Dennett, R mi Sussan etc.) researches, we can divide general goals of media memes' semantic cores into two groups:

1. Memes-aggressors. The media meme's general message is destructive, its goal is to discredit an idea, a political program, politics' or/and media persons' authority, to destroy the status quo. Examples: *Meryl Streep's, Alec Baldwin's and Robert de Niro's speeches* against president-elect Donald Trump January 2017.

2. Memes-protectors. The media meme's general goal is to keep the status quo, to enhance a person's of a political elite's authority, to protect a state ideology, an elite. Examples: *Make America Great Again* and *Au Nom du Peuple* are the election slogans of Donald Trump and Marine Le Pen (France) used as a motivation slogan to support the candidates.

Now when we describe existing forms and general goal of political media memes, we should tell about their functioning. The reason of media meme's effectiveness is in how we perceive them and how our brain responds to the viral information. We state that people perceive media memes and their messages with the peripheral route according to the Richard Petty's elaboration likelihood model (ELM) of persuasion. It allows to bet on wide audience, because with this route they are more likely to rely on general impressions, mood, early parts of the message, not on significant cognitive efforts and deep analysis of the message. But the peripheral route of persuasion isn't so effective when it comes to long-term changes in attitudes, and the targets' effect is weak and short-term with the peripheral route [4]. In other words, we can say that media meme being persuaded with peripheral route could impact on audience in the short term and without any arguments, but its influence is also short-term and unsustainable. But because of

rapid growth of political media memes and their permanent transformation the number of units makes up for short-term impact of the format — the quantity makes up for the low quality of the influence. Entertainment function of media memes plays the big role too, because audience often perceives media memes as a part of interpersonal communication or a humor unit of contemporary online-culture.

Another one reason of media memes' effective replication may lie in neurological basis of information virality. In 2013 UCLA psychologists published the study findings where they said that they had mapped the brain regions associated with “contagious” information [5]. During their experiment MRI showed high activity of focus-group members' temporoparietal junction (TPJ) — an area of the brain where the temporal and parietal lobes meet — as the reaction on viral information. TPJ was especially active when the person saw “buzz” — viral information and ideas that could spread and sell more effectively. Psychologist called this the “salesperson effect”. We can say that our TRJ's activity level is high when we persuade media memes, because they're viral units. UCLA psychologists state that the discovery the “contagious” ideas' neurological basis could be used by informational campaigns for promoting healthy lives. But there are no guarantees that this discovery couldn't be used as a tool of PR, brand promotion, agitation and propaganda.

Political media memes can spread autonomously (as social media posts, hashtags, media texts etc.) and as an attachment, as a part of media text in social media. Political media meme may be used as a frame if it is published in the network as a part of journalistic material (video or article). Frame is the element of a hypertext forming the message context. In other words, media memes included in a text concentrate audiences' attention on one or another aspect of message, form the “right” perception. According to framing theory, these frames may focus audience's attention, lead users to something, form their way of thinking [6].

Also there are, according to several researchers, the processes or events that might be media memes generators — “meme magnets” [7]. Examples of these “magnets” are War in Donbass (2014 — our days), US election campaign (2015-2016), Donald Trump's victory, sanctions against Russia (2014 — our days) etc. These and other political processing is resonance and might be interesting for the audience that is the reason of generation and replication of numbers of media memes.

However, without taking into account “meme magnets”, last years the number and the diversity of media memes have grown exponentially. Funny images was used in social networks for interpersonal communication, expressing emotions and entertainment, now they became an active tool of propaganda, information transfer, protest, expression of political views, even of political agitation. Western researches stopped considering media memes as entertainment content a long time ago, and then after the US elections 2015-2016 called media meme “the new king of political communications” at all.

Some US universities' researches are publishing study findings focused on media meme as the way of impact on audience, German, French, East-European researches are doing the same. Some French media experts are creating the website where they are publishing an exposure of some effects techniques, hoaxes and media memes replicated in social media. This process is the result of media memes' replication, its popularity and effectiveness not only as entertainment content.

To summarize, we state that political media memes used both in social media and in traditional media haven't been "something funny" for long time. A lot of media memes not only form the new online and offline culture, but also they are an effective tool of media effects, agitation, propaganda and political discourse. Media memes having got a clear structure could be used as viral forms that replicate and have an effective and short-term impact on public opinion. Their effectiveness could be related to their neurological and psychological perception features, but the researches in this area are continuing. Nevertheless various political powers and players use media memes reaching their targets with the least effort and cost. As for recipient, he could be impacted not only by mass media, but also by social networks' news feeds, online-communities and even by other users. Knowledge of their generation's principles, replication, functioning and the ways of their effect could help users to prevent unwanted influence and to be more careful scrolling social networks.

© Kuznetsov I.S., Soldatkina Ya.V., 2017

REFERENCES

- [1] Dawkins R. "The Selfish Gene". Oxford: Oxford University Press, 1989. 192 p.
- [2] Rushkoff D. "Media Virus: Hidden Agendas in Popular Culture". Ballantine Books, NY, 1996.
- [3] Kuznetsov I.S. "Teoreticheskaya klassifikatsiya politicheskikh mediamemov" ["The political media memes' theoretical classification"] // "Put' k idealu": sbornik nauchnykh trudov, posvyaschennykh yubileyu doktora filologicheskikh nauk, professora V.A. Slavinoy. Moscow, 2016. P. 151—158.
- [4] Bryant J., Thompson S. "Fundamentals of Media Effects". McGraw-Hill, NY, 2002.
- [5] Wolpert S. "How the brain creates the 'buzz' that helps ideas spread" // UCLA. URL: <http://newsroom.ucla.edu/releases/how-the-brain-creates-buzz-247204> (accessed 05.03.2017).
- [6] Mass Communication Theory // University of South Florida. URL: <https://masscommtheory.com> (accessed 05.03.2017).
- [7] Wiggins B. "How the Russia-Ukraine crisis became a magnet for memes" // The Conversation. URL: <http://theconversation.com/how-the-russia-ukraine-crisis-became-a-magnet-for-memes-31199> (accessed 05.03.2017).

Article history:

Received: 13 February 2017

Revised: 15 March 2017

Accepted: 3 April 2017

For citation:

Kuznetsov I.S., Soldatkina Ya.V. (2017) Political media memes' persuasion and functioning in social media. *RUDN Journal of Studies in Literature and Journalism*, 22 (2), 333–339.

Bio Note:

Kuznetsov Ivan Sergeevich, MBA student, Institute of Journalism, Communications and Media education, Moscow Pedagogical State university.

Contacts: e-mail: kuznetsov0803@mail.ru

Soldatkina Yanina Victorovna, Doctor of philology, professor of Department of Russian Literature, Institute of Philology, Moscow Pedagogical State university.

Conatcts: e-mail: yav.soldatkina@mpgu.edu

ВОСПРИЯТИЕ И ФУНКЦИОНИРОВАНИЕ ПОЛИТИЧЕСКИХ МЕДИАПРИЕМОВ В СОЦИАЛЬНЫХ МЕДИА

И.С. Кузнецов, Я.В. Солдаткина

Московский педагогический государственный университет
Малая Пироговская, 1, Москва, Россия, 119991

Цель представленной статьи — анализ функционирования политических медиамемов, особенности их воздействия и восприятия аудиторией, их классификация и описание структуры виральных единиц. В ходе проведенного исследования авторы анализируют функционирование и способы влияния медиамемов в российском сегменте интернета. Современные медиамемы имеют четкую структуру, позволяющую им активно реплицироваться в социальных медиа. Данная структура также позволяет исследователю классифицировать виральные единицы для лучшего понимания принципов их функционирования и основного месседжа. Авторы приводят собственную классификацию политических медиамемов, подкрепляя актуальными примерами последней президентской кампании в США. Успешные репликация и использование медиамемов в качестве инструмента воздействия на аудиторию могут зависеть от неврологических и психологических основ восприятия виральной информации. Сегодня политические медиамемы используются не только как единицы рекреативной сферы, но и как эффективный инструмент воздействия на аудиторию, пропаганды и политической агитации в ходе предвыборных кампаний.

Ключевые слова: медиамем, социальные медиа, политический дискурс, виральная информация, воздействие медиа

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- [1] Dawkins R. *The Selfish Gene*. Oxford: Oxford University Press, 1989. 192 с.
- [2] Rushkoff D. *Media Virus: Hidden Agendas in Popular Culture*. Ballantine Books, NY, 1996.
- [3] Кузнецов И.С. Теоретическая классификация политических медиамемов // Путь к идеалу: сб. научн. тр., посвященных юбилею доктора филологических наук, профессора В.А. Славиной. М., 2016. С. 151—158.
- [4] Bryant J., Thompson S. *Fundamentals of Media Effects*. McGraw-Hill, NY, 2002.
- [5] Wolpert S. “How the brain creates the ‘buzz’ that helps ideas spread” // UCLA. URL: <http://newsroom.ucla.edu/releases/how-the-brain-creates-buzz-247204> (дата обращения: 05.03.2017).
- [6] *Mass Communication Theory* // University of South Florida. URL: <https://masscommtheory.com> (дата обращения: 05.03.2017).
- [7] Wiggins B. “How the Russia-Ukraine crisis became a magnet for memes” // The Conversation. URL: <http://theconversation.com/how-the-russia-ukraine-crisis-became-a-magnet-for-memes-31199> (дата обращения: 05.03.2017).

История статьи:

Дата поступления в редакцию: 13 февраля 2017

Дата принятия к печати: 3 апреля 2017

Для цитирования:

Кузнецов И.С., Солдаткина Я.В. Восприятие и функционирование политических медиамемов в социальных медиа // *Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Литературоведение. Журналистика.* 2017. Т. 22. № 2. С. 333—339.

Сведения об авторах:

Кузнецов Иван Сергеевич, магистрант Института журналистики, коммуникаций и медиа-образования Московского педагогического государственного университета.

Контактная информация: e-mail: kuznetsov0803@mail.ru

Солдаткина Янина Викторовна, доктор филологических наук, профессор кафедры русской литературы Института филологии Московского педагогического университета.

Контактная информация: e-mail: yav.soldatkina@mpgu.edu



DOI 10.22363/2312-9220-2017-22-2-340-351

УДК 002.2

НЕКОТОРЫЕ ОСОБЕННОСТИ ЗАРОЖДЕНИЯ И РАЗВИТИЯ МЕСТНОЙ ГАЗЕТЫ В РОССИИ

Т.С. Родионова

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

Работа выявляет ряд основных закономерностей развития городских газет в России, которые в основном начали возникать со второй половины XIX века. Автор приходит к выводу, что появление городской газеты было тесно связано со статусом сословий Российской империи, и обобщает итоги своих исследований последних лет, связанных с изучением функций местной печати XIX — начала XX веков. Вслед за окончательным оформлением социального статуса городских сословий началось «собрание» местной аудитории и ускорение информационного обмена. Проявились основные читательские интересы, впоследствии продолжившие свое развитие. Исследование дает возможность проследить тенденции газетного информирования и коммуникации на фоне капитализации прессы и роста социальных запросов местной аудитории до начала XX века.

Ключевые слова: городская аудитория, сословия, русская газета, местная информация, коммуникация, социальные функции журналистики

1. Предпосылки формирования городской аудитории

1.1. Газета и пробуждение интереса к чтению

Газета как социальный институт тяготела к центру городской жизни. Точкой притяжения стали органы городского управления, учреждения образования и здравоохранения, биржи, рынки и частные магазины, учреждения культуры, церковь, средства коммуникации и многое другое. Не сразу, но все же местная пресса начала писать обо всех этих реалиях городской жизни и связанных с ними проблемах.

Важной, с точки зрения автора, стала предпосылка формирования аудитории городской прессы. Это *окончательное оформление социального статуса городских сословий в Российской империи*, которое историки отнесли к 1830-м годам [6]. Как представляется, *на этом фоне и началось «собрание» читателей, готовых постоянно получать местные новости*. С одной стороны, это было образованное меньшинство, заинтересованное в социально значимой информации, с другой, — средний читатель, ориентировавшийся на развлечение и слухи.

В 1850—1860-х годах, на фоне событий Крымской войны, а затем периода реформ, стало заметно *ускорение информационного обмена*. В целом, как показали подсчеты автора на основании имеющихся перечней изданий [8; 1], во второй

половине 1850-х годов выходили 102 газеты (без учета изданий на иностранных языках).

Параллельно с земской (1864) и городской (1870) реформами, газета — в первую очередь местная, городская — начала взаимодействовать с земскими органами. Редакторы устанавливали связи с земскими деятелями. Горожане проявили интерес к делам городских дум.

Городские думы стремились поднять свой авторитет и привлечь внимание публики к местным проблемам. Это выразилось в издании собственных печатных органов [9]. Напомним, что в 1863—1864 годах были удовлетворены соответствующие ходатайства дум Петербурга, Одессы и Ростова-на-Дону. Аудитория думских изданий была невелика, но сам факт их деятельности говорит о новом важном шаге в развитии местного информирования и печатной коммуникации.

1.2. Новая городская печать 1860-х годов: московские газеты для рядового читателя

Во второй половине 1860-х годов заметно возрос интерес к чтению в среднем классе, в рядах мелкой и средней городской буржуазии. Началось развитие местного информирования и городской газеты. Показательны примеры изданий из Центральной России и Поволжского региона, в частности Москвы, Нижнего Новгорода и Самары.

В 1867 году в Москве была основана газета «Современные известия», выходящая до 1887 года. Это издание не вошло в число тех, которые традиционно изучаются в курсах истории русской журналистики. Тем не менее, это была практически первая городская газета Москвы (ранее вышел лишь «Московский городской листок», просуществовавший в течение 1847 года). Редактором-издателем «Современных известий» стал бывший цензор Н.П. Гиляров-Платонов, который поставил целью выпустить газету для более широкой публики, чем это было раньше. «Современные известия» действительно быстро завоевали популярность, но благодаря совсем не тем особенностям, которые были важны для редактора. Особенным успехом газета была обязана фельетонам и местным новостям.

Издание было дешевым, и это привлекало в первую очередь лавочников, мелких буржуа, купечество [10]. Оно показало, что средний городской читатель был совершенно далек от политики и связанных с нею тем. Гиляров-Платонов задумывал «идейную» ежедневную газету с аналитическим материалом. Отсутствие достаточных средств не дало развить штат и «поднять» газету до предполагавшегося уровня. Поэтому сам редактор отдавал предпочтение серьезным материалам, которые публика практически не читала, а основная аудитория с восторгом встречала очередной фельетон. Довольно ограниченный читатель газеты более всего интересовался новостями своей округи, которые давали повод для сплетен.

«Современные известия» выявили критерий успеха газеты для средней городской публики. Ему полностью ответило новое издание, «Московский листок» (1881—1917), редактором которого стал бывший сотрудник Гилярова-Платонова, Н.П. Пастухов. Это издание достаточно хорошо известно в истории русской жур-

налистики, однако автор вернется к нему далее, так как последние исследования содержания газеты начала XX века выявили некоторые неожиданные обстоятельства.

1.3. Городская газета в провинции

Региональные газеты начали возникать на фоне возросшего интереса населения к местным новостям. Стоит отметить, что еще до появления частной прессы функцию местного информирования начали выполнять официальные издания — «Губернские ведомости» — в лице своего неофициального отдела. Этому способствовали подвижники местной печати.

Ярким примером стала деятельность А.С. Гацисского [3], бывшего студента Петербургского университета, окончившего затем юридический факультет Казанского университета. Он был назначен на пост редактора газеты «Нижегородские губернские ведомости» (далее «Ниж.губ.вед.»). Нижегородский губернатор Одинцов, казалось, был человеком довольно прогрессивных взглядов. Он пообещал начинающему редактору поддержку в его деятельности.

Мечтой и стремлением Гацисского было поставить газету в центр общественной жизни. Ему действительно удалось привлечь немалое число представителей местной интеллигенции к корреспондированию; среди них были городские учителя, врачи, агрономы. При том, что «Ниж.губ.вед.» были не только городской, но губернской газетой, редактор прикладывал усилия к тому, чтобы вовлечь в число читателей и корреспондентов людей «от земли». Добавим, что подобную линию намечал и А. Герцен в период своего недолгого редакторства в «Вятских губернских ведомостях». Задача решалась сложно. Имеются сведения, что на второй год редакционной работы Гацисского ему удалось привлечь к корреспондированию сельских учителей, священнослужителей и управляющих имениями.

Гацисский был довольно осторожным редактором, но отнюдь не игнорировал социальную проблему бедности и богатства. Это вызвало резко негативную реакцию как местных, так и вышестоящих властей. В 1864 г. редактор лишился губернаторской поддержки.

Говоря о роли «Ниж.губ.вед.» в развитии региональной печати первой половины 1860-х годов, на взгляд автора, стоит в первую очередь отметить понимание Гацисским *важности местных новостей*. Это были как заметки по истории края, так и редакционные статьи и событийная информация. Личностный фактор имел, по всей очевидности, решающее значение: благодаря усилиям редактора «неофициальная» часть официального издания приблизилась по своим характеристикам к газете, интересной для публики.

Наряду с правительственным изданием, в городе начали появляться частные газеты [3]. Возникновение первого частного издания логично было связано с Нижегородской ярмаркой. В 1864 году купец Н.П. Мельгунов основал «Нижегородский ярмарочный справочный листок».

На примере этой газеты прослеживается довольно распространенное в то время явление, когда издателю небольшой газеты приходилось годами ходатайствовать о расширении ее программы: уже вскоре становилось понятно, что читатель ищет в местной печати не только узкоспециальную информацию, но и сведения

общего характера. Так было, например, в 1890-х годах с московской «Торговлей и промышленностью», впоследствии превратившейся в «Курьер», то же ожидало и Мельгунова с его «Листком». «Независимость» частной газеты в провинции даже после реформы печати в 1865 г. была весьма призрачной. Цензурный контроль сохранял свою власть и ограничивал развитие местного информирования.

Тем не менее, постепенно газета Мельгунова превратилась в «Нижегородский справочный листок», который уже не зависел от сезонности ярмарки, а затем и в «Нижегородский листок», ставший городской литературной и общественно-политической газетой с периодичностью 3—4 раза в неделю.

Отметим, что *потребность в газете, информации и коммуникации в первую очередь развивалась в городах, являвшихся центром пересечения торговых путей и местом сосредоточения образованного населения*. По нашим наблюдениям, это подтверждает общая картина издания частных газет в Центральной, Юго-Западной России и Поволжье.

Что касается Поволжья, то напомним, что в 1860-х годах здесь появился ряд частных изданий: «Рыбинский листок» (с 1864) в Ярославле, газета «Волга» (1862—1865) в Астрахани, «Справочный листок г. Саратова» (1863—1865) в Саратове. Сверяясь со списками газетных изданий [8; 1], устанавливаем, что эти органы (кроме «Волги») были первыми местными газетами после «Губернских ведомостей».

Подобная картина была характерна и для портовых городов Российской империи, и мест проведения крупных ярмарок. Таким образом, к названным городам примкнули Одесса, Архангельск, Ирбит (Западная Сибирь) и Кронштадт. Частная местная газета вышла и в Киеве — крупном городском центре. В Центральной России к 1865 году свою первую частную газету (по названным источникам) выпустил Воронеж. Естественно, продолжали возникать частные коммерческие и городские издания в Петербурге.

Таким образом, 1860-е годы показали, что средние городские сословия как в обеих столицах, так и в регионах испытывали потребность в ежедневной информации, преимущественно в коммерческих новостях и местных известиях общего характера. Эти запросы инициировали возникновение местных газет, которые ставили перед собой задачу как получить доход, так и информировать и даже просвещать читателей. Форма существования таких изданий была различна: это могла быть аренда официального органа, или неофициальная часть «Губернских ведомостей», или частная газета.

2. Развитие городской газеты и многосословная аудитория

2.1. Влияние военных событий 1870-х годов

В 1870-х годах стал заметен подъем интереса к чтению, особенно политических новостей, среди низших сословий. Одновременно можно отметить и рост образованности этих сословий (здесь не приводятся имеющиеся данные).

В 1877 году в газете «Современные известия» вышла заметка «Развивающаяся любовь к чтению в простом народе». Автор писал, что в «последнее время в Пе-

тербурге между народом сильно развилось чтение газет... Даже солдаты — и те зачитываются нашими ежедневными газетами» [4].

Катализатором интереса к политическим новостям стала русско-турецкая война. Снова дала о себе знать *общая закономерность, которую можно проследить в разных странах в разные эпохи*: политические события, непосредственно затрагивающие интересы масс, становятся поводом для роста широкой аудитории. В России 1870-х годов это был демократический, «средний» читатель. Конечно, о масштабах такого роста следует говорить относительно, применительно к реальным величинам в историческом контексте. В названный период информационная функция центральных газет служила также образовательной и просветительской задаче. Информация о событиях давала возможность простому читателю вырабатывать собственное мнение. Это был интерес совсем иного рода, чем у обывательской публики, вкусы которой выявили «Современные известия» в 1860-х годах и особенно, немного позже, «Московский листок». Впрочем, то была иная тенденция и другие политические обстоятельства.

2.2. Движение в противоречиях: конкретизация проблематики в газетах 1880—1890-х годов

К 1880-м годам определились две заметные тенденции в газетном мире России. Обе они зародились по крайней мере двумя десятилетиями раньше. Речь идет о развитии «качественности» и поверхностности содержания.

Что касается больших центральных изданий, современники той поры отметили происшедшие изменения после окончания Балканской войны. Это было отсутствие социально актуальных редакционных задач и мелочность информационных поводов [5]. На этом фоне были, конечно, и исключения: к ним можно отнести, например, такие газеты, как «Русский курьер» в период редакторства В.А. Гольцева и «Московский телеграф» со статьями Гольцева в 1881—1883 годах.

Таким образом, к началу 1880-х годов большие социально-политические газеты либерального толка в обеих столицах в целом оказались далеки от общественных нужд. В то же время, как в столицах, так и в провинции, местные газеты начали развивать новую социальную функцию «общественного контролера». Разумеется, эта тенденция прокладывала себе дорогу и одновременно сосуществовала с давно уже востребованной тематикой для городского обывателя, однако становилась достаточно заметной.

В 1880—1890-х годах позиция московской и провинциальной интеллигенции инициировала развитие демократического содержания ряда органов местной печати и выполнения ими общественно важных задач. Прогрессивные журналисты ставили цель поднять сознательность аудитории через обличение общественных пороков и привлечение к ним внимания публики («Самарская газета», «Нижегородский листок», московский «Курьер»).

В то же время заметим, что названный период практически совпадает с историческим отрезком, который соотносят с «индустриальным обществом». Ряд западных исследователей утверждает, что одной из важных его характеристик было складывание деполитизированной аудитории [13]. По мнению Брукса, к XX сто-

летию этот процесс охватил как страны Запада, так и Россию. В то же время автор не обошел вниманием то обстоятельство, что для среднего класса России формирование критического подхода к действительности и соответствующего чтения также имело место быть.

Изучение газетного материала конца XIX — начала XX веков дает новые факты этой двойственности, которая, по всей видимости, была следствием постоянной дифференциации читательской аудитории.

К 1890-м годам журналисты, специализировавшиеся на местной проблематике, начали целенаправленно ставить воспитательные задачи. Российская провинция стала почвой для формирования так называемого «обличительного направления» в ежедневной прессе.

В сферу внимания газетчиков попала деятельность городских дум, земств, образовательных учреждений, больниц, городское хозяйство, проблемы морали и другие насущные вопросы дня. Что представляло собой обличительное направление, можно проследить по публикациям Н. Ашешова, Е. Валина (Чирикова) и ранним журналистским материалам М. Горького. В этом отношении для нас представляют интерес, в частности, «Самарская газета» и «Нижегородский листок».

С конца 1880-х годов «Самарская газета» начала публиковать заметки, посвященные школам, в том числе приходским, земскому госпиталю и другим общественным учреждениям. Нередко газета поднимала вопрос о нравах «сильных мира сего». Так, в 19 сентября 1892 года появилась заметка об отвратительном скандале, который устроил пьяный сын миллионера А.С. Аржанова.

Снова сталкиваемся с фактом, что фельетон с местным сюжетом завоевал особую любовь публики. Одно время ежедневный фельетон «Между прочим» вел С.С. Гусев (псевдоним «Слово-Глаголь»). Впоследствии, как и ряд ведущих сотрудников газеты, он перешел в московский «Курьер». С 1895 года его место в «Самарской газете» занял молодой М. Горький. Е. Чириков под псевдонимом «Е. Валин» публиковал «Очерки русской жизни». Подчас из-за цензуры ему приходилось прибегать к «альтернативному» способу повествования, к эзопову языку.

Культурная жизнь Самары во многом отставала от Казани, Саратова или Нижнего Новгорода. Например, в то время здесь не было высших учебных заведений. Тем не менее местные газеты возникли без запаздывания по сравнению с соседними культурными центрами. Очевидно, такую особенность можно было объяснить заинтересованностью горожан в рекламе и продвижении своих коммерческих предприятий, чему немало способствовало местное издание. По имеющимся сведениям (например, в работе [11]), при всего лишь двухтысячном тираже газета имела приличный доход.

Отмеченная ранее двойственность аудиторных интересов шла в параллель с характеристиками журналистского штата. Обстоятельства работы газетчиков были весьма жесткими и также двойственными. При этом наряду с прогрессивными журналистами, тяготевшими к кругам местной интеллигенции, множество людей без моральных устоев стремились сделать карьеру в печати. Эта усиливающаяся борьба между качеством и поверхностностью отражалась на содержании газеты.

3. Городская газета на рубеже парламентской эпохи

3.1. История с продолжением: обличительное направление на страницах московского издания

Московская газета «Курьер» дала пример становления популярной городской газеты для широкого, демократического читателя на рубеже XIX—XX веков. Уже на первом году издания, в 1897—1898 годах, «Курьер» сумел выстроить такую информационную модель, которая позволила привлечь к газете различные категории читателей. В результате редакция констатировала, что газета расходилась «вполне удовлетворительно», в количестве 9000 экземпляров в день [7].

Газета набирала популярность благодаря таким талантливым и «плодовитым» журналистам, как Н.П. Ашешов (рубрика «Дневник» и др.), Ляр («Провинциальные мотивы», общественная проблематика), М. К-н (М.С. Кауфман; проблемы городской бедноты, благотворительность, женский вопрос, народное чтение), Н.А. Селиванов («Петербургские письма»), В. Ермилов (вопросы образования), В.И. Анофриев (социальные проблемы, городское попечительство), А.А. (отчеты из городской думы), Провинциал (земство, общественное представительство) и другие.

Постоянство журналистской и гражданской позиции Ашешова пронизывало все его публикации, сообщая им внутреннее единство и эффективность воздействия на читателей. Автор стремился найти первопричины наиболее типичных явлений, зачастую драматических и противоречивых, отталкиваясь от условий жизни большинства населения. Приходилось признать, что из-за цензурных препонов и ряда негативных обстоятельств внутриредакционной жизни не всегда возможно было высказать все, что наболело. «Это была борьба за порядочность и устойчивость в направлении», — писал Ашешов В.А. Гольцеву, одному из ведущих идеологов газеты [2]. Несколько позже В.А. Гиляровский назовет эту позицию журналистским рыцарством, которое придало газете свое лицо.

Одной из особенностей деятельности Ашешова было то, что он не ограничивался пассивной ролью наблюдателя и простого «зарисовщика» событий. Почему бы не поискать новые статьи дохода в Москве, если старых недостаточно? Отчего не сократить ненужные расходы? Большие деньги тратились из городского бюджета на «опыты» по устройству лучших мостовых; да разве и без экспериментов не ясно, какие мостовые лучшие? Все эти вопросы к гласным Городской думы, — резюмировал журналист.

Практически все материалы Ашешова нанизывались на идею социальной справедливости, которая была ясна и понятна массовому читателю. Возможно, наиболее яркий инцидент произошел с кредитным обществом. Газета плотно отслеживала развитие ситуации, связанной с беззакониями, однако вначале казалось невозможным сместить представителей «кредитки», избранных в обход всех правил. Местная оппозиция была бессильна в своих попытках; тем не менее, постепенно дело стало приобретать все большую огласку.

Постоянная борьба с преступными действиями финансистов посредством газетных выступлений и деятельности думской оппозиции в конце концов сыграла свою роль. На это потребовалось почти четыре года. Цепь махинаций была

прервана. Злоупотребления не прекратились совсем, но их масштабы не шли в сравнение с прежними.

Подобным подходом к наиболее горячим проблемам городской жизни отличалась вся работа названных сотрудников «Курьера».

3.2. Новые черты знакомого облика

Спецсеминар автора «Газета для городского читателя» выявил ряд новых обстоятельств, касающихся развития традиционных городских газет-«листочков» на рубеже парламентской эпохи. Эти издания неожиданно продемонстрировали рост качественных признаков.

Этот вывод актуален, в частности, в связи с тем, что долгое время «листки» воспринимались лишь как поверхностные, а чаще как бульварные газеты. Действительно, на более ранних этапах своего развития эти издания ориентировались на малообразованного и ограниченного читателя. Современники в конце XIX века отмечали стремление листков к сенсационности, отсутствие в них достоверности и прочие черты «желтой» прессы.

Однако в начале XX столетия публика отреагировала на изменения социально-политического климата. Новые факторы стали влиять на мотивацию чтения газет. Активизация социальной позиции аудитории, а также необходимость психологической адаптации в стремительно меняющихся условиях повседневной жизни, напрямую затронувшая деполитизированную публику, — все это вызвало перемены и в газетном содержании. Тематическое разнообразие и аналитические тенденции в определенном смысле приблизили «малую» прессу к «большой».

Участница авторского спецсеминара А.И. Ермакова сделала вывод, что газеты для широкой аудитории, «листки» активно обсуждали политические темы в 1905 году. Объектом исследования стали «Московский листок» и «Нижегородский листок».

Уже задолго до учреждения Государственной думы в России идею о ней начала активно обсуждать местная пресса. Журналисты обратили особенно пристальное внимание на деятельность городских дум, рассматривая их как возможную модель российского парламента. Оценка была в целом объективной, критика выявляла типичные пороки и по сути продолжала обличительное направление. «Листки» также активно обсуждали думскую тему. Сотрудники и авторы писали аналитические и разъяснительные материалы, в которых проводили параллели с европейскими парламентами. Как известно, подобным подходом прославилась качественная газета «Русские ведомости». «Московский листок» объяснял, почему необходимо голосовать и как следует выбирать кандидата в Государственную думу.

Добавим, что, не принадлежа ни к какой политической партии, «Московский листок» подчеркивал свою независимость. Это помогало завоевывать доверие читателей и развивать гражданскую позицию аудитории. Подобный опыт газетной деятельности востребован и сегодня. В эпоху информационного общества и развитых социальных сетей снова подтверждается сохраняющееся в определенных нишах значение печатных органов. Имеются и зарубежные исследования — правда, на данный момент весьма немногочисленные, — посвященные этой теме (на-

пример, работа [12]). Общественно-политическая газета современности, во многом изменившаяся более чем за век, демонстрирует приверженность качественным функциям, взятым на вооружение журналистами в более ранние эпохи.

Заключение

История русской печатной газеты началась на рубеже 1702—1703 годов, тем не менее первые городские газеты возникли почти на полтора столетия позже. Очевидно, для их выхода требовались особые обстоятельства. Как показывает авторское исследование, появление городских газет практически совпадает по времени с завершением формирования городских сословий в Российской империи в первой трети XIX века. Демократизация общественной жизни конца 1850-х — начала 1860-х гг. стала катализатором ускорения информационного обмена. Рост образованности в простых сословиях повлиял на формирование многосословной аудитории газет. На первом этапе функционирования местных изданий средний читатель интересовался преимущественно коммерческими известиями и развлекательными материалами. Востребовались и заметки с местными новостями. Образованное меньшинство тяготело к местному материалу, отражающему общественно важные проблемы. Постепенно, в течение полувекового развития городская газета стала многофункциональной. Она действовала и как канал коммуникации. Будучи коммерческим предприятием, частная газета демонстрировала также и попытки откликнуться на повседневные проблемы горожан невзирая на цензуру. Во многом эта черта местной прессы выработывалась за счет личностных качеств и установок редакторов, журналистов и авторов. Она стала наиболее заметной в канун первой русской революции 1905 года, а вскоре и учреждения первой Государственной думы, будучи результатом развития городской газеты и информационных приоритетов городского читателя.

Обращает на себя внимание и то обстоятельство, что ближе к концу XIX века складываются такие аудиторские особенности, как социально-политическое безразличие одной части читателей и «неиндифферентизм» другой. В последние десятилетия зарубежные исследователи обратили внимание на формирование деполитизированного читателя эпохи индустриального общества, проводя в то же время аналогии между западной и русской аудиторией. В этой связи автор считает необходимым отметить, что, например, деполитизация интересов британского рабочего класса на рубеже XIX—XX веков по всей вероятности была связана с ростом благосостояния рабочих семей. Этого никак нельзя было сказать о России. Таким образом, принимая отчасти выводы зарубежных коллег, стоит выделить и противоположную тенденцию в рядах городских читателей в России. Она оказалась связана с демократизацией средних городских слоев в период нарастания общественно-политических противоречий начала двадцатого века. Такие читатели, не принадлежа ни к какой партийной группировке, проявляли неравнодушие к проблемам социальной справедливости. Подобной установке отвечало развитие газетного содержания, в частности, московской прессы с качественными характеристиками (газета «Курьер»). Чуть позже, в период подготовки к выборам в первую Государственную Думу, городские газеты, ассоции-

ровавшиеся ранее с «желтизной» и поверхностностью, продемонстрировали развитие качественных черт. В их числе оказался известный «Московский листок». Все названные здесь особенности, по выводам автора, обозначили ряд заметных вех на пути развития городской газеты с момента ее возникновения до эпохи конституционализма в России.

© Родионова Т.С., 2017

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- [1] *Акопян Т.В., Луковская М.А.* (Ред.) Газеты дореволюционной России: Каталог. СПб.: Изд-во РБН, 2007.
- [2] *Ашешов Н.* Письмо к Гольцеву В.А. РО РГБ. Ф. 77. К. 1, ед.хр. 22.
- [3] *Боронин Ф.Н.* Первые издания в Нижнем Новгороде / Из истории региональной печати в России (научн. конс. проф. Б.И. Есин, ред.-сост. Т.С. Родионова). Вып. 2. М.: Ф-т журналистики МГУ, 2004.
- [4] *Влад-ов.* Развивающаяся любовь к чтению в простом народе // *Современные известия*. № 5. 6 января 1877 г.
- [5] *В-л-н.* Газетная толкучка / *Русское богатство*. 1881. № 1. С. 15—16.
- [6] *Иванова Н.А., Желтова В.П.* Сословное общество Российской империи (XVIII — начало XX века). М.: Новый хронограф, 2009.
- [7] *Коновицер Е.З.* Письма к Чехову А.П. Письмо 6-е. РО РГБ. Ф. 331. К. 48, ед.хр. 13.
- [8] *Лисовский Н.М.* Русская периодическая печать. 1703—1900. Петроград: Издательство «Типография Акц. Общ. Тип. Дела», 1915.
- [9] *Нардова В.А.* Городское самоуправление России в 60-х — начале 90-х гг. XIX в.: Правительственная политика. Л.: Наука, 1984.
- [10] *Шаховской Н.И.*, кн. Н.П. Гиляров-Платонов. Ревель: Изд-во Вольного товарищества, 1893.
- [11] *Шелихова И.В.* «Самарская газета» в 1884—1886 гг. / Из истории региональной печати в России (научн. конс. проф. Б.И. Есин, ред.-сост. Т.С. Родионова). Вып. 3. М.: Ф-т журналистики МГУ, 2005.
- [12] *Arendt F., Brantner C.* Quality press and voter turnout: Evidence for casual effects and its underlying mechanisms // *Studies in Communication Sciences*. 2015. Vol. 15(2), issue 2. Pp. 164—172, doi: 10.1016/j.scoms.2016.01.02
- [13] *Brooks J.* Readers and Reading at the End of the Tsarist Era / *Literature and Society in Imperial Russia, 1800—1914* (By William Mills Todd). Stanford: Stanford Univ. Press, 1978.

История статьи:

Дата поступления в редакцию: 6 февраля 2017

Дата принятия к печати: 3 апреля 2017

Для цитирования:

Родионова Т.С. Некоторые особенности зарождения и развития местной газеты в России // *Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Литературоведение. Журналистика*. 2017. Т. 22. № 2. С. 340—351.

Сведения об авторе:

Родионова Татьяна Сергеевна, кандидат филологических наук, докторант кафедры массовых коммуникаций филологического факультета Российского университета дружбы народов.

Контактная информация: e-mail: tavto2014@yandex.ru

SOME FEATURES OF ORIGIN AND DEVELOPMENT OF LOCAL NEWSPAPER IN RUSSIA

T.S. Rodionova

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

This paper shows the author's results in studying the emergence and development of city newspapers and features of urban readership's priorities in Russia in the 19th — beginning of the 20th century. Origin of Russian city dailies and weeklies nearly coincided with the end of formation of city estates, which took place in the first third of the 19th century. Social life democratizing of the end of the 1850s — the beginning of the 1860s served as catalyst of acceleration of informatization processes. Growth of education influenced the formation of city readership. During half a century development, city newspaper became multifunctional. It also performed as communication channel. Being a type of commercial enterprise, private newspaper often showed the ability to respond to civic needs of citizens notwithstanding the censorship. Such features became especially noticeable on the eve of the first Russian revolution in 1905 and establishment of the First State Duma in 1906. It was the qualitative result of evolution of city daily and urban public's information priorities.

Key words: city audience, estates, Russian newspaper, local information, communication, social journalistic functions

REFERENCES

- [1] *Akopjan T.V., Lukovskaja M.A. (Red.). Gazety dorevolucionnoj Rossii: Katalog [Newspapers of prerevolution Russia. Catalogue]. SPb., 2007.*
- [2] *Asheshov N. Pis'mo k Gol'cevu [Letter to Goltsov V.A.]. RO RGB. F. 77. K. 1, jed.hr. 22.*
- [3] *Boronin F.N. Pervye izdaniya v Nizhnem Novgorode [The first editions in Nizhny Novgorod] / Iz istorii regional'noj pechati v Rossii (nauch. kons. prof. B.I. Esin, red.-sost. T.S. Rodionova). Vyp. 2. M.: F-t zhurnalistiki MGU, 2004.*
- [4] *Vlad-ov. Razvivajushhajasja ljubov' k chteniju v prostom narode [Developing love to reading in common people] // Sovremennye izvestija. № 5. 6 janvarja 1877.*
- [5] *V-l-n. Gazetnaja tolkuchka [Newspaper market] // Russkoe bogatstvo. 1881. № 1. Pp. 15—16.*
- [6] *Ivanova N.A., Zheltova V.P. Soslovnnoe obshhestvo Rossijskoj imperii (XVIII — nachalo XX veka) [Bar society in Russian Empire]. M., 2009.*
- [7] *Konovicer E.Z. Pis'ma k Chehovu A.P. Pis'mo 6-e. [Letters to Chekhov]. RO RGB. F. 331. K. 48, jed.hr. 13.*
- [8] *Lisovskij N.M. Russkaja periodicheskaja pechat' 1703—1900 [Russian periodicals 1703—1900]. Petrograd, 1915.*
- [9] *Nardova V.A. Gorodskoe samoupravlenie Rossii v 60-h — nachale 90-h gg. XIX v. [City self-administration at Russia] / Pravitel'stvennaja politika [Policy of the Government]. Leningrad, 1984.*
- [10] *Shahovskoj N.I., kn. N.P. Giljarov-Platonov. Revel', 1893.*
- [11] *Shelihova I.V. 'Samarskaja gazeta' v 1884—1896 gg. [Samara newspaper] / Iz istorii regional'noj pechati v Rossii (nauch. red. prof. B.I. Esin, red.-sost. T.S. Rodionova) [From the history of regional press in Russia]. Vyp. 3. M.: F-t zhurnalistiki MGU, 2005.*
- [12] *Arendt F., Brantner C. Quality press and voter turnout: Evidence for casual effects and its underlying mechanisms // Studies in Communication Sciences. 2015. Vol. 15(2), issue 2. Pp. 164—172, doi: 10.1016/j.scoms.2016.01.02*
- [13] *Brooks J. Readers and Reading at the End of the Tsarist Era / Literature and Society in Imperial Russia, 1800—1914 (By William Mills Todd). Stanford: Stanford Univ. Press, 1978.*

Article history:

Received: 6 February 2017

Revised: 16 March 2017

Accepted: 3 April 2017

For citation:

Rodionova T.S. (2017) Some features of origin and development of local newspaper in Russia. *RUDN Journal of Studies in Literature and Journalism*, 22 (2), 340–351.

Bio Note:

Rodionova Tatiana Sergeevna, Candidate of Philological sciences, Doctoral student of the Department of Mass Communications, Philological Faculty, RUDN University.

Contacts: e-mail: tavto2014@yandex.ru



DOI 10.22363/2312-9220-2017-22-2-352-360

УДК 316.77:001.12/.18

ОСОБЕННОСТИ РАСПРОСТРАНЕНИЯ КОНТЕНТА ГЛЯНЦЕВЫХ СМИ В ПРИЛОЖЕНИЯХ ДЛЯ СМАРТФОНОВ И ПЛАНШЕТОВ

В.В. Куценко

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

В настоящее время пристальное внимание российских и зарубежных исследователей уделяется теме распространения контента СМИ в цифровой среде. Процессы конвергенции и дигитализации ставят перед редакциями изданий новые задачи, главной из которых является построение единого коммуникативного пространства и создание единой информационной среды, в основе которой лежит интеграция различных форматов контента. Задача данной статьи состоит в проведении обзора наиболее значимых каналов распространения контента глянцевого СМИ в среде мобильных приложений. Значимым также представляется классификация приложений с точки зрения технических, жанровых и коммуникативных особенностей, а также указание на преимущества и проблемы процесса дигитализации. В статье рассматриваются сходства и различия между различными форматами глянцевого СМИ, анализируются тенденции их развития.

Ключевые слова: гляцевые СМИ, мобильные приложения, Интернет, дигитализация, конвергенция, персонализация, социальные сети, информационные технологии

Спецификой СМИ во все времена была их зависимость от прогресса в информационной и коммуникативной сфере. В настоящее время, в связи с увеличением процесса глобализации, динамическим изменениям в технологическом и политическом процессе, СМИ подвергаются огромному воздействию.

Отличительными чертами современной интернет-среды, по мнению Филатовой О.Г., служат следующие параметры. Прежде всего, Интернет это мультимедийное пространство, где имеются все возможности объединить визуальные, звуковые, печатные и видео-аспекты других СМИ, цена пересылки письма по электронной почте гораздо ниже пересылки с помощью обычной почты. Далее, благодаря принципу персонализации, Интернет обеспечивает индивидуумов или групп людей необходимой информацией на любом уровне заинтересованности; в данном случае доставка может быть обеспечена согласно предпочтению пользователей через персонализацию содержания, рассылку по электронной почте и кабельному телевидению. Интерактивность Интернета способствует диалогичности и возможности обратной связи между сотнями пользователей, благодаря электронной почте, информационным табло, форумам, чатам и телеконференциям. Наконец, отсутствие посредников в Интернете дает возможность прямого доступа власти к населению и, наоборот, населения к власти, без вмешательства и манипуляции со стороны СМИ [5].

Последствия изменения средств массовой информации в современном обществе пока нельзя оценить в полной мере. Однако уже сейчас можно отметить, что нарастание значимости Интернета в современной жизни оказывает существенное влияние на модификацию медиальных систем.

Если представить процесс становления современного СМИ в виде схемы, то он будет выглядеть следующим образом: **Технологические изменения СМИ → структурные изменения в медиасекторе → новые медиапродукты → новые медиауслуги** [1. С. 10]. Данная «цепочка» наглядно иллюстрирует тот факт, что именно технологический прогресс — первопричина изменений в медиа среде. Несмотря на это, технологические аспекты остаются мало изученными в связи с постоянной изменяющейся динамикой их развития.

СМИ является индустрией свободного времени, поэтому особенно остро реагирует на количество времени, проводимого современным человеком в Интернете. Изначально изменения, происходящие в структуре средств массовой информации, определялись двумя важнейшими факторами — дигитализацией (англ. digitalization) и конвергенцией (лат. converge — приближаюсь, схожусь). Под дигитализацией понимается перевод содержания средств массовой информации из различных форматов — видео, звукового, графического или текстового — в цифровой формат, читаемый на современных компьютерах или смартфонах [4. С. 30]. Достижение этой цели заключается в том, что он может передаваться по теперь уже по любому каналу электронной коммуникации без изменения своих показателей. Как следствие, Интернет становится особой коммуникативной средой, благодаря которой убираются старые ограничители традиционных СМИ.

Приведем определение конвергенции известным американским ученым — профессором Массачусетского технологического университета Итьелем де Сола Пула: Конвергенция это «стирание границ между медиа как средствами обоюдной коммуникации, такими как телефон, почта, телеграф и как средствами массовой коммуникации, такими как пресса, радио и телевидение» [2. С. 114].

Специфика конвергенции все больше связывается с магистральными изменениями в СМИ, которые, сосуществуя в одном интернет-пространстве, порождают новый тип средств массовой информации. Если говорить о медиальном пространстве, то в нем конвергенция используется для обозначения интеграции информационных и коммуникационных технологических платформ (компьютеров, телевизоров, телефонов), а также передаваемых ими содержательных (информационных) продуктов.

Ранее считалось, что в новой информационной среде старые виды средств массовой информации приобретают новые роли, наделяются новыми функциями, а также позволяют реципиенту получать одну и ту же информацию наиболее удобными для него каналами. Однако на практике оказывается, что информация получаемая реципиентом с Интернет сайта издания и его печатной версии значительно отличается. Сегодня уже нецелесообразно говорить об абсолютно идентичном контенте, представленным разными носителями.

Процессы конвергенции и дигитализации привели, в частности, к появлению сайтов гляцевых СМИ, наделенных новым форматом. По сути, эти сайты отделены от печатной версии журнала интернет СМИ, не совпадают с ним. Сайты

глянцевых СМИ по существу преобразовываются в новостные порталы, основной особенностью которых является не только общедоступность, но и быстрая обновляемость. В день на подобном портале появляется в несколько раз больше контента, чем в одном выпуске журнала, и он, соответственно, не дублируется на его страницах. Редакции глянцевого издания разделены на онлайн и офлайн, однако ключевые материалы, размещенные в печатной версии, часто появляются и на сайтах в специальных разделах. Таким образом, процесс конвергенции выходит на новый уровень, где идет речь не о простой оцифровке содержимого журнала и доступа к нему в удобной для читателя форме, а к порождению абсолютно новой информации в рамках одного медиа бренда.

Нельзя игнорировать тот факт, что глянцевые журналы получили в настоящее время возможность выходить в формате для iPad и iPhone. Первым журналом, выпустившим свое приложение для iPad, стал Interview. За ним западная версия GQ, а совсем недавно к ним присоединился Love. Издательский дом Conde Nast начал выпускать версии российских Vogue, GQ, GQ Style, AD, Tatler и Glamour, адаптированные для iPad, лишь в 2012 году. Выпуски журналов продаются в Apple Store и Google Play [3].

В результате динамичного развития мобильных технологий глянцевые журналы освоили для себя новый формат и сегодня выходят в формате приложений для смартфонов и планшетов. Сегодня приложения для облегченного доступа к контенту (без открытия браузера) существует практически у всех глянцевого издания, включая их региональные версии. Например, приложения, разработанные Conde Nast Digital, в первую очередь, направлены на доступ к самому журналу, т.е. к его электронной версии и оформлению подписки на нее. Однако нельзя говорить о полной потери связи между приложением и сайтом глянцевого издания, так как во многих бесплатных материалах содержатся ссылки на сайт издания и релевантные статье материалы. Так, в приложении Vogue US за апрель 2017 года в свободном доступе можно ознакомиться с ключевым материалом номера, повторяющем тематику обложки — интервью с певицей и актрисой Селеной Гомес. На последней странице статьи находится ссылка на материал, расположенный на сайте издания, посвященный трансформации стиля Селены. Всего в свободном доступе размещены шесть материалов номера включая оглавление. Стоит подчеркнуть, что на сайте издания ключевой материал номера также выложен в полном объеме, однако он обогащен видео прошлых проектов журнала Vogue US посвященным Селене Гомес. Кроме того, текст статьи обогащен гиперссылками на релевантные новости о Селене Гомес, а одна гиперссылка является тегом, при нажатии на который, читатель переходит на страницу, содержащую все публикации о Селене [7].

Таким образом, используя технические возможности Сети, в цифровой среде происходит обогащение изначально напечатанного в журнале текста и его цифровой версии. Подобная взаимосвязь между всеми каналами очень важна для построения единого коммуникативного пространства медиа бренда.

Некоторые издания запустили несколько видов приложений, разделенных по тематике. Так, Vogue Россия имеет не только приложение, обеспечивающее доступ к бесплатному контенту и подписке на журнал, но и приложение Vogue Collections,

в котором размещены фотографии с показов последних коллекции известных дизайнеров. Коллекции разбиты на рубрики по сезонам, также имеется опция поиска по дизайнерам. Многие гляцевые издания выпустили приложения посвященные красоте, спорту, интерьерам, шоппингу и др. То есть, каждая рубрика, существующая в гляцевом журнале, не только нашла свое отражение в новой дигитализированной среде, но и активно развивается в ней. Это означает, что объемы контента и частота его обновления возросли в несколько раз.

Подобные технологические инновации приводят к значительным изменениям в подаче материала, порождая совершенно новые формы, жанры и фактуры текста в целом. Электронные ресурсы мира оказались в буквальном и переносном смысле «на кончиках пальцев» — “at one’s fingertips”. Это серьезный феномен, качественным образом сказывающийся на обществе. Налицо их необозримость в Интернете, отсюда возникает необходимость вести поиск, потребность ориентации в ресурсах. Стали появляться работы, осмысляющие отдельные социальные аспекты и последствия новых информационных технологий, в том числе и для открытости общества.

Тим Бернерс-Ли, создатель веба в своей колонке, написанной для *The Guardian*, выделил несколько опасностей для будущего распространения контента в сети. Он подчеркнул, что основными источниками новостей для людей в последнее время стали несколько социальных сетей и поисковиков, которые, в силу своей коммерческой природы, заинтересованы в поставке привлекательного контента [9]. Широкое распространение получила интернет-коммуникация, в которой распространение контента реализуется с помощью программ виртуального общения, в частности социальных сетей и приложений, т.е. приложений для обмена фото и видео с элементами социальных сетей.

Следует отличать платформы социальных сетей от приложений. Хотя платформы социальных сетей активно используют формат приложений, однако функционал данных форматов различен. Так, социальная сеть ВКонтакте имеет полную вебверсию, мобильную версию для входа с мобильных устройств и версию приложения для мобильного телефона и планшета, позволяющую войти в Сеть минуя браузер. В случае с данной социальной сетью, функционал базовой вебверсии сохранен и в остальных версиях. Исключая некоторые персональные настройки. Аналогичную картину можно наблюдать в случае с Facebook. Активно развивающаяся сегодня социальная сеть Instagram, хотя и имеет вебверсию, однако ее функционал ограничен и не позволяет добавлять фотографии, видео или снимать истории. Вебверсия может быть использована только для просмотра ленты новостей, комментирования, поиска и просмотра предлагаемых, согласно алгоритму Instagram, интересных пользователей. Приложение Snapchat (англ. Snap — моментальный снимок), захватившее коммуникационное пространство (по статистике Snapchat на май 2014 года, пользователями приложения отправлялось по 700 млн фото и видео в день, тогда же контент из Snapchat истории просматривался 500 млн раз в день. Компания оценивается разными источниками в 10–20 млрд долл. США) не имеет вебверсии со схожим функционалом [6]. Сайт приложения позволяет посмотреть существующие пользовательские геотфильтры (анимационные дополняющие, которые можно добавить к созданным

в приложении фото или видео, отражающие местоположение человека в момент, когда данное фото или видео было создано) или создать свой собственный гео-фильтр, приуроченный к какому-либо событию или месту. Кроме того, на сайте Snapchat можно посмотреть свои данные доступные приложению, изменить пароль, удалить или разблокировать аккаунт, а также скачать или изменить собственный Snapcode — уникальный считываемый код, присваиваемый каждому пользователю Snapchat, помогающий находить контент и добавлять друзей. Snapcode повторяет технологию QR-кода, однако он считывается только из папки с фото мобильного устройства, позволяя быстро найти пользователя в приложении. Вэбверсия Snapchat не позволяет просматривать новости, добавлять фото или видео, а также обмениваться сообщениями.

Функционал Snapchat позволяет получить доступ к контенту глянцевого издания и его сайта с помощью вкладки Discover. Она позволяет ознакомиться с примерно 15-ю статьями в день. Обычно это самые топовые публикации за неделю, размещенные на сайте издания. Вкладка Discover позволяет ознакомиться с полным текстом статей, однако сопровождается анимированной заставкой, которая создается эксклюзивно для Snapchat и не повторяется на сайте издания.

Шестого сентября 2016 года на сайте Vogue US появилась статья, анонсирующая присоединение издания к Snapchat и запуске собственного канала во вкладке Discover [8]. Помимо вкладки Discover Snapchat позволяет гляцевым изданиям создать пользовательский аккаунт. Контент такого аккаунта эксклюзивный. Конечно существование функции сохранения Истории (Snaps сделанные за 24 ч) позволяет далее опубликовать их и на другой платформе, но к подобному тиражированию контента прибегают не часто, поскольку Snapchat — самостоятельная информационная платформа.

Так, незадолго до начала Недели Высокой моды в Париже на сайте Vogue Paris появилась информация о том, что данное издание присоединилось к Snapchat. В статье приложение названо «самой стильной социальной средой». Авторы анонсировали доступ за кулисы модных показов, а также интервью с дизайнерами и знаменитостями, сидящими в первых рядах во время демонстрации новых коллекций, а также участие популярных моделей, которые будут вести трансляции с помощью данного приложения [10].

Технология, позволяющая создавать короткие видео и фото, обогащать их текстом, геоданными, данными о температуре воздуха, временем суток, а также возможностью рисования на них активно используется в современном коммуникативном пространстве Интернет. В августе 2016 года приложение для обмена фотографиями и видео Instagram, запустило новый сервис истории, по аналогии со Snapchat. Позже подобные сервисы были запущены социальными сетями ВКонтакте и Facebook.

Можно с уверенностью утверждать, что самоликвидирующийся 24-часовой контент — самый мощный тренд Сети. Связан он не только с функциональными особенностями распространения контента в социальных сетях и приложениях, но и с психоэмоциональными потребностями современного общества. Так, делать более трех публикаций в основной ленте приложения за сутки считается информационным моветоном, однако количество роликов и фотографий, размещенных

в истории никак не ограничивается. Кроме того, решается основная проблема при публикации анонсов статей в Instagram. Дело в том, что данная сеть не поддерживает ссылки в описаниях к фотографиям и видео, и СМИ приходится размещать ссылку на анонсированный материал в шапке аккаунта, однако истории позволяют размещать ссылки на сайты, содержащие информационные материалы на одном экране с публикуемым анонсом.

Таким образом, можно утверждать, что в своем стремлении соответствовать современным тенденциям распространения контента, гляцевые СМИ активно используют аккаунты в социальных сетях и приложениях. Однако в данной среде они сталкиваются с огромной конкуренцией со стороны лидеров мнений. Известно, что на характеристики дигитального жанра сильно влияет и фигура автора текста: особенности его языковой личности (например, статусное положение, биосоциальные характеристики (возраст, пол, родной язык)), множественность и единственность авторства электронного текста, коммуникативные цели, которые автор намеревается реализовать в электронной среде, и прочее. Реципиент сегодня с большим интересом поглощает информацию с ярко выраженным авторством. Проявляя интерес к определенной персоне — лидеру мнений в той или иной отрасли, реципиент готов получить самую актуальную и эксклюзивную информацию. Согласно теории Пола Лазарсфельда, лидер мнений — это человек отличающийся высоким социальным статусом и лучшей информированностью, оказывающий влияние на мнение других людей, интерпретируя содержание и смысл сообщений средств массовой информации. Однако сегодня лидеры мнений чаще сами являются создателями сообщений, нежели их интерпретаторами. В этом ключе работа журналистов в социальных медиа сильно осложняется личностным фактором. Поколение У воспринимает реальность, с позиции глобального реалити-шоу, вспомогательными сервисами в котором служат приложения поддерживающие режим прямых трансляций и создания материалов, имеющих жизненный цикл равный 24-м часам.

Для максимально привлечения читателя к собственным аккаунтам гляцевые СМИ вынуждены вступать в коллаборации с известными моделями, актерами, дизайнерами, аккаунту которых имеют большее количество подписчиков, чем аккаунт самого издания. Данный прием можно считать разновидностью приглашенного авторства или контрибьютерства. Однако реализуется он значительно проще и быстрее в силу использования новых технологических возможностей Сети. Так в приведенном примере с присоединением *Vogue Paris* к приложению *Snapchat*, вести трансляцию с Недели высокой моды в Париже должна была топ-модель Белла Хадид, количество подписчиков которой равно 11,6 млн пользователей против 2,8 млн подписчиков самого издания (приведено количество подписчиков в сети *Instagram*, которое позволяет сделать примерный вывод о популярности аккаунтов, так как в *Snapchat* данная информация недоступна).

Выводы

Современное коммуникативное пространство продолжает претерпевать значительные изменения. Беспрерывное развитие информационных технологий приводит к новым формам предоставления контента и установления прочных

связей между всеми платформами его размещения, с помощью анонсирования и размещения гиперссылок. Если на заре функционирования приложений исследователи утверждали о преобладании визуального контента, то сегодня можно утверждать, что текстовая составляющая укрепила свои позиции. Это обусловлено доступом к полным текстам статей в приложении Snapchat и развитии текстовой составляющей Instagram, а также бесплатным доступом к ключевым материалам глянцевого издания через официальные приложения глянцевых изданий. Вместе с тем можно утверждать, что, несмотря на возросшую значимость текста, настоящим лидером является видео формат. Он может быть представлен как в форме прямого эфира, транслирующегося через функционал приложений и социальных сетей. Популярность видео напрямую связана с пристрастием аудитории глянцевых изданий к формату реалити-шоу. Видео формат и прямые трансляции считаются наиболее честными на фоне идеальных глянцевых фото в журналах. Вместе с тем становится понятно, что жанровые особенности материалов продиктованы в первую очередь технологическими особенностями платформ, на которых они были опубликованы. Похожая ситуация складывается и с использованием видео и анимации. Таким образом, можно утверждать, что технологический прогресс накладывает определенные обязательства на формат глянцевых СМИ. Данные особенности и тенденции необходимо учитывать при переходе в цифровой формат и распространении контента в онлайн среде.

© Куценко В.В., 2017

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- [1] *Вартанова Е.Л.* Конвергенция в электронных СМИ: методики преподавания. М.: МГУ им. М.В. Ломоносова, Некоммерческое партнерство факультетов журналистики, 2007. С. 10.
- [2] *Кастельс М.* Информационная эпоха: экономика, общество и культура / пер. с англ.; под научн. ред. О.И. Шкратана. М.: ГУ ВШЭ, 2000. С. 114.
- [3] *Кологреева Л.* Журнал Cosmopolitan появился на iPad // Инетрент-издание о креативных индустриях Look at me. 19 августа 2010 г. URL: <http://www.lookatme.ru/flow/posts/magazines/103129-zhurnal-cosmopolitan-royavitsya-na-ipad>
- [4] *Уразова С.Л.* Конвергенция и медиа, или тренинг с необычным маршрутом // Телецентр. 2007. № 1. С. 30.
- [5] *Филатова О.Г.* Интернет как масс-медиа: сб. науч. тр. «Актуальные проблемы теории коммуникации». СПб.: Изд-во СПбГПУ, 2004. С. 232—240.
- [6] *Alexa Tsotsis, Ingrid Lunden.* Snapchat Has Raised 485 million dollars More From 23 Investors, At Valuation Of Up To 20 dollars B. // TechChurch. December 31, 2014. URL: <http://techchurch.com/2014/12/31/snapchat-485m/>
- [7] *Rob Haskell.* Selena Gomez on Instagram Fatigue, Good Mental Health, and Stepping Back From the Limelight // Vogue: Fashion, Beauty, Celebrity, Fashion shows. March 16, 2017. URL: www.vogue.com/article/selena-gomez-april-cover-interview-mental-health-instagram
- [8] *Steff Yotka.* Vogue is Now on Snapchap Discover! // Vogue: Fashion, Beauty, Celebrity, Fashion shows. September 6, 2016. URL: www.vogue.com/article/vogue-snapchat-diascover
- [9] *Tim Berners-Lee.* Tim Berners-Lee: I invented the web. Here are three things we need to change to save it // Technology. The Guardian. March 12, 2017. URL: www.theguardian.com/technology/2017/mar/11/tim-berners-lee-web-inventor-save-internet?curator=MediaREDEF
- [10] *Vogue Paris is on Snapchat* // URL: en.vogue.fr/fashion/fashion-news/articles/vogue-paris-on-snapchat/43916

История статьи:

Дата поступления в редакцию: 10 февраля 2017

Дата принятия к печати: 4 апреля 2017

Для цитирования:

Куценко В.В. Особенности распространения контента гляцевых СМИ в приложениях для смартфонов и планшетов // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Литературоведение. Журналистика. 2017. Т. 22. № 2. С. 352–360.

Сведения об авторе:

Куценко Вероника Валерьевна, аспирант кафедры массовых коммуникаций филологического факультета Российского университета дружбы народов.

Контактная информация: e-mail: thenickys@gmail.com

FEATURES OF GLOSSY MEDIA CONTENT DISTRIBUTION IN APPLICATION FOR SMARTPHONES AND TABLET COMPUTERS

V.V. Kutsenko

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

Close attention of Russian and foreign researchers is currently undergoing a process of changing the distribution of media content in the digital environment. The processes of convergence and digitalization put before the editorial board new tasks, the main of which to construct the single communicative space and to create the unified information environment, based on the integration of various formats of the content. The goal of the article is to review the most important channels for the distribution of glossy magazines content in the mobile application environment. To classify the application data in terms of technical, genre and communication features. Identify the advantages and problems that are revealed in the process of digitalization. Considering the links established between the different forms of glossy media and analyzes current trends in their development.

Key words: glossy media, mobile application, the Internet, digitalization, convergence, personalization, social networks, information technology

REFERENCES

- [1] Vartanova E.L. *Konvergencia v elektronnyh SMI: metodiki prepodavaniya* [Convergence in electronic media: teaching methods]. *Nekommercheskoe partnerstvo fakul'tetov zhurnalistiki* [Non-commercial partnership of journalism faculties]. Moscow: MSU Publ., 2007. 10 p.
- [2] Castells M. *Informacionnaya epoha: ehkonomika, obshchestvo i kul'tura* [Information age: economy, society and culture]. HSE Publ., 2000. 114 p.
- [3] Kologreeva L. *Zhurnal Cosmopolitan poyavilsya na iPad* [Cosmopolitan launched iPad version]. *Internet-izdanie o kreativnyh industriyah Look at me* [Online edition about creative industries Look at me]. 19 August, 2010. Available at: <http://www.lookatme.ru/flow/posts/magazines/103129-zhurnal-cosmopolitan-poyavitsya-na-ipad> (accessed: 7 February 2017).

- [4] Urazova S.L. Konvergencia i media ili trening s neobuchnym marshrutom [Convergence and media, or training with unusual route]. Telecentr [TV center]. 2007. No. 1. 30 p.
- [5] Filatova O.G. Internet kak mass-media [The Internet as mass-media]. Sbornik nauchnyh trudov «Aktual'nye problemy teorii kommunikacii» [Collection of scientific papers “Actual problems of the communication theory”]. St. Petersburg: SPSU Publ., 2004. Pp. 232—240.
- [6] Alexa Tsotsis, Ingrid Lunden. Snapchat Has Raised 485 million dollars More From 23 Investors, At Valuation Of Up To 20 dollars B. TechChurch. December 31, 2014. Available at: <http://techchurch.com/2014/12/31/snapchat-485m/> (accessed: 9 March 2017).
- [7] Rob Haskell. Selena Gomez on Instagram Fatigue, Good Mental Health, and Stepping Back From the Limelight // Vogue: Fashion, Beauty, Celebrity, Fashion shows. March 16, 2017. Available at: www.vogue.com/article/selena-gomez-april-cover-interview-mental-health-instagram (accessed: 20 March 2017).
- [8] Steff Yotka. Vogue is now on Snapchapp Discover! Vogue: Fashion, Beauty, Celebrity, Fashion shows. September 6, 2016. Available at: www.vogue.com/article/vogue-snapchat-diascover (accessed: 9 March 2017).
- [9] Tim Berners-Lee. Tim Berners-Lee: I invented the web. Here are three things we need to change to save it // Technology. The Guardian. March 12, 2017. Available at: www.theguardian.com/technology/2017/mar/11/tim-berners-lee-web-inventor-save-internet?curator=MediaREDEF (accessed: 23 March 2017).
- [10] Vogue Paris is on Snapchat. Available at: en.vogue.fr/fashion/fashion-news/articles/vogue-paris-on-snapchat/43916 (accessed: 9 March 2017).

Article history:

Received: 10 February 2017

Revised: 4 March 2017

Accepted: 4 April 2017

For citation:

Kutsenko V.V. (2017) Features of glossy media content distribution in application for smartphones and tablet computers. *RUDN Journal of Studies in Literature and Journalism*, 22 (2), 352—360.

Bio Note:

Kutsenko Veronika Valeryevna, PhD student, Department of Mass communication, RUDN University.

Contacts: e-mail: thenickys@gmail.com



DOI 10.22363/2312-9220-2017-22-2-361-367

УДК 654.19

ДОКУМЕНТАЛЬНОЕ КИНО НА МАЛОМ ЭКРАНЕ

А.Н. Ширококов, К.Б. Барышников

Российский университет дружбы народов
ул. Миклухо-Маклая, 6, Москва, Россия, 117292

Статья посвящена возникновению жанра «специальный репортаж». Обсуждаются его истоки возникновения, место и роль на современном экране. Возникновение жанра связано с работами отечественных журналистов А.Г. Малкина, И.К. Беляева, М.Е. Голдовской, В. Лисаковича, режиссера С. Говорухина. «Диффузия жанров» как основа возникновения «специального репортажа» была вызвана попытками отразить на кино- и телевизионном экране огромные по историческим масштабам события 90-х годов XX века. Они просто «не умещались» во временные рамки классического телерепортажа, и тематически не могли уложиться в старые схемы репортажа. Объем и важность событий требовали поиска новых форм изложения материала, которые бы сохранили напряженность репортажного повествования, позволяя при этом пристально всмотреться в происходящее и осмыслить глубину происходящих событий. Статья построена на анализе кино- и телефильмов 90-х годов прошлого века.

Ключевые слова: репортаж, специальный репортаж, сюжет, авторское ТВ, событие

В середине и конце 90-х годов XX века неожиданному подъему зрительского интереса к документальному кино способствует телевидение. Окончательный переход технологии производства документальных фильмов от киноформата к «видео» во многом упрощает съемочный и монтажно-тонировочный процессы работы над произведением. Появление новых телевизионных каналов (РТР, ОРТ, НТВ, СТС, ТВЦ, Рен-ТВ и др.) с разной системой взглядов на происходящие в стране и за рубежом события стимулируют развитие информационных жанров тележурналистики. Телевизионное документальное кино становится публицистичным, общественно значимым. Но в условиях жесткой конкуренции, в погоне за рейтингами телеканалов, их руководство открывает «сезон охоты» на всевозможные сенсации, псевдоэсклюзивные материалы, «уникальные» исторические факты и новые подробности из жизни великих людей. Но и здесь заметно влияние советской кино- и теледокументалистики. В погоне за сенсациями активно развивается жанр телерепортажа. Стремление к художественному разнообразию и оригинальному решению экранных произведений заставляет журналистов, сценаристов, режиссеров и продюсеров искать пути их нестандартного выполнения. Документальный фильм Станислава Говорухина «Так жить нельзя» (1990) и телевизионный фильм Анатолия Малкина о ГКЧП и августовском перевороте 1991 года в Москве становятся лучшим пособием для нового поколения тележурналистов. Именно этим фильмам современная тележурналистика обяза-

на новым жанром «специального репортажа», сформировавшегося в ходе работы над фильмами. Позже это было теоретически сформулировано как «жанровая диффузия» — взаимопроникновение характерных признаков, критериев и особенностей различных информационных жанров тележурналистики друг в друга. Фильм С. Говорухина «Так жить нельзя» стал первой работой, где диффузия воспринимается как «специальный репортаж». Жанровая композиция киноленты С. Говорухина построена на журналистском расследовании как последовательности событийных и постановочных репортажей. Благодаря этому важнейшие события и общая картина государственного кризиса приобретают максимальную достоверность, зрелищность и эмоционально-психологическое воздействие на зрителя. Но далеко не все события фильма укладывались в классический регламент экранного времени, предназначенного для репортажа. Некоторые просто не вписывались в отведенный хронометраж, требовали дополнительного комментария, пояснения, обращения к аналогичным историческим фактам. Режиссер при этом стремится усилить эмоционально-психологический акцент возможными экранными средствами. Поэтому используется «лайф» — («синхронны» — синхронные звук и изображение без текстового комментария) или «киноаттракцион». Это одна из кинематографических новаций Сергея Эйзенштейна. Киноаттракцион — это строго подобранный и выстроенный согласно определенной логике монтажного повествования изобразительный ряд, соответствующей одной из сюжетных линий фильма, с музыкально-шумовым сопровождением. Самый выразительный пример экранного «аттракциона» в фильме «Так жить нельзя» — картины нищеты, разрухи и примеры личностной деградации человека в советской провинции под песню В.С. Высоцкого «Чужой дом».

Четвертая часть фильма «Фронтовые заметки» (Репортаж с переднего края) — рассказ о трагических событиях в Баку в январе 1990 года, — наглядный пример жанрового новаторства С. Говорухина. Масштаб происшедшего режиссер не может уместить в привычные временные рамки классического репортажа. Драматизм ситуации, кульминация эмоционально-психологического напряжения, политическая, этническая и нравственная трагедия активизируют поиск новых экранно-выразительных средств. В тот момент режиссер даже не мог предположить, что, демонстрируя очередной лопнувший «гнойник» на теле социализма, становится основоположником нового жанра кино, а в ближайшем будущем и телепублицистики. Аналогичная ситуация происходит год спустя, в процессе работы режиссера Анатолия Малкина над телевизионным фильмом «Время отпуска». Выстраивая монтажно-драматургическую концепцию фильма, А. Малкин приходит к выводу, что существующие границы жанра классического телерепортажа не могут объединить и отразить масштаб жизненно важных событий в контексте его авторского замысла. Как и С. Говорухин, Малкин расширяет границы жанрового пространства экранного действия. В фильме «Время отпуска» это было особенно важно из-за отсутствия закадрового текста и какого-либо ярко выраженного авторского комментария. Характеристику происходящему давали исключительно герои телефильма — непосредственные участники августовских событий 1991 года в Москве. Кульминация телефильма — первый день после несостоявшегося штурма Белого Дома — должна была продемонстрировать масштаб случившегося. Раз-

разившийся проливной дождь стал важным эмоционально-изобразительным выражением первой решительной победы защитников демократии, ассоциативным символом доброй приметы и грядущих перемен. Сотни людей на центральных улицах и площадях Москвы под проливным дождем, с зонтиками в руках, с которых стекают потоки воды, затаив дыхание, слушают последние новости у городских громкоговорителей. Схематически уместить весь калейдоскоп этих событий в три с половиной минуты эфирного времени, соответствующих хронометражу классического телевизионного репортажа, невозможно. И Анатолий Малкин расширяет границы экранного времени событий этого дня. Режиссеру важно было показать общественную реакцию на происходящее со стороны населения. «Лайфы», экранные «аттракционы», сменяющиеся интервью с коллегами радиостанции «Эхо Москвы», музыкально-шумовое оформление — громкая музыка, больше нагнетающая напряжение, чем располагающая к оптимистическому настроению, активное использование в монтаже крупных планов — тематических деталей, лиц участников событий без единого слова закадрового текста. Возможные способы эмоционально-психологического воздействия на зрителя экранными способами тематически объединены вокруг единственного события — первого дня после штурма Белого Дома. Масштаб событий не может уместиться в пресловутые, жестко ограниченные временные рамки репортажа. К тому же, авторское кино предоставляет возможность эксперимента. Вряд ли Генеральный директор АТВ Анатолий Григорьевич Малкин мог предположить в дни работы над фильмом «Время отпуска», что стоит у истоков не только творческо-технической, но и жанрово-художественной революции в отечественной телевизионной документалистике и телепублицистике. Через пять — семь лет журналисты-репортеры многих телеканалов будут оспаривать пальму первенства открытия нового жанра тележурналистики — «специальный репортаж», пребывая в полном профессиональном неведении о настоящих основоположниках этого жанра и самого принципа «жанровой диффузии» в телевизионной публицистике и документальном кино.

Мобильность съемочных групп в процессе окончательного перехода к технологии видеопроизводства предоставили возможность тележурналистам оперативно реагировать на происходящие в стране события. Два крупнейших вооруженных военных конфликта в Чечне в середине и в конце 90-х годов прошлого века стали темой номер один в постсоветской России для создания экранных произведений телевизионной публицистики. В декабре 1991 года Игорь Константинович Беляев провел девять дней в Грозном на съемках фильма «Дуки» о Джохаре Дудаеве, первом президенте Чеченской Республики Ичкерия. Один из лучших мастеров отечественного документального кино наблюдал своими глазами процессы, происходящие в Республике, которые уже в то время вызывали много вопросов и у пока еще Союзного правительства, и у большинства граждан России, особенно коренного населения бывшей Чечено-Ингушской АССР. Заключительная фраза закадрового фильма текста фильма «Дуки»: «... если президенты двух стран не смогут договориться, не быть ли тогда новой кавказской войне?». Под президентами двух стран рассматривались Д. Дудаев и сначала М. Горбачев, а после 25 декабря 1991 года — Б. Ельцин, отношения которого с лидером Ичкерии

изначально не сложились. Финальная фраза оказалась пророческой. Три года спустя предсказание кинорежиссера оправдалось и свершилось. Продолжение темы, точно предсказанное автором фильма «Дуки» начало кавказской войны, эхом отозвалось в творчестве документалистов нового времени. Короткометражный фильм «Ад» (1995) Александра Невзорова, одного из героев киноэпопеи С. Говорухина «Так жить нельзя», потряс воображение телезрителей не меньше предыдущих сенсационных расследований и разоблачений скандального теле-репортера. Одна из крупных боевых операций по уничтожению боевиков на территории разрушенной грозненской больницы, бывший врач которой в данный момент выступает на стороне бандформирования, искалеченные тела раненых и убитых бойцов федеральных войск, откровенные, вперемешку с непечатной лексикой высказывания командиров с оценкой происходящего, грохот артиллерийских орудий, минометов, гранатометов и другой боевой техники вызывают ощущение шока даже у абсолютно аполитичного человека. Четырнадцатиминутный фильм выполнен в жанре классической репортажной хроники. Экранное действие разворачивается в режиме реального времени, минимальный монтаж, максимальная достоверность. Возможно, все это могло бы не случиться или хотя бы обойтись без такого чудовищного кровопролития, если бы кто-нибудь из представителей государственных властей обратил внимание и всерьез задумался над заключительной фразой закадрового текста из фильма И. Беляева «Дуки».

Фильм И. Беляева «Дуки» свидетельствует еще об одной тенденции в современной отечественной документалистике — новому взгляду и принципиально другому творческому подходу и переоценке событий, к которым сценаристы и режиссеры уже обращались в своем творчестве, в современной действительности. В 1997—2001 годы Игорь Константинович Беляев создает документально-публицистическую эпопею, тринадцать фильмов о войне на Северном Кавказе: «Дорога в ад», «Собачий вальс», «Вся война», «Операция без названия», «Опаснее врага», «Настоящая война», «Кавказский крест». В фильме «Дуки» генерал Джохар Дудаев, первый чеченский президент, показан объективно, многосторонне, выглядит неординарным, серьезным и глубоким человеком, с государственным складом мышления и подходом к решению важных политических, социальных и экономических вопросов в своей «малой отчизне». Его экранный образ показан в ореоле больше романтического героя, борца за права, свободу и независимость своего народа. Однако за этим романтическим флером скрывается образ сурового, властолюбивого и беспощадного человека.

Под влиянием дальнейших исторических событий И.К. Беляев по-другому оценивает события на Северном Кавказе. Режиссер не разочаровывается в своей оценке Дудаева в том историческом времени, но уже по-другому оценивает ситуацию в регионе, роль местных политических лидеров, в том числе и Джохара Дудаева в происходящих событиях. Не многим деятелям искусства удастся при жизни получить подтверждение правоты своих мыслей и прогнозов на будущее. И.К. Беляев — один из немногих деятелей искусства, кому посчастливилось убедиться в этом еще в земной жизни. Метод исследования и сравнительного анализа факта, события, медийной фигуры в разное историческое время под принципиально новым углом зрения свойственен многим документалистам.

В 1999 году режиссер-оператор Марина Евсеевна Голдовская сняла фильм о Евгении Мещерском — потомке древнего княжеского рода, вернувшегося на родину с единственной целью возродить разрушенное имение своих предков в подмосковном поселке Алабино. Изначально М. Голдовская хотела назвать свой фильм «Алабинский мечтатель», но позже передумала и дала своему новому произведению более лаконичное название — «Князь».

Новая работа М. Голдовской — продолжение темы, начатой режиссером еще в советском документальном кино, «архангельского мужика», хозяина своей земли. «Наш со Стреляным фильм “Архангельский мужик”», — рассказывает Марина Голдовская, — был началом эпохи надежд. Началась она для меня с мужика-реалиста, а кончилась странным князем-идеалистом. Архангельскому мужику что грозило? Что будут мешать работать. Но только тогда все только разворачивалось, было будущее. А сейчас?.. Вязкость, руины, ничего никуда не двигается... А князь — «бьет лапками», Евгений Мещерский не собирается быть пассивным созерцателем, он охвачен жаждой реальной деятельности, возрождения разрушенной усадьбы, «родового гнезда» своих предков.

Одержимый желанием жить и умереть на земле предков, новоиспеченный хозяин засучивает рукава и приступает к решительным действиям. Все остальное для героя фильма покрыто пеленой тумана и дымкой неизвестности. Главным вопросом остается получение права собственности на землю. Репутация всегда опасна, как и любой случай с перераспределением прав собственности. Но здесь особый случай. В разрушенной усадьбе никто не жил. Но официальные власти в решении серьезных вопросов не руководствуются логикой и интересами заинтересованных лиц. Поэтому князь вынужден большей частью пробиваться сквозь препятствия отечественной бюрократии для доказательства своих прав собственности и получения соответствующих документов. В первом фильме вопросов гораздо больше, чем ответов. В фильме «Князь» основу творческого принципа работы М.Е. Голдовской над материалом составил как всегда «метод наблюдения». Режиссер-оператор дорожит каждым съемочным днем в жизни князя, эффект драматической интриги — завтра случится самое важное... Три года спустя М. Голдовская снова обращается к этой теме и создает новый фильм — «Князь вернулся», логически завершая телевизионную диалогию жизни «алабинского мечтателя». Евгений Мещерский окончательно перебрался с Украины в Россию и даже получил документы, подтверждающие его право собственности на землю. Но прежний энтузиазм уступил место ощущению реальной российской действительности. Его будущее, несмотря на заметные перемены в жизни, еще более туманно и неопределенно, чем в первом фильме. Ответ на главный вопрос: «Справится ли Евгений Мещерский со своим родовым поместьем?» — остается открытым. В творческой практике Марины Евсеевны Голдовской диалогия о «князе Мещерском», наверное, единственный опыт «ремейка» — возвращение к одной и той же теме, спустя определенное время. Такая тенденция не типична для творчества Марины Голдовской, фильмы которой определяются четкой сюжетно-драматургической завершенностью.

Современное документальное кино, в основе которого лежат в большей степени историко-биографические сюжеты из жизни выдающихся людей прошлых

эпох, с обязательным использованием постановочного жанра реконструкции событий, активно использует фрагменты кино- и видеохроники. Часто приходится видеть хорошо узнаваемые кадры, вошедшие в сокровищницу отечественного кино- и теледокументалистики из фильмов В. Лисаковича, С. Зеликина, М. Голдовской, И. Беляева. Сценаристы, тележурналисты и режиссеры используют их в фильме или телепрограмме не только в качестве хроникально-документальной иллюстрации исторического времени, но и как визуальное украшение своего экранного произведения. Речь не идет о нарушении авторских прав. Шедервы отечественной документалистики 60—70-х годов XX века Лисаковича, Голдовской, Беляева, Зеликина давно стали национальным достоянием и золотым фондом отечественного кино.

По словам классика отечественной кинодокументалистики режиссера-оператора советской кинохроники Романа Кармена, бывает, что происходящее сегодня властно вынуждает перелистать страницы прошлого. Благодаря новейшим цифровым технологиям в области телевидения и производства видеопродукции, современное документальное кино стало более информационным, реалистичным, мобильно реагирующим на самые различные важнейшие общественно-политические события в окружающем мире. Стремительное жанрово-художественное развитие современной теледокументалистики и телевизионной публицистики неизбежно испытало на себе колоссальное влияние кинематографической школы лучших деятелей отечественного документального кино прошлых лет. На примерах и образцах лучших сценаристов, режиссеров и операторов выросли новые поколения современных российских кинематографистов, активно работающих в области создания телевизионных программ и фильмов, гармонично сочетая лучшие классические традиции отечественной документалистики с новаторскими экспериментами в области создания новых, более совершенных, идейно-содержательных и зрелищно-художественных в техническом и творческом отношении кино-, теле- и видеопроизведений.

© Широбоков А.Н., Барышников К.Б., 2017

История статьи:

Дата поступления в редакцию: 5 февраля 2017

Дата принятия к печати: 2 апреля 2017

Для цитирования:

Широбоков А.Н., Барышников К.Б. Документальное кино на малом экране // *Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Литературоведение. Журналистика.* 2017. Т. 22. № 2. С. 361—367.

Сведения об авторах:

Широбоков Александр Николаевич, кандидат технических наук, доцент учебного курса «Технические средства СМИ и МК» Российского университета дружбы народов.

Контактная информация: e-mail: ashirobokov@mail.ru

Барышников Кирилл Борисович, кандидат филологических наук, соискатель Российского университета дружбы народов.

Контактная информация: e-mail: ashirobokov@mail.ru

DOCUMENTARY TELEVISION FILM

A.N. Shirobokov, K.B. Baryshnikov

Peoples' Friendship University of Russia
Miklukho-Maklaya str., 6, Moscow, Russia, 117292

The article covers the special report as a TV genre. The authors discuss its origin, history and current role on television. The development of this genre is linked to the works of such local journalists as A.G. Malkina, I.K. Belyaeva, M.E. Goldovskaya, V. Lisakovich and film director S. Govorukhin. “Genre diffusion” as the special report basis has evolved from the efforts to project huge historical events taking place in the 90-s of the 20-th century on movie and television screens. These events simply didn't fit into the timeframe and theme limits of a conventional TV report. The scale and importance of these events demanded a search for new forms of presenting the material that would maintain the suspense of reporting and enable to fully examine and analyze the events. The article provides the analysis of movie and television films made in the 90-s of the last century.

Key words: report, special report, TV story, author's TV, event

Article history:

Received: 2 February 2017

Revised: 5 March 2017

Accepted: 1 April 2017

For citation:

Shirobokov A.N. Baryshnikov K.B. (2017) Documentary television film. *RUDN Journal of Studies in Literature and Journalism*, 22 (2), 361–367.

Bio Note:

Shirobokov Alexander Nikolayevich, Candidate of technical sciences, Associate professor of the Course “Technical means of mass communications”, RUDN University.

Contacts: e-mail: ashirobokov@mail.ru

Baryshnikov Kirill Borisovich, Candidate of philological sciences, applicant of RUDN University.

Contacts: e-mail: ashirobokov@mail.ru

ф. СП-1

ФГУП «ПОЧТА РОССИИ»

АБОНЕМЕНТ на журнал

36435

(индекс издания)

ВЕСТНИК РУДН

**Серия «Литературо-
ведение. Журналистика»**

Количество
комплектов:

на 2017 год по месяцам

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12

Куда

(почтовый индекс)

(адрес)

Кому

(фамилия, инициалы)

ДОСТАВОЧНАЯ КАРТОЧКА

ПВ	место	литер

на журнал

36435

(индекс издания)

ВЕСТНИК РУДН

Серия «Литературоведение. Журналистика»

Стои- мость	подписки	_____ руб. ____ коп.	Количество комплектов:	
	переадресовки	_____ руб. ____ коп.		

на 2017 год по месяцам

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12

Куда

(почтовый индекс)

(адрес)

Кому

(фамилия, инициалы)