

ISSN 2408-946X



МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

ВЕСТНИК

ВОЛГОГРАДСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО УНИВЕРСИТЕТА

Серия 8

ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ. ЖУРНАЛИСТИКА

2018

№ 1 (17)

MINISTRY OF SCIENCE AND HIGHER EDUCATION
OF THE RUSSIAN FEDERATION

SCIENCE JOURNAL

OF VOLGOGRAD STATE UNIVERSITY

LITERARY CRITICISM. JOURNALISM

2018

No. 1 (17)



SCIENCE JOURNAL OF VOLGOGRAD STATE UNIVERSITY

LITERARY CRITICISM. JOURNALISM

2018. No. 1 (17)

Academic Periodical

Since 2001

1 issue a year

Founder:

Federal State Autonomous
Educational Institution
of Higher Education
“Volgograd State University”

Journal is registered by the Federal Service for Supervision
of Mass Media, Communications and Protection of
Cultural Heritage (Russia) (Registration Certificate
ПН № ФС77-25021 of June 29, 2006)

Journal is included into the **Russian Science Citation
Index**

The journal is also included into the following Russian
and international databases: **Google Scholar** (USA),
“**CyberLeninka**” **Scientific Electronic Library**
(Russia), “**Socionet**” **Information Resources** (Russia),
IPRbooks E-Library System (Russia), **E-Library
System “University Online Library”** (Russia)

Editorial Staff:

Prof. Dr. *A.V. Mlechko* – Chief Editor (Volgograd)
Ass. Prof. Cand. *S.Yu. Vorobyeva* – Deputy Chief
Editor, Executive Editor (Volgograd)
Prof. Dr. *O.G. Shilnikova* (Volgograd)
Teaching and Methodology Specialist of Department
of Journalism and Media Communication *S.V. Uskova* –
Assistant Editor (Volgograd)

Editorial Board:

Prof. Dr. *V.M. Akatkin* (Voronezh); Prof. Dr. *N.V. Berger*
(Haarlem, Netherlands); Prof. Dr. *T.M. Vakhitova* (Saint
Petersburg); Prof. Dr. *A.L. Glotov* (Ostroh, Ukraine);
Prof. Dr., Corr. Mem. *B.U. Dzholdasbekova* (Almaty,
Kazakhstan); Prof. Dr. *D.Yu. Ilyin* (Volgograd); Prof. Dr.
M. Kobelt-Grokh (Hamburg, Germany); Prof. Dr.
L.S. Mokrobodova (Turku, Finland); Prof. Dr.
V.V. Prozorov (Saratov); Prof. Dr. *O.A. Prokhvatilova*
(Volgograd); Prof. Dr. *V.V. Tulupov* (Voronezh); Prof.
Dr. *E.M. Sheptukhina* (Volgograd)

Editor of English texts *Yu.V. Chemeteva*

Making up and Technical editing: *E.S. Reshetnikova*

Passed for printing 21.12.2018.

Date of publication 27.12.2018. Format 60×84/8.

Offset paper. Typeface Times.

Conventional printed sheets 8.2. Published pages 8.8.

Number of copies 200 (1st dublicate 1–42).

Order . «C» 16.

Open price

Address of the Publishing House and Printing House:

Bogdanova St. 32, 400062 Volgograd.

Publishing House of Volgograd State University.

E-mail: izvolgu@volsu.ru

Address of the Editorial Office:
Prospect Universitetsky 100, 400062 Volgograd.
Volgograd State University.
Tel.: (8442) 46-02-80. Fax: (8442) 46-18-48
E-mail: vestnik8@volsu.ru

Journal Website: <https://lcj.volsu.com>
English version of Website:
<https://lcj.volsu.com/index.php/en/>

ВЕСТНИК ВОЛГОГРАДСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО УНИВЕРСИТЕТА

Серия 8. ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ. ЖУРНАЛИСТИКА

2018. № 1 (17)

Научно-теоретический журнал

Основан в 2001 году

Выходит 1 раз в год

Учредитель:

Федеральное государственное автономное образовательное учреждение высшего образования «Волгоградский государственный университет»

Журнал зарегистрирован в Федеральной службе по надзору за соблюдением законодательства в сфере массовых коммуникаций и охране культурного наследия (свидетельство о регистрации средства массовой информации ПИ № ФС77-25021 от 29 июня 2006 г.)

Журнал включен в базу **Российского индекса научного цитирования (РИНЦ)**

Журнал также включен в следующие российские и международные базы данных: **Google Scholar** (США), **Научная электронная библиотека «КиберЛенинка»** (Россия), **Соционет** (Россия), **Электронно-библиотечная система IPRbooks** (Россия), **Электронно-библиотечная система «Университетская библиотека онлайн»** (Россия)

Редакционная коллегия:

д-р филол. наук, проф. *А.В. Млечко* – главный редактор (г. Волгоград)
канд. филол. наук, доц. *С.Ю. Воробьева* – зам. главного редактора, ответственный секретарь (г. Волгоград)

д-р филол. наук, проф. *О.Г. Шильникова* (г. Волгоград)
специалист по УМР каф. журналистики и медиакоммуникаций *С.В. Ускова* – технический секретарь (г. Волгоград)

Редакционный совет:

д-р филол. наук, проф. *В.М. Акаткин* (г. Воронеж);
д-р филол. наук, проф. *Н.В. Бергер* (г. Харлем, Нидерланды); д-р филол. наук, проф. *Т.М. Вахитова* (г. Санкт-Петербург); д-р филол. наук, проф. *А.Л. Глов* (г. Острог, Украина); д-р филол. наук, проф., чл.-кор. *Б.У. Джолдасбекова* (г. Алматы, Казахстан); д-р филол. наук, проф. *Д.Ю. Ильин* (г. Волгоград); д-р филол. наук, проф. *М. Кобельт-Грох* (г. Гамбург, Германия); д-р филол. наук *Л.С. Мокрородова* (г. Турку, Финляндия); д-р филол. наук, проф. *В.В. Прозоров* (г. Саратов); д-р филол. наук, проф. *О.А. Прохвятилова* (г. Волгоград); д-р филол. наук, проф. *В.В. Тулунов* (г. Воронеж); д-р филол. наук, проф. *Е.М. Шептухина* (г. Волгоград)

Редактор английских текстов *Ю.В. Чеметева*
Верстка и техническое редактирование *Е.С. Решетниковой*

Подписано в печать 21.12 2018 г.

Дата выхода в свет 27.12 2018 г. Формат 60×84/8.
Бумага офсетная. Гарнитура Таймс. Усл. печ. л. 8,2.
Уч.-изд. л. 8,8. Тираж 200 экз. (1-й завод 1–42).

Заказ . «С» 16.

Свободная цена

Адрес издателя и типографии:
400062 г. Волгоград, ул. Богданова, 32.
Издательство

Волгоградского государственного университета.
E-mail: izvolgu@volsu.ru

Адрес редакции:
400062 г. Волгоград, просп. Университетский, 100.
Волгоградский государственный университет.
Тел.: (8442) 46-02-80. Факс: (8442) 46-18-48
E-mail: vestnik8@volsu.ru

Сайт журнала: <https://lcj.jvolsu.com>
Англояз. сайт журнала: <https://lcj.jvolsu.com/index.php/en/>

СОДЕРЖАНИЕ

ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

- Хайнади Золтан.* Фрагментарная целостность.
Роман «Герой нашего времени» М.Ю. Лермонтова 5
- Карслиева Д.К.* Проблема повествующего голоса
в «Нью-Йоркской трилогии» Пола Остера 15
- Васильева С.С.* Жанровое своеобразие
одноактных пьес А.В. Вампилова 26
- Топалова Д.Ю.* Проблема сохранения
национальных традиций в творчестве
калмыцкого писателя-эмигранта С. Балыкова 35

ЖУРНАЛИСТИКА

- Шильникова О.Г.* «Авторский»
литературно-художественный журнал:
генезис, типологические модели,
специфика журнального контекста 42
- Назарова Т.В.* Приемы формирования
коллективной идентичности России
в специализированном журнале 57
- Козлова О.А., Винков В.И.* Рецепция и интерпретация
романного творчества Л.Н. Толстого
в журнале «Дело» (Статья вторая) 66
- Трофимов Д.В.* Визуализация конфликта
в экранном пространстве 74
- Маркина Ю.В.* Эволюция медийного рынка
и потери западной журналистики в 2000–2010-е гг.:
теоретико-методологические грани проблемы 80

CONTENTS

LITERARY CRITICISM

- Hajnády Z.* Fragmentary Integrity.
“A Hero of Our Time” by M.Yu. Lermontov 5
- Karslieva D.K.* The Problem of Narrating Voice
in Paul Auster’s “The New York Trilogy” 15
- Vasileva S.S.* The Genre Originality of One-Act Plays
of A.V. Vampilov 26
- Topalova D.Yu.* The Problem of Preserving
National Traditions in the Works
of Kalmyk Writer-Emigrant S. Balykov 35

JOURNALISM

- Shilnikova O.G.* «The Author’s»
Literary Magazine: Genesis,
Typological Models,
the Specifics Of magazine Context 42
- Nazarova T.V.* Methods of Forming
Collective Identity
of Russia in a Specialized Magazine 57
- Kozlova O.A., Vinkov V.I.* The Reception
and Interpretation of L.N. Tolstoy’s
Novelistic Creativity in “Delo” Magazine (Article 2) ... 66
- Trofimov D.V.* Conflict Visualization
in the Screen Space 74
- Markina Yu.V.* The Media Market Evolution and the Losses
of Western Journalism in the 2000–2010s: Theoretical
and Methodological Aspects of the Problem 80



УДК 821.161.1.09"18"
ББК 83.3(2=411.2)52-444

ФРАГМЕНТАРНАЯ ЦЕЛОСТНОСТЬ. РОМАН «ГЕРОЙ НАШЕГО ВРЕМЕНИ» М.Ю. ЛЕРМОНТОВА

Золтан Хайнади

Доктор филологических наук, профессор кафедры славистики,
Дебреценский университет (Венгрия)
hajnagy.zoltan@chello.hu
H-4032 Debrecen, Egyetem Tér, 1

Аннотация. Большинство исследователей сходятся во мнении, что главы романа следует анализировать с точки зрения произведения в целом, а не отдельных его частей. Автор исходит из аксиологической гипотезы о том, что каждая часть отражает целое. Тотальность его герменевтической интерпретации прослеживается от второстепенных составляющих к целому и, наоборот, от целого к деталям. Роман и разворачивание сюжета не следует читать линейно: следует сосредоточиться на циклическом характере структуры «Героя нашего времени», что позволяет изохронно рассмотреть историю в целом. Если применить субверсивную технику чтения дискурсивной поэтики, то мелкие детали сойдутся в некую тотальность, и под поверхностным впечатлением откроется более глубокий смысл.

Ключевые слова: фрагментарность, целостность, Лермонтов, циклическая архитектура, линейная архитектура.

In omnibus partibus relucet totum.

Nicolaus Cusanus

Во всех частях отражается целое.

Николай Кузанский

1

Для лермонтоведов один из ключевых вопросов заключается в том, что является сюжетным ядром (основным принципом внутренней организации текста романа) – одна мысль, выраженная в одном лице (В. Белин-

ский), циклизация малых форм как путь создания новых жанровых структур (Б. Эйхенбаум), конструирование нарративных масок (М. Дрозда) или все это вместе взятое. Большинство исследователей сходятся в том, что отдельные главы романа следует разбирать не по самостоятельному статусу, но их нужно рассматривать в качестве неотъемлемых частей единого целого. Для романа Лермонтова трудно найти место в традиционной жанровой иерархии, невозможно подвести его ни под один из существующих жанров. Феномен

«Героя нашего времени» следует рассматривать как пограничное явление, существующее на грани жанров. Это не поэма в прозе, не цикл повестей, не роман в новеллах, а своеобразный роман, написанный поэтом в прозе, требующий не только особого аналитического, но и теоретического рассмотрения.

Роман «Герой нашего времени» Лермонтова включает в себе отказ от старых сюжетных условностей. Автором не соблюдаются ни принципы хронологической последовательности в изложении событий, ни композиционной завершенности, ранее считавшиеся основополагающими по определению для прозаического романа. «Все чужое от него отскакивает. <...> Он никакого движения не продолжает собою и не развивает, ни от кого не исходит, никому ничем в существе дела не обязан, ничего не завершает, а только *начинает*» [3, с. 827]. Это утверждение нуждается в уточнении. Разумеется, как всякий большой художник, Лермонтов – это человек, укорененный в традиции преодоления традиций. Он с одинаковой убежденностью выражал одновременную необходимость сохранения и разрушения старых норм и канонов. Игнорирование композиционных норм и канонов сочетается у него со смелым новаторством в области жанра.

Наш анализ исходит из аксиологической точки зрения, вынесенной нами в эпиграф, в соответствии с которой во всех частях произведения отражается целое. Полное герменевтическое понимание достигается путем движения от частей к целому и от целого к частям на основе принципа «часть вместо целого» (*pars pro toto*) и «целое вместо части» (*totum pro parte*). Для того, чтобы перейти от части к целому, необходимо совершить акт проецирования смысла целого. Критерием правильности понимания, и, соответственно, интерпретации, выступает взаимосогласие отдельного и целого. Микросюжет отражает не только признак макросюжета, это верно и наоборот, характер микросюжета определяется макросюжетом, организующим эти части в архитектурную целостность. Целое следует понимать не как непосредственную множественность фрагментов, а как субстанциональное единство частей, обладающих семантической связностью (когезией), не дающей целому распасться на части. Категорию в данном слу-

чае следует понимать в качестве целого, не обязательно цельного. В настоящей статье нам хочется рассмотреть проблематику «фрагментарной целостности» в этом ракурсе.

2

В 1831 году Лермонтов делает любопытное примечание к четвертой редакции поэмы «Демон»: «Я хотел писать эту поэму в стихах: но нет. – В прозе лучше» [12]. В этом утверждении сказывается тяготение поэта к макрожанровым, синкретическим структурам, «перестроить свои лиры и запеть на другой лад» [2, с. 95]. В переходе от одного жанра к другому трансцендентная сфера перемещается в сферу эмпирической реальности. В образе «печального Демона, духа изгнания» Лермонтов поднял сатаническое сопротивление гордого своеволия против Бога до уровня метафизического обобщения в поэме. Мрачный горбун Вадим и мятежные Печорины – романские метаморфозы Демона, ставящие свои титанические самости на место трансцендентного персонажа. В отличие от метафизического бунта Демона, имманентный бунт Печорина против самовластной детерминации ведет не только к непокорству и возмущению, но и к необходимой индивидуализации, без которой самоосуществление немислимо.

Возвращение к изжитой жанровой форме вальтер-скоттовского типа романа «в исторических декорациях», оказалось для Лермонтова неприемлемым потому, что в историческом романе личность как бы устраняется и действует только масса. Человек не ощущает себя субъектом действия, но всегда лишь его объектом. Повышенный акцент на экстерьере приводил к тому, что история превалировала над личностью (характеры атрофировались), тогда как в романе с рефлектирующим героем акцент переместится на интерьер, с выдвиганием на первый план истории становления субъектности. Рефлексивность есть возвращение ко внутреннему существованию, к субъективности, к личности, к внутренней свободе. «Рефлексия есть *видимость сущности внутренней самой себя*» [6, с. 29].

Старые жанровые формы уже не годились для выявления нового содержания. Произошел поэтический поворот от нерелеф-

рующего человека к рефлектирующему, более сознательному и критическому индивиду, который является не только наблюдателем жизни, но и мыслителем о жизни. Объектом мышления становится субъект, который самого себя и свою жизненную судьбу делает предметом философского познания. «Жажда самопознания – отпечаток эпохи на облике целого поколения 30-х гг. XIX века» [13, с. 349]. Вечно мыслящего, рефлектирующего героя-интеллектуала по праву можно назвать эпохальным. И. Серман, один из наиболее восприимчивых современных истолкователей, утверждает: «Прозаический роман Лермонтова объяснил русскому обществу, что именно в прозе, в жанре романа может быть художественно воспроизведен процесс индивидуального самопознания, “рефлектирования” – по терминологии эпохи. Ни в лирике Пушкина и его друзей, ни в “Евгении Онегине” еще рефлексия не показана как определяющая черта самосознания персонажей» [17, с. 252]. В потребности понять себя, осмыслить свою судьбу выражается стремление Печорина не только к самопониманию, но и пониманию бытия, одним из способов достижения которого является постижение абсолютного в имманентном. Только в этом высшем состоянии самопознания человек может обрести полноту бытия.

Лермонтов осознал всю меру трудностей, перед ним возникающих, создать роман в прозе. Ему становилось ясно, что одну из основных жанровых особенностей эпика составляет относительная самостоятельность ее составных частей (в пределах целого), соединенных в своеобразном, высшем единстве. Целое не должно подавлять частных элементов, а раскрывать себя в них. Архитектоника романа требует, чтобы единство целого осуществлялось во взаимодействии элементов, подчиненных целому. В связи с этим возникает, однако, вопрос, как сочетаются отдельные элементы в сюжетно-композиционной системе целостности и единства произведения? Для выяснения этого вопроса творческий интерес Лермонтова к шиллеровской драматургии имел для него лабораторное значение. Ему была известна переписка Шиллера и Гете, в которой обсуждались жанровые различия между эпикой и драмой. Участники дискуссии пришли к выводу о том, что

драматический поэт «подчинен категории причинности, а эпический поэт – категории субстанциальности; там нечто может и должно быть причиной чего-то другого, здесь все должно быть значимо само по себе» [7, с. 344].

Применительно к нашей теме весьма уместно и актуально напомнить теорию романа Герога Лукача, согласно которой в романе (в отличие от эпоса) конституируется не тотальность жизни. Фрагментарность романа является художественным отображением мозаичности бытия и неустроенности распавшегося мира. На основе этого положения он пришел к заключению, что составные части романа, «несмотря на связь с целым, никогда не теряют свою жестко-абстрактную независимость, а их отношение к тотальности, хотя и приближаясь, насколько это возможно, к органичности, тем не менее представляют собой концептуальное, непрестанно отменяемое отношение, а не настоящую исконную органику» [15, с. 33].

В работе молодого Г. Лукача достаточно отчетливо представлена проблема соотношения целого и частей. Однако, не соглашаясь с односторонностью его вывода, следует поставить под сомнение слова критика, сказанные им о «не настоящей исконной органике» и «жестко-абстрактной независимости» частей романа, ибо интегрирующая сила жанра по своей природе лишает в своем высшем единстве самостоятельный характер соединенных в нем элементов. После тщательной композиционной перестановки эпизоды уже не живут автономной жизнью, а по законам жанра вписываются в поэтико-семантический комплекс романа. Все это утверждает примат целого над своими частями. Части занимают место, выделяемое целым, их функция детерминируется целым. Каждый элемент романа отвечает за целое и несет смысл всего целого. Автономность частей отдается в жертву всеобъемлемости целого. Целостность воспринимается как согласованное единство, сложное, неделимое, неотделяемое, состоящее из частей, как результат этих частей, как нечто устойчивое и разумно организованное.

Расположение частей в композиции романа «Герой нашего времени» представляет жанровую уникальность. Эффект воздействия романа кроется в комбинации его составных частей. Все так называемые эпизоды явля-

ются неотъемлемой частью целого, и пришиты к нему не механически. Лермонтов группировал свои рассказы в нечто структурное целое. Он напрасно опасался, что его произведение будет просто серией очерков, получившийся роман стал больше, чем механическая аддитивность новелл. В целостности романа содержится смысл, не исчерпывающийся констелляцией фрагментов. Это не пестрый конгломерат частей, а их иерархическая соподчиненность. В комплексной системе романа фрагменты сущностно связаны с целостностью. Свойства частей целиком определяются качеством целого. Целое больше слагаемых частей, характеризуется новыми качествами, несвойственными отдельным частям. Однако целостность романа не исключает, а, напротив, предполагает релятивную самостоятельность частей и их функций, внутри которой каждый рассказ является условием другого и обусловлен им. И этим он отличается от мозаики, в которой фрагменты в сущности лишены собственного значения, самоопределяясь только в соотнесенности с другими. «В конечном счете все решает целостное впечатление, в случае же с Лермонтовым это общее впечатление возникает благодаря чудесной гармонии всех частей и частностей в романе» [16, с. 435].

Существенная разница между драмой и романом сказывается в том, что в драме нет повествователя, в ней одновременно сосуществуют пространственно-временные отношения. В романе глубоко значимо присутствие повествователя, так как он является соединительным звеном между разными хронологическими плоскостями. Для того, чтобы «цепь длинных повестей» обратилась в роман, Лермонтову необходимо было выработать новые принципы нарративного построения произведения (персональное повествование, от первого лица, «взгляд со стороны»). В «Герое нашего времени» повествование ведется от первого лица, но это не автор, а рассказчик – персонаж вымышленный. Авторский голос тщательно замаскирован. Нельзя ставить знак равенства между эмпирическим автором текста и фиктивным автором в тексте. Автор нарочито дистанцируется от героя и от других рассказчиков. Нарратор располагает не более обширными сведениями о рассказываемой истории, нежели чи-

татель. В сложной иерархии переплетающихся рассказов читателем руководит не omnipotentный автор, а рассказчики, круг компетенций которых ограничен. В романе действуют три рассказчика, на которых держится весь повествовательный стержень: офицер, разъезжающий по делам казны, являющийся издателем дневника Печорина, Максим Максимыч и сам Печорин, который позиционирован не только как путешествующий герой, но и как создатель текста. Он предстает сразу в двух ипостасях, как «рассказывающий» и «рассказываемый», вследствие которого персонаж текста становится нарратором вторичного нарративного текста. Три точки зрения не столько дополняют, сколько опровергают (дискредитируют) друг друга. Вследствие присутствия в романе разных точек зрения, как мировоззренческих, так и поэтических, повествовательное слово претерпевает существенное преобразование, порождающее новую модель наррации, названную впоследствии М. Бахтиным авторской «внеаходимостью», отмеченной тенденцией объективности.

3

Когда в 1839 году Лермонтов приступил к созданию своего романа, он столкнулся со сложностями сюжетосложения большого нарратива: как вырваться из замкнутых пространств малого жанра и как перейти к целостным, внутренне неразделенным, синкретическим структурам. Эти трудности заключались в последовательном и обоснованном развитии действия от главы к главе вплоть до кульминации. Лермонтов, создавая роман, пытался «воткнуть» одно в другое, то, что не органично выросло одно из другого. Он заботился о том, чтобы подчиняться закону единства и закону развивающегося действия. «Автор был озабочен прежде всего тем, как двигать сюжет, а не тем, как разнообразить и шлифовать его» [16, с. 428]. Принцип конструкции «Героя нашего времени» основан на своеобразном сочетании частей. Новизна структуры романа сказывается не в технических особенностях монтирования и упорядочения различных рассказов. Следы подобных оценок можно обнаружить даже у таких выдающихся исследователей, как Б. Эйхенбаум («“Тамань” <...> не имеет ни-

какого отношения к Печорину» [21, с. 295]) и Б. Томашевский. Это объясняется тем, что в тот период, когда у них сложилось такое мнение, они придавали слишком большое значение искусству как совокупности приемов, механистичности соединения и «сделанности» («Не “делание”, а творчество» [1, с. 530], – писал М. Бахтин в пылу спора с формалистами и структуралистами) произведения. Эйхенбаум поэтому считает, что глава «Тамань» органически не входит в роман, и Лермонтов только позже «вмонтировал» ее в повествование. А по мнению Б. Томашевского, «“Тамань” и “Фаталист” – эпизоды, не связанные с основной линией романа» [19, с. 508].

Архитектоника романа удивила и современных критиков, нашедших существенные «недостатки», из коих главным они считали несвязность частей между собою. Для критиков и читателей относительная самостоятельность повестей и их иерархия не всегда и не сразу была ясной, ввиду того что прием сшивания романа из отдельных новелл скрыт. Формально Лермонтов действительно без издавна привычной мотивированности сопрягает воедино отдельные рассказы, вследствие чего внешняя связь местами кажется прерванной, но они связаны между собой внутренним единством. Глава «Максим Максимыч» изначально была задумана автором как часть более крупного целого, обеспечивающая сюжетное единство романа. Этот рассказ имеет важное значение для романа в целом, выполняющий функцию сюжетного скрепа, и не просто дополнительный к «Бэле» очерк. После добавления нового элемента, весь существующий ряд должен быть изменен и упорядочен. Оттого по-новому выстраиваются соотношения, пропорции, значимость произведения в его связях с целым. У нас есть все основания полагать, что романная обработка приходит в движение именно за счет включения этого рассказа. Тем не менее нам хочется избегать логической ошибки, чтобы из последовательности событий вывести их причинно-следственную зависимость, исходя из принципа «после этого – значит по причине этого» (*post hoc ergo propter hoc*).

Во время обработки романа автору было необходимо сохранить непрерывность сюжета при переходе от главы к главе, что приводит к включению в текст сцепляющих главков.

В оформлении отдельных повестей в единый роман ключевым моментом можно считать «тетрадки» Печорина, переданные офицеру, ведущему путевые записки, поскольку именно благодаря этому рассказчик понимает связующую роль Печорина в композиции романа. Проезжий офицер лишь после этого решает оформить историю Печорина в роман: «И я, для развлечения, вздумал записывать рассказ Максима Максимыча о Бэле, не воображая, что он будет первым звеном длинной цепи повестей; видите, как иногда маловажный случай имеет жестокие последствия!..» [11, с. 33]. Комментируя метатекстуальное объяснение рассказчика, освещающее процесс осмысления текста, М. Дрозда замечает: «Таким образом, он понял романную роль своего героя лишь задним числом, когда уже кончился эпизод встречи Печорина с Максимом Максимычем, а вместе с ним кончилась и роль сентиментального филантропа» [8, с. 344].

Цикличность оказывает глубокое влияние на семантику текста, она является проявлением стремления автора к преодолению фрагментарности. Благодаря переструктурированию повестей цикл превращается в роман, в котором отдельные эпизоды следуют друг за другом не в запутанном беспорядке, а являются членами целостной системы. Рассказы в своих взаимосвязях представляют собой поэтическое целое, более неразрывное, чем цикл. Лермонтов из фрагментов создает органичную целостность, в которой проявляется суммарный порядок романа. Явное выражение циклизации мы находим в приеме сюжетного повторения в конце произведения одного элемента из его начала. Последний эпизод романа кончается там, где начинался первый – в крепости. Таким образом, начала и концы сходятся, пространственно-временные расстояния замыкаются в круг. Лермонтов, чтобы крепче связать «Фаталиста» с предыдущими частями романа, органичнее ввести ранее самостоятельную новеллу в его состав, сделал два изменения: «Он ввел упоминание фамилии Печорина (которая первоначально в рукописи «Фаталиста» отсутствовала) и приписал концовку, не связанную с новеллой сюжетно, но зато возвращавшую Печорина в крепость и вновь ставившую рядом с ним фигуру Максима Максимыча (что еще раз подтверждает более позднее включение новеллы в роман). <...> Фабульно

герой покидает крепость навсегда. Но сюжетно Печорин возвращается в нее же под начало того же штабс-капитана» [20, с. 30, 150].

Явным свидетельством задуманной композиции может служить и тот факт, что роман продолжается после смерти Печорина, так как со смертью героя не истощается воплощенная в нем проблема. Путешествие окончено, но открыт путь к себе, самопознанию. «После смерти Печорин продолжает свою жизнь в другом мире, созданном им самим: дневнике» [18, с. 62]. Он станет герменевтом самого себя, основываясь на дельфийском нравственном принципе «познай самого себя». Дневник следует понимать как персоналистский проект осмысления героем смысла своего существования, посредством обретения личного слова. Парадоксально, что искреннее самораскрытие героя осуществляется в дневнике фактического покойника. Однако в парадоксальном открывается закономерное: без самораскрытия нет самопознания. Обращение внимания субъекта на самого себя и на свои поступки приводит его к переосмыслению и переоценке прежних воззрений (в частности о любви). Он познает себя через свой дневник, прочитывает свое «я» в творческом акте письма. «Печорин перечитывает последнюю страницу уже написанного своего дневника, чем и подчеркивается идея ретроспективного толкования прошлого проспективного взгляда» [10, с. 102]. Симультанное написание и чтение текста меняет понятие контекста и сам процесс создания смысла. В этом творческом акте происходит самосозидание личности. Исходя из этого, можно утверждать, что ядром романа является дневник Печорина. У книги, даже фрагментарной, каковой является роман Лермонтова, есть некое средоточие, к которому она устремлена, однако это ядро постоянно смещается под действием построения архитектоники романа. Скрытая цель издателя «Журнала» заключается в том, чтобы помочь читателю читать в себе самих; увидеть за частным общее, обнаружить за портретом одного человека портрет целого поколения.

Лермонтов упорядочивает отдельные части в семантическое целое, исходя из принципов более глубокой причинности частей друг к другу и к целому. Единство структуры основано не на фабуле или на знакомстве действующих

лиц (они или не знакомы, или не имеют связи друг с другом), а на поэтико-философской концепции, в соответствии с которой отбирается материал. Лермонтов располагает отдельные эпизоды не в хронологическом порядке, а исходя из своеобразной композиционной логики. Поэтому он разрушает линейность биографического времени и повсеместно меняет точки зрения рассказчика. Этим он отделяет внешнюю жизнь героя от его внутренней сути, и тем самым личность Печорина становится «странный», загадочной. Фабульная цепь событий в «Герое нашего времени» игнорируется, «доминирует именно иерархический принцип, последовательность пути Печорина и темпоральная последовательность событий почти безразличны: на первое место выдвигается именно последовательность, заданная текстом. Сам же текст распадается на ряд относительно самостоятельных рассказов – их связь на лингвистическом уровне разрушена. Можно даже сказать, что хронологический принцип явно препятствовал бы замыслу Лермонтова» [23, с. 155].

Структурное деление и построение событий в «Герое нашего времени» не линейное, а спиральное. «Из-за такой спиральной композиции временная последовательность оказывается как бы размытой» [16, с. 426]. Двойная хронология – это следствие противостояния сюжета и фабулы. Фабула – «это внетекстуальный мир, предшествующий тексту и образующий семантическое поле текста» [24, с. 21]. Сюжет уже поэтически структурированная и упорядоченная действительность. Хронологические факты жизни Печорина, составляющие опору сюжета, и самый этот становящийся под пером автора сюжет, переплетаются нерасторжимо между собой и осмысляются Лермонтовым в новом единстве. В дискурсе между фабулой и сюжетом скрыта тайна композиции романа. Если поставить в параллель ход событий и ход повествования, то становятся видны семантические сдвиги диспозиции и композиции романа.

Фабула	Сюжет
Тамань	Бэла
Княжна Мери	Максим Максимыч
Бэла	Предисловие к Журналу Печорина
Фаталист	Тамань
Максим Максимыч	Княжна Мери
Предисловие к Журналу Печорина	Фаталист

«Фаталист» – это часть журнала Печорина, в котором он одновременно является героем и рассказчиком. Объяснить сложность и противоречивость азартного характера и поведения Печорина одной лишь психологией нельзя. Включение в роман философской парадигмы о предопределении дает автору возможность освещать внутренние стимулы и мотивы его поступков сразу в двух планах: психологическом и философском. Кроме того, размышления о предназначении человека придают поступку Печорина глубокий смысл и большой вес. В заключительной сцене Лермонтов старается поставить своего героя на подмости, с которых он может обозревать свой экзистенциальный путь от восприятия к осознанности. Именно поэтому глава «Фаталист» попадает в конец романа, хотя по хронологии она должна была бы находиться за главой «Бэла». «Фаталист» не просто финальный эпизод, но ключ ко всему произведению: «Заключает роман как своего рода “замковый камень”, который держит весь свод и придает единство и полноту целому» [4, с. 217].

Вопрос о детерминизме или индетерминизме мира становится в «Фаталисте» узловой проблемой. В начале рассказа офицеры рассуждают о том, будто судьба человека уже заранее предreshена. На вопрос: «Может ли человек своевольно располагать своею жизнью, или каждому из нас заранее назначена роковая минута», Печорин отвечает определенно: «Утверждаю, что нет предопределения» [11, с. 111]. По-своему, это логично, ведь предопределение означало бы, что нет альтернативы, может быть только одна возможность, исключающая свободный выбор. «И если точно есть предопределение, то зачем же нам дана воля, рассудок? Почему мы должны давать отчеты в наших поступках?..» [11, с. 110]. Следует различить рок от судьбы. В мусульманском поверье человек не в силах противостоять року: все решено за него. У Лермонтова иная трактовка судьбы, поскольку для христианина она означает праведный выбор между добром и злом.

Далее следует философский эксперимент, проверка на практике идеи фатализма. Эту позицию в романе представляет Вулич,

на бледном лице которого Печорин замечает печать смерти. Страстный игрок, поручик Вулич, испытывая судьбу в русской рулетке, играет со смертью, со случаем (отметим, что в частотном словаре языка Лермонтова 97 раз употребляется слово «случай» (в стихах 6, в драмах 37, в прозе 48) [13, с. 747]). В противовес ему дается Печорин, для которого важен свободный выбор. Даймон (*daimon*) внушает Печорину мысль о примирении с судьбой, над которой он не властен, но тот же внутренний голос побуждает его выходить за границы детерминации. Лермонтов остро чувствовал парадоксальный характер свободы, так как она порождает зло, как и добро. Если бы человек мог предвидеть последствия своих поступков, он бы в этом случае поступал рационально. Однако человек, будучи свободным в своих действиях, не свободен в их последствиях. Человек – двойственное существо, живущий как в мире свободы, так и в мире необходимости. В любой ситуации он может найти ту узкую нишу свободы, где он способен что-либо совершить. От него, как свободно избирающего, зависит выбор. Человек живет не для того, чтобы смириться с роком, а для того, чтобы смело действовать. Жизнь не является лишь цепью случайностей. Печорин, воюя с роком, совершает подвиг, ловит убийцу Вулича. Этот опыт освобождает его от эгоцентризма, сосредоточенности на себе, и пробуждает в нем чувство ответственности за других. Гордыня эгоизма оказывается сломлена, однако дилемма свободы и необходимости остается неразрешимой, что подтверждается предчувствием близкой смерти Печорина: «Авось, где-нибудь умру на дороге» [11, с. 28]. Это его пророческое предчувствие сбывается буквально.

Амбивалентность свободы и необходимости, являющаяся одним из источников трагического в искусстве, рассматривается в романе в глубоком культурно-историческом контексте дихотомии Запада-Востока. На это уже указывалось в специальной литературе – причина драмы самопознания Печорина заключается в том, что он мечется между восточным фатализмом и верой в свободную волю западного человека. «Это определяет противоречивость его характера и, в частности, его восприимчивость, способность в оп-

ределенные моменты быть “человеком Востока”, совмещать в себе несовместимые культурные модели» [14, с. 17]. В этом конфликте необходимость составляет объективную, а свобода воли – субъективную сторону. И несомненно, что такое диалектическое понимание каузальности есть высшее достижение искусства Лермонтова, свидетельствующее о его философской одаренности.

5

В статье В. Белинского, посвященной рецепции романа Лермонтова, рассмотрена проблема смыслового чтения. «“Герой нашего времени” отнюдь не есть собрание нескольких повестей, изданных в двух книжках и связанных только одним общим названием; нет, это не собрание повестей и рассказов – это роман, в котором один герой и одна основная идея, художнически развитая. <...> Несмотря на его эпизодическую отрывочность, его нельзя читать не в том порядке, в каком расположил сам автор: иначе вы прочтете две превосходные повести и несколько превосходных рассказов, но романа не будете знать» [2, с. 146–147]. В этих и подобных утверждениях В. Белинский очень близко подходит к той точке, откуда может начаться подлинная герменевтика романа.

Позиция Лермонтова весьма близка к аргументам, сформулированным Белинским. Называя наивного читателя «провинциалом», автор-повествователь предупреждает его: «Но, может быть, вы хотите знать окончание истории Бэлы? – Во-первых, я пишу не повесть, а путевые записки; следовательно, не могу заставить штабс-капитана рассказывать прежде, нежели он начал рассказывать в самом деле. Итак, погодите, или, если хотите, переверните несколько страниц, только я вам этого не советую» [11, с. 23]. По совету автора, роман следует читать не спеша, поддаваясь влиянию увлекательной фабулы. Использование автором задержки развития действия может разрушать удобочитаемость, однако художественный прием поступательно-отступательного сюжетного развития имеет свою функцию: вызывает у читателей ощущение напряженного ожидания. Лермонтов предостерегает читателя и от другой ошибки: вос-

принимать все буквально. «Эта книга испытала на себе еще недавно несчастную доверчивость некоторых читателей и даже журналов к буквальному значению слов» [11, с. 5]. Подобные стратегии чтения являются неэффективными и ведут к непониманию текста. Настоятельные требования и комментарии автора, связанные с проблемой интерпретации романа, игнорировать нельзя. Они указывают читателю на новые аспекты, в которых книга должна быть прочитана. Лермонтов особое внимание уделяет воспитанию читателя, чей условный образ постоянно присутствует в сознании автора в качестве реципиента. От утомительной работы расшифровки поэтико-философского подтекста, требующего максимальной внимательности, освободить читателя нельзя: необходимо до конца пройти путь, проторенный автором.

Чтение никогда не есть пассивная деятельность, оно требует творческой активности читателя. Рекурсивное чтение позволяет избежать наивной модели чтения, то есть или чересчур углубляться в истории или, наоборот, поверхностно скользить по ним, и тем самым придавать особое значение отдельным мотивам или топосам, а другие оставлять без внимания. В связи с этим стоит напомнить противоположное мнение двух венгерских искусствоведов об открытости и закрытости художественного произведения, тесно связанное с теорией рецептивной эстетики. Лео Поппер считал произведение искусства «незаконченным в готовности» (*in der Unfertigkeit fertig*), а Георг Лукач, напротив, утверждал «готовность в незаконченности» (*in der Fertigkeitunfertig*) [22, с. 65]. По мнению Поппера, произведение искусства открыто для реципиента к диалогичности эстетической коммуникации, предлагая или даже навязывая ему бесчисленную череду истолкований, отвергая возможность однозначного понимания. В противовес ему, Лукач оставляет реципиенту лишь роль пассивного созерцательного понимания закрытого, самодостаточного в себе произведения искусства. К этим словам хочется лишь добавить: заверщенное произведение не обязательно является совершенным, тогда как незавершенное может быть, напротив, совершенным. Смысл произведения создается в процессе диалогического понима-

ния художественного текста. Сообщение не только то, что вкладывает в него автор, но и то, что придает ему потенциальный читатель. Весь процесс творения происходит одновременно внутри и вне текста, поскольку «имплицитный читатель» [24] (а одновременность проспективного и ретроспективного чтения текста – основной аспект постмодернистской критики читательского восприятия (*reader-response criticism*)) всегда вовлекается в текст, рассказчик вступает с ним в доверительный диалог. Посредством дискурсивного чтения за явным, эмпирическим значением первого сюжета открывается неявный, метафорический подтекст второго сюжета. Симультанное возвращение от целого к частям и от частей к целому меняет, дополняет и углубляет смысл текста. В акте *репозитивного* чтения замыкается «герменевтический круг» [5, с. 163] понимания текста в самом читателе, обладающем способностью воссоздать смысловой потенциал произведения заново.

В заключение отметим, что «Герой нашего времени» занимает особое место, не имея себе равных ни в предыдущей, ни в последующей истории русского романа. Лермонтов переинтерпретирует старый опыт романа, существовавший в Европе и России. Хронологическая непоследовательность и архитектурная несвязность между разными частями романа (анаколуф) продиктованы сознательной авторской стратегией: одновременным нарушением целостности и созданием ее. Именно этим объясняется пристальное внимание Лермонтова к идее дискретности и отсюда же разрушение классической архитектурной повествовательности в прозе. То, что раньше считалось недостатком писателя, оказывается преимуществом поэтики лермонтовского текста. Новый тип романа складывается на глазах читателя как «роман из нероманских <...> жанров» [8, с. 12]. Целостность нового типа не задается произведению изначально, а воспроизводится в процессе его саморазвития. В контексте романа части приобретают вторичные конститутивные свойства. Разнородные фрагменты обогащаются в сборном бассейне романа кумулятивным поэтическим значением. На роман Лермонтова следует смотреть не только как на новый фе-

номен повествовательного модуса, но и как на особую форму самоосмысления и самовыражения посредством созданного им текста. Лермонтов очерчивает силовые линии тогда еще не существовавшего современного аналитического романа, давая мощный толчок его дальнейшему развитию. «В прозе, – по словам А. А. Ахматовой, – он опередил сам себя на целое столетие» [9, с. 210].

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Бахтин, М. М. Литературно-критические статьи / М. М. Бахтин. – М. : Художественная литература, 1986. – 543 с.
2. Белинский, В. Г. Полное собрание сочинений : в 13 т. / В. Г. Белинский. – М. : Изд-во АН СССР, 1955. – Т. 8: Статьи и рецензии, 1843–1845. – 728 с.
3. Бицилли, П. М. Место Лермонтова в истории русской поэзии / П. М. Бицилли // М. Ю. Лермонтов: pro et contra. – СПб. : Изд-во РХГИ, 2002. – С. 825–840.
4. Виноградов, И. И. Философский роман Лермонтова / И. И. Виноградов // Новый мир. – 1964. – № 10. – С. 210–231.
5. Гадамер, Х.-Г. Истина и метод: основы философской герменевтики / Х.-Г. Гадамер. – М. : Прогресс, 1988. – 704 с.
6. Гегель, Г. В. Ф. Наука логики: в 3-х т. / Г. В. Ф. Гегель. – М. : Мысль, 1971. – Т. 2. – 248 с.
7. Гете, И.-В. Переписка : в 2 т. / И.-В. Гете, Ф. Шиллер. – М. : Искусство, 1988. – Т. 1. – 540 с.
8. Дрозда, М. Нарративные маски русской художественной прозы (от Пушкина до Белого) / М. Дрозда // Russian Literature. – 1994. – Vol. 35. – № 3/4. – С. 291–547.
9. Зернова, Р. На море и обратно / Р. Зернова. – Иерусалим : URA Publishers, 1998. – 264 с.
10. Кроо, К. Семантическая модель чтения литературного персонажа и текста в романе Лермонтова «Герой нашего времени» / К. Кроо // «Мы почти всегда извиняем то, что понимаем» : сборник научных трудов, посвященных 200-летию юбилею М.Ю. Лермонтова / Западно-Венгерский университет. – Сомбатхей. Szombathely, 2014. – С. 98–107.
11. Лермонтов, М. Ю. Герой нашего времени / М. Ю. Лермонтов. – М. : Наука, 1962. – 228 с.
12. Лермонтов, М. Ю. Заметки на рукописях / М. Ю. Лермонтов. – Электрон. текстовые дан. – Режим доступа: <http://lermontov-lit.ru/lermontov/documents/zametki-na-rukopisyah.htm>.
13. Лермонтовская энциклопедия. – М. : Сов. энцикл., 1981. – 746 с.

14. Лотман, Ю. М. Проблема Востока и Запада в творчестве позднего Лермонтова / Ю. М. Лотман // Лотман Ю. М. Избранные статьи : в 3 т. / Ю. М. Лотман. – Таллин : Александра, 1993. – Т. 3. – С. 9–24.
15. Лукач, Г. Теория романа (Опыт историко-философского исследования форм большой эпики) / Г. Лукач // Новое литературное обозрение. – 1994. – № 9 – С. 19–78.
16. Набоков, В. Предисловие к «Герою нашего времени» / В. Набоков // Набоков В. Лекции по русской литературе / В. Набоков. – М. : Независимая газета, 1999. – С. 424–438.
17. Серман, И. З. Михаил Лермонтов. Жизнь в литературе, 1836–1841 / И. З. Серман. – М. : РГГУ, 2003. – 290 с.
18. Силади, Ж. Тайны Печорина (Семантическая структура образа героя в романе М.Ю. Лермонтова) / Ж. Силади // Slavica Tergestina 3. Studia russica. – Trieste, 1995. – С. 55–71.
19. Томашевский, Б. В. Проза Лермонтова и западноевропейская литературная традиция / Б. В. Томашевский // Литературное наследство. Т. 43–44. – М. : Издательство Академии наук СССР : Наука, 1941. – С. 469–516.
20. Удодов, Б. Т. М.Ю. Лермонтов. Роман М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени» : Книга для учителя / Б. Т. Удодов. – М. : Просвещение, 1989. – 191 с.
21. Эйхенбаум, Б. М. «Герой нашего времени» / Б. М. Эйхенбаум // История русского романа. – М. ; Л. : Издательство Академии наук СССР, 1962. – С. 277–324.
22. Dialog über Kunst. Dialóg a művészetről. Popper Leó írásai Popper Leó és Lukács György levelezésére. – Budapest : MTA Lukács Archivum, T-Twins Kiadó. T-Twins Kiadó, Budapest, 1993. – 256 p.
23. Faryno, J. Введение в литературоведение : в 3 ч. – Katowice : Uniwersytet Slaski, 1978. – Ч. I. – 338 с.
24. Iser, W. Der implizite Leser: Kommunikationsformen des Romans von Bunyan bis Beckett / W. Iser. – München : Wilhelm Fink Verlag, 1972. – 421 p.

FRAGMENTARY INTEGRITY.

“A HERO OF OUR TIME” BY M.YU. LERMONTOV

Zoltán Hajnády

Doctor of Sciences (Philology), Professor, Department of Slavic Studies,
University of Debrecen (Hungary)
hajnady.zoltan@chello.hu
4032, Debrecen, University square, 1

Abstract. Most researchers agree that the chapters of the novel should be analyzed in terms of the work as a whole rather than of its separate units. The present study starts from the axiological hypothesis that each part reflects the whole. The totality of its hermeneutic interpretation can be traced from minor constituents to the whole and, conversely, from the whole to details. The novel and the unfolding of the plot should not be read in a linear way: one should focus on the cyclic nature of the novel structure, which allows an isochronic overview of the story as a whole. If the subversive reading technique of discursive poetics is applied, minor details will converge into a kind of totality and a deeper sense will be revealed below the superficial impression.

Key words: fragmentation, integrity, Lermontov, cyclic architectonics, linear architectonics.



УДК 821(73).09
ББК 83.3(7)-44

ПРОБЛЕМА ПОВЕСТВУЮЩЕГО ГОЛОСА В «НЬЮ-ЙОРКСКОЙ ТРИЛОГИИ» ПОЛА ОСТЕРА

Диана Константиновна Карслиева

Кандидат филологических наук,
доцент кафедры русской филологии,
Волгоградский государственный университет
ledi_di2002@mail.ru
400062, г. Волгоград, просп. Университетский, 100

Аннотация. Данная работа посвящена попытке осмысления проблемы повествователя в трилогии современного американского писателя Пола Остера, обращающегося к литературной традиции множественности голоса в тексте и переосмысляющего традицию в русле постмодернистских установок. В романах трилогии рассматривается проблема самоидентичности, которая переходит в проблему смысловой структуры и ставит под сомнение онтологически различные категории автора, повествователя и читателя. Повествующий голос множится, дублируется и, тем самым, побуждает читателя активно включаться в процесс создания и расшифровки произведения.

Ключевые слова: постмодернизм, роман, повествование, автор, рассказчик, самоидентификация, мистификация, метафора.

К американскому прозаику Полу Бенджамену Остеру (*Paul Benjamin Auster*) применимо понятие «литературного» писателя, поскольку он активно использует условности, темы и мотивы традиционной литературы, исследуя возможности литературного произведения, пределы его структуры и взаимодействие с читателем. В его романах прослеживаются разнообразные элементы и темы классической литературы, такие как взросление ребенка, поиск собственной индивидуальности вне семьи и культуры, вечная история грехопадения и последующего искупления. Но вместо общепринятого финала для создания симметричной структуры, собственной модели искупления совершенного греха, произведения американского писателя демонстрируют запутанность и разрозненность открытого финала. Единственное, в чем может быть уверен читатель, так это в бесконечных предположениях и догадках о разрешении конфликта. Для «Нью-йоркской три-

логии» Остера («*The New York Trilogy*», 1987) характерен открытый финал, читателю предлагается создать свою собственную историю, используя возможности мира, находящегося вне художественного пространства.

Состоящая из трех небольших романов, «Нью-йоркская трилогия» исследует изменяющуюся индивидуальность главных героев произведения, в то же время предметом рассмотрения становится несоответствие между биографическим автором книги, тем индивидуумом, чье имя помещено на обложке книги, и литературным автором, поскольку в тексте создается иллюзия соединения этих понятий. В первом романе трилогии – «Стеклянный город» – условности повествования триллера используются для создания метафизической истории о человеке, уединившемся для самопознания. В «Призраках» элементы детективного повествования включены в разворачивающуюся историю персонажа, вынужденного выслеживать самого себя. Заклю-

тельный роман «Запертая комната» является автобиографией неназванного друга исчезнувшего литературного гения. Хотя сюжеты и стили произведений весьма контрастны, по существу они являются единой историей.

Среди множества загадок, спрятанных в тексте «Нью-йоркской трилогии», самой неразрешимым представляется вопрос: идет ли речь о едином повествующем голосе или о его множественности? В романах трилогии рассматривается проблема самоидентичности, которая переходит в проблему смысловой структуры и ставит под сомнение онтологически различные категории автора, повествователя и читателя. В произведении личность персонажа становится текстовым порождением, обусловленным законами языка. Перед читателем разыгрывается ряд бинарных оппозиций: между характерами, участвующими в драматической, психологической и физической конфронтации, что демонстрирует невозможность чистого противостояния между личностью и другими. В то же время внутри каждой оппозиции возникает третий участник, бросающий вызов понятиям здравого смысла.

Имена рассказчиков трех романов «Нью-йоркской трилогии» и отношения между ними сложны и парадоксальны. Их имена двоятся, образы нередко наделяются чертами вымышленных героев, созданными другими персонажами. Герои появляются в повествовании не только, чтобы реализовать потенциал своего имени, но и служат связующим звеном для появления других персонажей романа, а те, в свою очередь, порождают других. Этот прием не только усложняет повествование, но и приводит к прямому противоречию.

В романе «Стеклянный город» Остер использует и переосмысляет традиционный для литературы образ автора-повествователя. Еще у М. Унамуно (*Miguel de Unamuno y Jugo*) («Любовь и педагогика» («*Love and Pedagogy*»); 1902) и М. Кундеры (*Milan Kundera*) («Бессмертие» («*L'Immortalité*»); 1990) наблюдается «совпадение» образа автора произведения с личностью самого писателя. Этот образ характеризуется объективностью изображения, как и повествователь в традиционном смысле, он отличается всезнанием. В отличие от других персонажей автор не участвует прямо в повествовании и не изоб-

ражается посредством действующих лиц, напротив, из его суждений читатели могут почерпнуть точку зрения самого писателя, поскольку они совпадают.

В «Стеклянном городе», помимо всезнающего и объективно изображенного повествователя, присутствует персонаж по имени Пол Остер с автобиографическими чертами писателя Остера. К примеру, он занимается литературной деятельностью, пишет эссе об авторстве «Дон Кихота» (причем известно, что данное произведение является любимым как для самого Остера, так и для его персонажей – Квинна и Остера), и даже более того – его жену и сына зовут так же, как и у Остера. Описание Остера-персонажа совпадает с внешностью самого писателя в годы написания романа. В упомянутом эссе Остер-персонаж приходит к выводу, что роман был написан самим Дон Кихотом, который «проводил эксперимент» для выяснения пределов человеческой доверчивости. Таким образом, автор высказывает идею о бесконечной притягательности искусно построенного художественного произведения и в целом литературы и искусства. В то же время Остер предлагает читателям своеобразную подсказку (впрочем, как можно догадаться, ведущую в ложном направлении) об истинном авторе текста. Главное действующее лицо – Квинн – несмотря на то, что произведение строится на основе его дневника, не влияет на само повествование. Выполнив отведенную ему роль, этот персонаж исчезает из текста, как и другие второстепенные герои. Это изменение координат при построении текста создает «виртуальность повествования», характеризующуюся постоянным колебанием между достоверностью и иллюзорностью выдвигаемых положений.

Следует отметить, что и в образе Квинна можно выделить автобиографические черты писателя. Как признался сам Остер в одном из интервью, он писал детективные романы под вымышленным именем из-за недостатка денег. Кроме того, один из этих романов назывался «Игра по принуждению», а в тексте произведения Квинн замечает на Центральном вокзале девушку, которая читает его роман «Самоубийство по принуждению», написанный под псевдонимом Уильям Уилсон.

И еще одна черта, объединяющая Остера-писателя и Квинна: они оба начинали свою литературную деятельность как поэты, писали пьесы, занимались переводами.

В финале романа выясняется, что безымянный повествователь и персонаж Остер связаны приятельскими отношениями, однако их дружба рушится из-за недостойного, по мнению рассказчика, поведения Остера в истории с Квинном. Подобные взаимоотношения являются новаторским приемом дублирования авторского присутствия в тексте. В финале повествование (до этого описывающее все события от третьего лица) начинает вестись от лица безымянного персонажа, который возвращается в Нью-Йорк из Африки и принимает участие в поисках Квинна. Смена рассказчика в повествовании лишь осложняет выявление истинного автора и, благодаря этому приему, лично-авторское переводится на уровень художественного романного мышления, когда каждое явление соотносится одновременно как с объектом, так и с субъектом. Невозможность четко обозначить автора произведения усугубляет неопределенность, которая присуща данному роману.

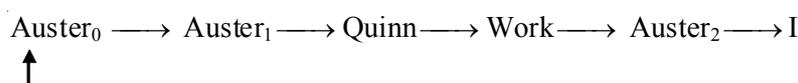
В заключительном абзаце романа безымянный повествователь утверждает, что «старался держаться как можно ближе к красной книге...», однако сам признает, что «красная тетрадь... лишь половина истории» [2, с. 184]. Тем не менее данный персонаж, претендуя на документальное следование истории, демонстрирует знание тех черт человеческого сознания, которые неизвестны самому герою: например, сны Квинна, о которых тот впоследствии забывает. Думается, что ни красной тетради, ни Квинна, ни Остера никогда не существовало – все они являются лишь вымыслом безымянного повествователя. Заключительное усложнение (решение рассказчика самому искать Квинна) переводит повествование на иной уровень вымысла. Единственный персонаж, который мог претендовать на авторство данного произведения и взять на себя ответственность за это сочинение, ока-

зывается втянутым в свой собственный вымышленный мир.

Сложности в отношении авторства трилогии отражают языковую нестабильность. Лавендер выдвигает теорию о взаимоотношениях между реальным и вымышленными авторами романа «Стеклянный город» и отражает это в схеме, размещенной ниже [7, р. 223] (несомненно, в схеме очевидно влияние идей С.Б. Чэтмена о повествовательной структуре произведения, опубликованной в его работе 1978 года «Discourse: Nonnarrated Stories»).

Критик обозначает реального автора книги как $Auster_0$, предполагаемого автора романа как $Auster_1$, противопоставленного персонажу по имени Остер, обозначаемого в схеме как $Auster_2$, образ рассказчика («I»), повествующего в истории от первого лица, сочетает в себе черты реального автора и предполагаемого, и тем самым иронически возвращает к $Auster_0$. По верному замечанию критика, эти отношения не только аллегорически обрисовывают «безнадежно сложную, парадоксальную, самоссылающуюся систему, но и пародируют как систему Чэтмена, так и саму идею модели повествовательной структуры, делая ее моделью самой себя» [7, р. 224].

В заключительном романе трилогии автор подтверждает существование трех романов как цельного произведения в том смысле, что они отражают различные этапы сознания безымянного рассказчика. Но является ли безымянный рассказчик в «Запертой комнате» тем же человеком, что и в финале «Стеклянного города»? Насколько мы можем верить его словам? Повествователи обоих романов признали слабость их повествования, неспособность разрешить их дела: «Поскольку эта повесть целиком основывается на фактах, автор считает свои долгом не переступать границы достоверного и любой ценой избегать вымысла» [2, с. 160]; «Записывая эту историю, я старался держаться как можно ближе к красной тетради и готов ответить за



Схема

все неточности... я всякий раз пытался вникнуть в написанное, дабы избежать отсебятины любой ценой» [2, с. 184]. Акцент рассказчика на его уходе от толкования истории пародирует последнее заявление в «Запертой комнате» о единстве с двумя предыдущими романами.

Сюжет романа «Призраки» повествует о вполне обычном задании, порученном частному детективу Блю его загадочным клиентом Уайтом: «Белик хочет, чтобы Синькин понаблюдал за неким Черни, чтобы он не спускал с него глаз до дальнейших распоряжений» [2, с. 187] (в отличие от перевода С. Таска, опубликованного в издании 2005 года, в данной работе будут использоваться имена персонажей романа «Призраки» в соответствии с авторским замыслом, то есть Блю (Blue), Уайт (White), Блэк (Black) и т. п.). Для расследования детективу придется перебраться в квартиру, находящуюся через дорогу от предполагаемого объекта слежки. Рассказчик утверждает, что местоположение этой квартиры не имеет значения: «Адрес, в принципе, не важен, но, предположим, где-то в районе Бруклин-Хайтс. Какая-нибудь тихая улочка неподалеку от моста – скажем, Оранж-стрит» [2, с. 189]. Однако тут же упоминаются имена У. Уитмена и У.У. Бичера – деятелей, оставивших значительный след в истории и культуре Америки. Таким образом, выбор места действия становится значимым, несмотря на все заверения рассказчика.

Слежка за незнакомым и подозрительным Блэком изменяет всю жизнь Блю: его невеста, не получавшая от него никаких известий в течение нескольких месяцев, начинает встречаться с другим; сам он постепенно погружается в пучину отчаяния и безысходности. Бездействие объекта наблюдения приводит Блю к мысли, что его самого преследуют: «Кто поручится, что за ним самим не следят, что его не пасут точно так же, как он пасет Черни? Но если так, то он не свободен. С самого начала его окружили со всех сторон» [2, с. 224] (*It seems perfectly plausible to him that he is also being watched, observed by another in the same way that he has been observing Black. If that is the case, then he has never been free. From the very start he has been the man in the middle, thwarted in*

front and hemmed in on the rear» [5, p. 200]). Слова Блю порождены человеком, контролирующим его, однако этот человек ни он сам, ни Уайт, но это Блэк, тот самый Блэк, за которым он наблюдает.

Перед читателем возникает триада: Уайт и Блэк сливаются в одно лицо, которое дублируется Блю. Для главного героя наблюдение за Блэком стало возможностью познать самого себя, увидеть себя как бы в зеркале: «Шпиона за человеком в доме напротив, Синькин как будто смотрит в зеркало, в котором видит не только Черни, но и себя» [2, с. 197]. Остер-автор, используя текст как зеркало, проецирует себя через образ повествователя и выдвигает понимание личности, погруженной в онтологически неясное поле смысловой структуры, лингвистическую черную дыру, в которой общепринятое понимание о разделении абстрактных категорий – вымысле, истории, размышлениях, чувственном мире обычной личности, также как и о традиционном различии между автором, повествователем и персонажем, – терпит крах.

В романе «Призраки» повествование в целом ведется от третьего лица, однако в финале происходит переход к рассказу от первого лица, обращающегося прямо к читателю, используя местоимения «мы»: «Не стоит забывать, что все это случилось тридцать с лишним лет назад, мы еще пешком под стол ходили» [2, с. 254]. Происходит приглашение читателя в текст произведения, ему предоставляется возможность продолжить повествование: «Так что возможен любой поворот... А может, Америкой дело не ограничилось» [2, с. 254].

Значение названия романа становится понятным из слов Блэка, из которых выясняется, что призраки – это и люди, жившие много лет назад, а также встречавшиеся нам в прошлом, и сами писатели: «Писательство – удел одиночек. Оно подчиняет себе твою жизнь. В каком-то смысле у писателя нет своей жизни. Он там, но его там нет» [2, с. 232]. Все люди окружены призраками из своего прошлого и людьми, формировавшими мировую историю. Кроме того, писатель становится представителем человеческого опыта: слова – единственная среда, через которую можно пытаться связываться друг с другом, – спо-

собны как обнаруживать значения, так и делать их неясными, и в некотором смысле, все люди являются призраками, способными видеть друг друга, но, из-за ошибочности слов, неспособных к подлинному общению друг с другом. Писатель – воплощение этой дилеммы, потому что мир, в котором он живет, – мир книг – составлен из призрачных частей образов, населяющих эти книги. И вместе с тем он пытается общаться с людьми, которые в действительности для него не существуют, поскольку автор редко встречает своих читателей. Сам Остер в интервью признается: «Я своих читателей не знаю. Тайна сия велика есть» [1, с. 13].

Другими словами, писатель творит для и о призраках, не говоря уже о том, что читатель получает книгу, написанную призраком и о призраках. Потому что, даже когда писатель физически присутствует в мире, на самом деле он все же не находится там, поскольку в целом его жизнь связана с тем, что он пишет.

По замечанию Остера, «если бы все мои книги были собраны в один том, они бы сформировали книгу о моей жизни» [4, р. 10]. В то же время для Остера главной задачей писателя является его отсутствие в тексте для того, чтобы позволить истории самой себя рассказывать. Таким образом, в своих книгах, которые характеризуют его жизненный путь, писатель так или иначе отсутствует, становится призраком, чье присутствие влияет на повествование, но не может быть определено.

В трилогии личность автора и его поиск является темой для исследования. В романе «Призраки» детективное расследование тайны становится метафорой для поиска героем самого себя (причем характерен поиск протагонистом своей идентичности вне структуры текста) и поиска читателем значения в тексте. В этом произведении действует настоящий частный детектив Блю, в отличие от героя «Стеклянного города», который пишет детективные истории и лишь пытается стать сыщиком. Его наниматель предоставляет для его наблюдений квартиру, в которой все подготовлено для предстоящей мистификации: мебель, посуда, запас продовольствия и даже одежда нужного размера. Все устроено так, чтобы Блю мог сидеть и писать в блокноте, наблюдая за Блэком, который так же сидит в

своей квартире через дорогу от Блю за столом и делает записи в своем блокноте. Возникает метафора закрытой комнаты: пространство Блю ограничено этой комнатой, у него небогатый выбор, поскольку его работа заключается в наблюдении за Блэком и составлении отчетов обо всем увиденном. Так же, как и Питер Стиллмен-младший, или Дэниел Квинн, или любой другой персонаж в трилогии, Блю помещен в закрытую комнату, искусственный мир, который управляет его действиями и судьбой.

Несмотря на тот факт, что Блю предположительно единственный, кто пишет о Блэке, фактически Блэк является автором, управляющим данной ситуацией, потому что именно его действия определяют, что будет написано Блю в отчете. И даже когда Блю покидает комнату, которую Уайт снял для него, то только для того, чтобы следовать за Блэком по улицам города. Его действия и сама его жизнь больше не принадлежат ему, а управляются Блэком. И ситуация становится еще более запутанной, когда Блю осознает, что именно Блэк под личиной Уайта нанял его для слежки за собой.

Роман «Призраки» еще более открыто демонстрирует свою погруженность в проблемы языка, чем это обнаруживается в первом романе трилогии «Стеклянный город». Это история путешествия Блю от лингвистической наивности до языкового опыта, который, в конечном счете, приводит его к пониманию силы своего творческого начала и дает возможность выйти из запертой комнаты, куда его поместила триада, состоящая из Блэка, Уайта и безымянного рассказчика. В начале романа Блю полагает, что «слова для него прозрачны, такие большие окна в окружающий мир» [2, с. 199]. Он сталкивается с лингвистической дилеммой, когда пишет свой первый отчет о деятельности Блэка, который лишь сидел за столом, читал и писал. Перечитав свой отчет, Блю обнаружил, что те немногие детали, записанные им в свою тетрадь, недостаточно полно описывают то, как он и Блэк провели прошедшую неделю: «Впервые в своей практике он сталкивается с тем, что слова не работают: вместо того, чтобы раскрыть что-то, они лишь напускают туману» [2, с. 201].

Лингвистические трудности Блю были обусловлены тем, что он впервые пытался истолковать увиденное: «Во всех отчетах, которые ему доводилось до сих пор писать, на первом плане всегда было действие» [2, с. 200]. Но в данном случае объект его слежки бездействует, так что именно Блю (как наблюдателю) придется решать, какие из действий Блэка являются значимыми и заслуживают включения в отчет. Еще одним фактом, добавленной к его дилемме, становится то, что Уайт отказался сообщить Блю, почему именно Блэк станет объектом слежки. Блю даже не знает истинной подоплеки дела, что делает для него затруднительным понимание действий Блэка. В начале он думал, что «дело семейное и что перед ним – ревнивый муж» [2, с. 188]. Он даже не знает, кто нанял его следить за Блэком, за исключением того, что наниматель странно выглядит, как будто загримирован: «кожа до того бела, словно напудрена» [2, с. 188]. Уайт не определяет точного периода, в течение которого должно вестись наблюдение за Блэком, и не дает никаких зацепок, помогающих Блю расшифровать деятельность объекта слежки. Предположив, что Уайт и Блэк являются одним и тем же человеком, Блю начинает понимать смысл всего дела: «Нет никакого Белика и не было» [2, с. 239]. Блю был нанят для того, чтобы быть объектом наблюдения, и в то же время самому наблюдать за своим нанимателем. Эта ситуация может быть проиллюстрирована двумя зеркалами, поставленными друг напротив друга и не создающими ничего, кроме искусственного пространства, иллюзии бесконечности.

После подтверждения к собственному удовлетворению, что Блэк и Уайт это одно и то же лицо (хотя читатели никогда не могут быть вполне в этом уверены), Блю решает противостоять Блэку. Он следует за объектом слежки в бар, где оба заказывают виски со льдом, «Черное и белое», и принимает на себя роль страхового агента Сноу. Но Блэк тоже начинает играть в эту игру и называется частным детективом, который «должен наблюдать за человеком, самым что ни на есть заурядным человеком, и каждую неделю посылать об этом отчет» [2, с. 237]. Человек, за которым он наблюдает, конечно же, сам Блю, пред-

полагающий, что возможно существует третье лицо, нанявшее их, чтобы следить друг за другом, что приводит к бессилию, похожему на то, как две змеи глотают друг друга. Дальнейшая фраза их беседы иллюстрирует причудливую природу их взаимоотношений, когда Блэк точно описывает ощущения детектива, вынужденного следить за ним: «Я так долго за ним наблюдал, что успел изучить его лучше, чем самого себя. Мне достаточно о нем подумать, и я уже все про него знаю: где он, чем занимается. Я могу наблюдать за ним с закрытыми глазами» [2, с. 238]. Если принять версию Блэка, то ситуация становится абсурдной и даже безумной. Но если следовать точке зрения Блю, который полагает, что Уайт и Блэк – это один человек, тогда становится очевидным, что Блэк так или иначе срежиссировал данную ситуацию и играет роль детектива, чтобы только еще более запутать главного героя и читателей.

Чувство бессилия наполняет Блю, который осознает, что не способен контролировать или изменить положение дел: «Ему грустно, он чувствует себя опустошенным, разочарованным» [2, с. 239]. Блю был помещен Блэком в замкнутое пространство комнаты, по видимому, только для того, чтобы за ним можно было наблюдать в процессе слежки за Блэком. И это положение сродни положению персонажа, помещаемого автором в некий художественный мир, таково и положение читателя, который пытается проникнуть в художественный мир произведения. В романе Уайт/Блэк контролирует Блю: «...запер в четырех стенах и погасил свет. С тех пор он... блуждает в темноте, ощупью ища выключатель, жертва собственного расследования» [2, с. 225]. Это предложение, кроме того, что служит описанием случившегося с Питером Стиллменом в «Стеклянном городе», буквально с Феншо и фигурально с рассказчиком в «Запертой комнате», становится метафорой автора и его персонажей, а также героев и читателей романа: при наблюдении за другими постепенно появляется осознание того, что их истории напоминают наши собственные, они заставляют взглянуть не объективно, но субъективно на повороты сюжета.

Подобно Блю, вынужденному сидеть и наблюдать за бездействующим Блэком, читатель осознает, что события, о которых по-

вестуется в романе не о персонажах, а о нем самом. Невозможно не связывать сюжет произведения с личным опытом, и в процессе подобного изменения детективная история с единственно верным решением превращается в зеркало, в котором отражается читатель. Сам писатель в одном из интервью проиллюстрировал подобное явление: «Пару лет назад у меня произошло невероятно странное озарение, которое характеризует, что случается, когда я читаю роман. Думаю, я читал Джейн Остин... и осознал, что передо мной книга, события в которой я не мог представить. Я представил, что все сцены и разговоры, все главы романа происходили в гостиной родительского дома. И я начал размышлять: любопытно, как можно сделать произведение соответствующим – в смысле, что Джейн Остин знала о Нью-Джерси? И все же я сделал эту книгу личной, населил свою жизнь этими персонажами. И это не было похоже на то, как будто я попал в восемнадцатый век, напротив я перенес ее действие в двадцатое столетие» [3].

Эти размышления вполне сопоставимы с «Призраками» и отношениями между писателем, читателем и персонажами, если обратиться к еще одному фрагменту из данного интервью: «Роман "Призраки" – это притча о чтении. Он воссоздает процесс чтения шаг за шагом» [3]. Чтение может стать познающим при условии, что читатели используют свое воображение так же активно, как его использовал писатель во время создания романа. Но и для читателей (и для писателей), привыкшим к определенным условностям литературы, чтение может стать ложным опытом, заменой фактами реальной жизни возможностей воображения, которое позволяет расширить взгляд на себя и на окружающий мир. Остер указывает на такую опасность, создавая персонажей, осознающих (как и некоторые читатели), что они находятся в запертой комнате традиционно структурированного романа, чья динамика повествования не выходит за рамки текста. Как Блю и Блэк, наблюдающие друг за другом, так и традиционная структура приводит только к созданию иллюзии, которая фактически заключает в тюрьму своих обитателей: «желание (части авторов) манипулировать схемами сюжета, стремле-

ние все связать воедино, в хэппи-энд, в котором, как выясняется, все связано со всем» [4, р. 13]. Но писатель, создавая персонажей, наделенных самосознанием, отрицает искусственный финал традиционной структуры и подзадоривает читателей действовать как его герои, сбежавшие из замкнутого пространства искусства в безграничный мир возможностей.

Остер несколько раз ссылается на возможность приобретения ложного опыта в романах, который вместо развития читательского разума завлекает его в ловушку. Блю после дней, проведенных в бесплодном ожидании действий со стороны Блэка, замечает, что «наблюдать, как кто-то читает и пишет, сродни ничегонеделанию» (*«to watch someone read and write is in effect to do nothing»*) [2, с. 166]. Это подразумевает, что чтение написанного другим без подключения воображения для воссоздания текста становится подменой опыта персонажа своим собственным. Другими словами, чтобы оценить чтение как творчески пассивную деятельность, нужно позволить произведению завести читающего в тупик и по существу ничего не делать. Подобно Квинну, который проживал свою жизнь под псевдонимами и у которого не было настоящего существования, кроме придуманных масок, читателям следует отказаться от любого опыта, возможного при чтении романа.

Роман «Запертая комната» так же, как и два предыдущих произведения, исследует отношения между автором, его персонажами и читателями, использует детективное расследование как метафору для поиска самоидентичности, в данном случае это розыск биографом предмета своего исследования. На одном уровне, это история двух друзей детства, которые позже «воссоединяются»: Феншо, доминирующий в отношениях с неназванным рассказчиком, внезапно исчезает и оставляет жену с грудой рукописей и инструкцией для вручения их другу, которого он не видел много лет. Эти два друга с самого начала романа представлены близнецами, двойниками, отражающими друг друга.

Подобно Квинну и Остеру в «Стеклянном городе», Блю и Блэку в «Призраках», они два зеркала, показывающие возможности изменчивой жизни. Они провели вместе детство и выглядят, и действуют так похоже, что и их

матери, и люди, с которыми они сталкиваются позже в жизни, принимают их друг за друга. Мать Феншо признавалась: «Когда вы были совсем маленькие, я вас даже путала издали. Не могла понять, который из двух мой» [2, с. 330]. Оба занимаются словесным творчеством: рассказчик стал критиком, а Феншо – писателем. После исчезновения Феншо его жена Софи передает все рукописи для того, чтобы друг решил, стоит ли их печатать.

Эта встреча приводит к успеху рассказчика в литературном мире: он издает прозу Феншо, которая получает весьма лестные критические отзывы, и даже в некоторой степени популярность приходит и к рассказчику, обнаружившему нового гения. Любовные отношения между рассказчиком и Софи развиваются и можно утверждать, что исчезновение Феншо дает рассказчику новую жизнь. У него жена, ребенок и репутация прозорливого критика, и все это – результат желания Феншо, чтобы рассказчик позаботился о рукописях друга.

Эти события могли бы показаться странным совпадением, не имеющим в своей природе ничего устрашающего, поскольку исчезновение Феншо и его предполагаемая смерть – всего лишь факты жизни, не имеющие по сущности ничего мистического. Но вскоре после успеха работ Феншо рассказчик получает от него письмо с благодарностью за помощь, а также просьбой продолжать считать его мертвым. И впервые за все время рассказчик осознает, что события прошлых месяцев были организованы Феншо. Он знает не только об успехе своих книг, но и о взаимоотношениях Софи и рассказчика, и благословляет их брак. Фактически рассказчик занимает место Феншо, в то время как он начинает новую жизнь: «Я решил написать, в первый и последний раз, чтобы поблагодарить тебя за все, что ты сделал. Я не сомневался, что на тебя можно положиться, но ты превзошел мои ожидания... Зная, что Софи и ребенок в надежных руках, я могу жить с чистой совестью» [2, с. 302].

Это письмо становится началом болезненного понимания рассказчиком, что Феншо управляет им. Он стал персонажем в прозе своего друга; действия, которые раньше казались результатом свободного выбора или желания, стали в свете письма подготовлен-

ными и запланированными Феншо с самого начала. Чем больше рассказчик пытается освободить себя от обязательств, навязанных Феншо, тем больше он понимает, что тот всегда на один шаг впереди, что каждый ход просчитан с учетом действий рассказчика, и, таким образом, перед читателем возникает другой уровень прозы Феншо, написанной на воздухе при помощи жизни окружающих его людей. Рассказчик заперт в комнате, которая размером с целый мир, но которая в действительности является настолько крошечной, что он ограничен во всем, независимо от того, что он делает. У него нет шанса убежать, потому что он не может даже определить границы своей тюрьмы.

Попытка рассказчика написать биографию Феншо и тем самым освободиться от его болезненного влияния подчеркивает некоторые из повторяющихся тем трилогии. Поиск рассказчиком фактов, которые приведут его к другу, родственны поиску детективом зацепок, способных раскрыть дело. В биографии также рассматриваются отношения между автором и его персонажами, поскольку для биографа жизнь выбранного человека становится книгой, события которой вместе формируют некое целое. Но рассказчик признает (особенно после того, как Софи предлагает, чтобы он написал не стандартную биографию, а историю их дружбы), что его книга станет вымыслом, он создаст историю о жизни его друга, так как «жизнь человеческая необъяснима... Сколько фактов и деталей ни приводи, все равно главного не выразишь» [2, с. 314].

Чем больше рассказчик погружается в создание биографии, тем больше он понимает, что запутался в сетях, расставленных Феншо; вся его жизнь – всего лишь тень друга. Он живет с женой и сыном Феншо, посещает места, которые он покинул, разговаривает с людьми, которые его знали. Он – призрак, обреченный блуждать по запертой комнате, которая является прошлым Феншо. Первоначальный замысел рассказчика написать биографию был вызван желанием опровергнуть слухи, «что никакого Феншо не существует, все это большая мистификация» [2, с. 301]. Высказывались предположения, что рассказчик был автором книг, и что он «его выдумал и приписал ему собственные книги» [2, с. 301].

Жизнь рассказчика переплелась с Феншо, у него нет ничего своего, и он теперь похож на персонажа в одном из произведений друга.

Подобно тому, как авторы «Стеклянного города» и «Призраков» остались скрытыми от Квинна и Блю (и, до некоторой степени, даже от читателей), Феншо остается невидимым для рассказчика, несмотря на богатство информации, «фактов», которые рассказчик получает о его жизни. Рассказчик восстанавливает свою личность, признав творческий потенциал. В тот момент, когда он стоит на пороге сумасшествия и даже смерти, рассказчик обнаруживает способ преодолеть зависимость от Феншо: он сам может управлять другими при помощи языка. Во Франции, куда рассказчик приезжает якобы для сбора материала для биографии Феншо, а на самом деле в поисках друга, в баре он называет неизвестного ему американца Феншо: «Я наслаждался заведомой ложностью моего утверждения, я упивался своей мифической властью. Я был величайшим алхимиком, способным изменить мир по своей воле. Этот человек был Феншо, потому что я так сказал, и точка» [2, с. 369]. И не имеет значения, кто этот человек (хотя он называет себя Питером Стиллменом), на самом ли деле он Феншо или нет; важно, что рассказчик начал осознавать собственный потенциал художника, творца слов, которые могут превратить мир в такое место, которое полностью будет его созданием. И это не только начало освобождения рассказчика от власти Феншо, это – точка отсчета, когда он ощущает ту же самую творческую силу в себе.

В отличие от других романов трилогии, где наблюдается смена повествующего голоса, все повествование «Запертой комнаты» ведется от первого лица. Читатель узнает не имя рассказчика, но намного больше о его личности. Думается, что роман стал ответом на вопрос о биографии Феншо, и цель рассказчика была двойная. Сначала он следовал за предложением Софи, и писал книгу не столько о Феншо, сколько о себе. Во-вторых, эта книга стала завершением его отношений с Феншо, он поменялся с ним ролями и взял ситуацию под контроль, создав произведение о творчестве пропавшего друга. Так рассказчик стал автором, а Феншо – персонажем в

его книге. Именно рассказчик способен решать, где история должна начаться и где закончиться. Феншо оказывается заперт внутри чужого произведения. Мертв или жив его друг, поддаются ли проверке события в этой работе (поскольку рассказчик считает, что все биографии – это интересный рассказ о жизни человека, а «рассказ – это все-таки вымысел» [2, с. 317], и свою работу он считает обманом, пусть даже и основанным на фактах), уже не имеет значения. Важно лишь то, что рассказчик покинул пределы вселенной Феншо и теперь способен создать собственную. Даже если его жизнь все еще ограничена некими рамками, – как, впрочем, жизнь каждого – по крайней мере, теперь ограничения созданы им самим. Он преодолел диктат вымышленного и теперь использует его как инструмент для большего творческого потенциала и личной свободы.

Думается, что осознание персонажем своей сущности и стремление изменить условия существования и вырваться за рамки текста – наиболее значимые моменты трилогии. Они напоминают читателям, что они также участвуют в создании произведения. Роман, который, как предполагается, заставит читателя использовать свое воображение и создать сцены и персонажей в произведении так же, как автор творит их, часто превращается в замкнутое пространство, где читатель приучен ожидать стилизованную действительность: в традиционном романе одно действие влечет за собой другое. Например, читатель детективного романа ожидает, что убийство, разрушающее общественный строй, должно быть разгадано к финалу сыщиком, фигурой божественного отца, способного проникнуть в тайну, окружающую преступление, и восстановить порядок. Так же и автор традиционного романа создает действительность, чья структура характеризуется прочностью, отсутствием беспорядка, что демонстрирует «превосходство его произведений над навыками чтения» [6, р. 464].

В подобном случае текст становится похожим на лингвистическое соревнование между читателем и автором, в котором писатель будет всегда контролировать и побеждать, а читатель больше не читает книгу, чтобы обнаружить новые миры, но вместо

этого оказывается пойман в запертой комнате, созданной автором. Книги перестают быть попыткой автора общаться с читателями. Их ожидания обманываются самой структурой произведения, которое поддерживает интерес и удивление на протяжении всего повествования. Американский писатель использует общеизвестные приемы детективного жанра, подвергая критике традиционную структуру романа и общепринятые роли автора, персонажей и читателей. Он напоминает, что книги, хитроумно придуманные и стилизованные (пусть даже под детективный роман), ограничены своей формой и жанром. И для их героев, и читателей они могут открыть миры воображения и новых опытов, только если читатель сможет вырваться из запертой комнаты. Другими словами, если читатель, подобно персонажам «Нью-йоркской трилогии» Остера, ощутит, каким образом им манипулируют, тогда он сможет взять текст под свой контроль и сделать его собственным. И книга будет не просто романом американского писателя Пола Остера, но также и текстом, в котором отражаются чувства и мысли читающего. Таким образом, текст становится более значим для аудитории, поскольку апеллирует непосредственно к опыту читателей. Лишь пассивному читателю произведение представляется закрытой комнатой или залом зеркал. Диктат вымысла обусловлен лишь той силой, какой его наделяет сам читатель. Для думающего читателя текст становится водоемом, отражающим контуры душ, показывая другой взгляд на мир.

Ведущая проблема «Нью-йоркской трилогии» – проблема самоидентичности – затрагивает не только сущность персонажей, но

и охватывает смысловую структуру произведения, возникают напряженные взаимоотношения между автором, повествователем и читателем. Форма детективного расследования воспринимается как метафора самопознания персонажа. Литературный автор, действующие лица и читатели трилогии заняты поиском истины, однако с самого начала исходные данные создают иллюзорную картину мира. Автобиографическими чертами писателя Остера наделяются несколько персонажей, что затрудняет выделение истинного автора произведения. Повествующий голос множится, дублируется и, тем самым, побуждает читателя активно включаться в процесс создания и расшифровки произведения.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Искусство жить : Интервью с П. Остером // Остер П. Нью-йоркская трилогия / П. Остер. – М. : Эксмо, 2005. – С. 5–18.
2. Остер П. Нью-йоркская трилогия / П. Остер. – М. : Эксмо, 2005. – 400 с.
3. An Interview with Paul Auster. By Chris Pace. – Electronic text data. – Mode of access: <http://www.bluecricket.com/auster/books/nyt.htm>. – Title from screen.
4. An Interview with Paul Auster // Contemporary Literature. – Madison, 1992. – Vol. 33, № 1. – P. 1–23.
5. Auster, P. The New York Trilogy / P. Auster. – N.Y. : Penguin Books, 1990. – 371 p.
6. Huhn, P. The Detective as Reader: Narrativity and Reading Concepts in Detective Fiction / P. Huhn // Modern Fiction Studies. – 1987. – № 33. – P. 451–466.
7. Lavender W. The Novel of Critical Engagement: Paul Auster's "City of Glass" / W. Lavender // Contemporary Literature. – Madison, 1993. – Vol. 34, № 2. – P. 219–239.

**THE PROBLEM OF NARRATING VOICE
IN PAULAUSTER'S "THE NEW YORK TRILOGY"**

Diana Konstantinovna Karslieva

Candidate of Sciences (Philology),
Associate Professor, Department of Russian Philology,
Volgograd State University
ledi_di2002@mail.ru
400062, Volgograd, Prosp. Universitetsky, 100

Abstract. This article attempts to understand the problem of the narrator in the trilogy of contemporary American writer Paul Auster referring to the literary tradition of voice plurality in the text and reinterpreting the tradition in line with postmodern attitudes. The novels of the trilogy deal with the problem of self-identity, which turns into the problem of semantic structure and calls into question ontologically different categories of author, narrator and reader. The narrating voice multiplies, duplicates, and thus encourages readers to actively engage in the process of creating and deciphering the work.

Key words: Postmodernism, novel, storytelling, author, narrator, self-identity, mystification, metaphor.



УДК 821.161.1.09"1917/1991":82-2
ББК 83.3(2=411.2)6-46

ЖАНРОВОЕ СВОЕОБРАЗИЕ ОДНОАКТНЫХ ПЬЕС А.В. ВАМПИЛОВА

Светлана Сергеевна Васильева

Доцент кафедры русской филологии,
кандидат филологических наук,
Волгоградский государственный университет
ss_vasileva@volsu.ru
400062, г. Волгоград, просп. Университетский, 100

Аннотация. В статье рассмотрены влияние литературной традиции, приемы создания комизма, мотивная структура, сюжетно-композиционные особенности драматических миниатюр А.В. Вампилова; уточняется их жанровая принадлежность. Особое внимание уделяется вопросу поиска и создания драматургом новых средств комизма.

Ключевые слова: одноактная пьеса, комедия положений, комизм, водевиль, мелодрама, мотивная структура, сюжетосложение.

Выделяя разные жанровые доминанты пьес А. Вампилова, исследователи единодушно признают, что драматург создал в структуре социально-психологического театра собственное направление, а жанровое своеобразие его пьес не поддается однозначной трактовке. Источниками его театра называют классические русские комедии и драмы (Н. Гоголя, А. Островского, А. Чехова) (см. об этом: [10]), популярные в России в середине XIX века «низкие» жанры водевиля и мелодрамы (см. об этом: [2; 4; 9]), а также западную драму, особенно театр абсурда (см. об этом: [11]). Справедливым кажется утверждение, что «из всевозможных разновидностей комедийного жанра Вампилову ближе всего комедия положений, предусматривающая едва ли не водевильную запутанность ходов и драматических ситуаций» [2, с. 66–67]. Водевильное начало, по мнению А. Демидова, явно в сюжетосложении пьес «Прощание в июне», «Провинциальные анекдоты», «Прошлым летом в Чулимске» [2, с. 66–67]. Об устойчивости интереса драматурга к комическому жанру свидетельствует и работа Вампилова над пятиактным водевилем «Не-

сравненный Наконечников». Обращение к ранним драматическим экспериментам позволяет определить направления художественных поисков писателя.

Сюжетную основу пьесы «Успех» составляет развернутое воплощение архетипического мотива сватовства, который традиционно используется в жанре водевиля. Выделим его атрибуты: действующие лица (жених, невеста, родители невесты); сговор, признание в любви, представление жениха и/или невесты в максимально выигрышном свете, согласие-благословление родителей. В стремлении разнообразить сюжетную схему уже писатели XIX века деформировали ее введением препятствий к счастливому соединению («Девушка-гусар» (1836) А. Кони, «Булочная» (1840) В. Каратыгина, «Аз и Ферт» (1849) П. Федорова). В сюжетостроении одноактной вампиловской пьесы «Успех» наряду с мотивом сватовства выделяется усложняющий его мотив мошенничества в аспекте «лицо выдает себя за другого в силу стечения обстоятельств» (его носителем оказывается жених). Мотив обмана в структуре образа Погорело-

ва психологически мотивирует поведение персонажа: будучи актером и, вживаясь в роль циника-обольстителя-подлеца, он не может переключиться на роль положительного молодого человека, чтобы понравиться будущей теще; в разговоре с матерью невесты он неожиданно заговаривается и сбивается на только что выученную роль злодея. Если водевильные недоразумения возникали из-за недоверчивости героев, невозможности поговорить наедине («Булочная» В. Каратыгина), нелепой путаницы («Стряпчий под столом» Д. Ленского), то в пьесе Вампилова они обусловлены логикой развития характера персонажа:

Погорелов. (он недоволен собой, нервничает). Да, вы правы... Но я вам что хочу сказать... Я вам хочу сказать... Вы желаете Маше счастья. И я желаю ей того же. Но что такое счастье? (Помимо воли начинает играть подлеца.) Вы считаете, что это верный муж, верная жена, незабудки, золотые, серебряные и прочие свадьбы. Разве это главное? Ваше представление о счастье ненаучно. (Его понесло.) Извините, но я должен сообщить вам кое-что из букваря: главное – это деньги. Без них верный муж – фантастика, верная жена – утопия, золотая свадьба – совсем уж абстракционизм. Муж должен уметь зарабатывать деньги, жена должна уметь их тратить. Вот и все [1, с. 402].

Динамика действия, связанная с варьированием мотива брачного аферизма, достигает кульминационной точки в эпизоде шантажа: Погорелов требует у Елены Ивановны 200 рублей за женитьбу на Машеньке. Создается ложная «ситуация необратимости» (см. об этом: [3]): Погорелов думает, что теперь он не получит благословения, но он ошибся в теще: она очарована предприимчивостью молодого человека, ее представления о жизненных ценностях соответствуют представлениям, идеалам «злодея», разыгрываемого Погореловым. В эпизоде шантажа можно усмотреть скрытую неатрибутированную цитату из чеховской «Свадьбы» (линия Апломбов – Настасья Тимофеевна). Если в чеховской «Свадьбе» комизм конфликтной ситуации и ее разрешения обусловлены тем, что персонажи, обманывая и обманываясь, оказываются «квиты», то комизм вампиловской пьесы построен на несоответствии ожиданий персонажа полученному результату. Акцентирование девальвации нрав-

ственных ценностей в современном обществе придает ему сатирический оттенок.

Обе ранних малоизвестных одноактных пьесы «Дом окнами в поле» (1963), «Свидание» (1961) написаны на любовно-бытовой тематику, характерную для водевиля о ссорящихся влюбленных или супругах. Механизм драматической структуры пьес держится на «конфликте-поединке» между двумя главными персонажами: мужчиной и женщиной, состоявшимися или потенциальными брачными партнерами.

Событийная структура пьесы «Свидание» состоит из двух сюжетных ситуаций, подобие которых обусловлено их построением как «спора-поединка» – это экспозиционный эпизод конфликта-спора сапожника и студента, и центральный, структурообразующий конфликт-поединок между студентом и девушкой. Первый поединок имеет архетипическое назначение – восстановление правоты одного из участников и посрамление притязаний другого. Второй – отражает более позднее фольклорное наслоение: поединок оказывается испытанием влюбленных, во время которого происходит узнавание участников поединка. Персонажи, будучи потенциальными женихом и невестой, видят друг в друге только соперников, в данном случае – покупателей, поэтому не могут найти взаимопонимания. Последующие препирательства, оскорбления создают выразительный эффект необратимости. Внезапный поворот, обусловленный узнаванием персонажами друг друга, усиливает контраст между имиджем персонажа и его подлинной сущностью, что и придает комический эффект финалу пьесы. Следование выбранным романтическим маскам, образам, сблизило персонажей, помогло найти общий язык, но конфликт обнаруживает «настоящее лицо» персонажей, и в результате их душевной черствости спор-поединок стал первым и последним свиданием познакомившихся по телефону и полюбивших друг друга «девушки с нежным голосом» и боготворящего ее робкого «феодала с гитарой» [1, с. 392].

Таким образом, принципы создания драматического текста, используемые начинающим писателем, носят ученический характер, что проявилось в незавуалированном, неприкрытом освоении готовых сюжетных клише: не

узнанные влюбленные, знакомство через ссору, спор-поединок между мужчиной и женщиной, а также в тенденциозности авторской позиции; с другой стороны – аналитическая композиция, введение в любовно-романтический сюжет подтекста, отражающего озабоченность автора духовно-нравственным состоянием современного общества, показательны для зрелого драматурга, демонстрируют формирование художественной манеры писателя.

Инвариантная тема комедии в одном действии «Дом окнами в поле» – «испытание чувств» – получает воплощение под вампиловским углом зрения; в ней показано преломление социального и личного, общественного и индивидуального в человеке, поэтому протекание любовно-психологического конфликта между персонажами обусловлено не только сложностью человеческих отношений, отношений мужчины и женщины, но и разницей статусов горожанина, попавшего по распределению в село на три года, и коренной сельской жительницы; именно на «сонливость» горожан, «провинциальное мышление», наряду с «любованием чистотой природного человека», было прежде всего обращено внимание исследователей. Это приводило к сомнительному утверждению, что характеры персонажей и конфликт пьесы получают романтическую трактовку (см.: [7, с. 67–68]).

Пьеса написана начинающим драматургом не только с ориентацией на водевильную традицию, но и на классическую русскую комедию. Комедийность и акцентирование изменений психологического состояния персонажей, использование фольклорных песен для создания психологического подтекста – все это позволяет говорить о следовании традициям Тургенева, позднего Островского, Чехова.

Диалог-спор Астафьевой и Третьякова в отличие от спора влюбленных в водевиле перегружен указаниями на социальный статус персонажей. Ход действия нарушается сюжетным мотивом, традиционным для водевиля – проделкой одного из влюбленных, желающего сохранить отношения. Если водевильная проделка, запутывающая интригу, носит обнаженный, незамаскированный характер, то в пьесе Вампилова решение Астафьевой не отпустить Третьякова как бы принято под влиянием

громко звучащей песни, отвечающей ее внутреннему состоянию, но решительность Астафьевой делает попытки Третьякова уйти безуспешными, что и создает напряженно конфликтную атмосферу. Их диалог вновь из ссоры влюбленных превращается в поединок горожанина и селянки, в результате которого убеждения Третьякова претерпевают изменения. Под действием чар Астафьевой он переживает «прозрение» и убеждается в преимуществах сельской жизни. Пороговая ситуация психологически кажется искусственной из-за синхронности любовного и социального перерождения; но с сюжетной точки зрения ее уместность бесспорна, так как она мотивирует ход событий, построенный в соответствии с логикой выразительного эффекта «обретения утраченного», который придает финальному happy-end законченный вид.

Предметом творческой рефлексии в ранних пьесах становится сюжетика драматического произведения, осваивание законов сюжетосложения осуществляется через овладение «техникой» водевильного жанра. Вероятно, водевиль привлекал внимание драматурга своими сценическими возможностями. У Вампилова персонажи проходят путь от маски, имиджа, обусловленного следованием стереотипам или социальным статусом, к ее сбрасыванию, избавлению от давления имиджа, к обнаружению подлинной сути. Как только персонажи становятся самими собой, счастливый конец утверждается (исключение – «Стечение обстоятельств»). Жанровое своеобразие пьес «Успех» и «Свидание» определяет сочетание водевильной контрастности положений и социально-нравственное осмысление поступков персонажей, что и придает комизму пьес сатирический оттенок.

В основе сцен-монологов Вампилова «Месяц в деревне, или Гибель одного лирика» (1958), «Исповедь начинающего» (1961) лежит одна и та же «пороговая» сюжетная ситуация – ситуация рефлексии персонажа по поводу собственной жизни. Образы персонажей раскрываются через показ, заострение какой-либо черты, характеристики.

Двойное название монопьесы «Месяц в деревне, или Гибель одного лирика» явно отсылает к тургеневскому тексту. Действие известной пьесы классика связано с динамикой

любовного чувства героини, которое развивается на фоне сельского пейзажа. Как правило, деревенский, сельский топос соотносится с идиллическими представлениями о жизни. Колхозные реалии, будни сельской жизни вампиловского персонажа-горожанина находятся в отношениях комического контраста с его представлениями о красоте жизни на природе, обусловленными книжным опытом, в приоритете которого персонаж не сомневается. Уже в предваряющей действие ремарке образ Рассветова получает комическую маркированность, обусловленную несоответствием претензий и возможностей персонажа: он «хочет стать поэтом, но не имеет для этого ничего, кроме маниакального желания. Ночами просиживает над экспромтами» [1, с. 393].

Мотив переоценки жизненных достижений реализуется в аспекте «пересмотра своего любовного чувства, отношения к возлюбленной»:

Рассветов. Но главное! Она-то, она! Сегодня я видел, как она грызла кость. Урчала и чавкала, как голодный динозавр. Это она, та, около которой я боялся дышать, чтобы не сдуть, как пушинку, с которой я говорил только рифмами, чтобы не оскорбить ее слуха. Родная сестра Ляуры, Беатриче, Керн, она ворует дрова и ругается с кладовщиком, который вместо междометий употребляет самые последние ругательства. Вчера она заработала два трудодня, и... сколько радости, какой восторг! Два трудодня – праздник души, именины сердца! Тьфу! Когда я читал ей самые красивые и самые нежные свои вещи, она не улыбалась так, как улыбалась на комплимент Яики-механизатора насчет того, что она сама завела зернопогрузчик [1, с. 93–394].

В комбинации мотивов, составляющих «пороговую» сюжетную ситуацию, ведущими становятся мотивы «женоненавистничества» и «неудавшейся жизни». Недовольство Рассветова возлюбленной обусловлено ее «плохим» поведением: она его просто не замечает. Кроме того, ее поведение – прямо противоположно поведению «музы», представлениям Рассветова об идеальной возлюбленной поэта. Мотив неудавшейся жизни в структуре образа персонажа усиливает его комически сниженное восприятие, так как заостряет контраст между переживаниями Петрарки, Данте, Пушкина и Рассветова. Итак, комизм образа пост-

роен на том, что персонаж не может объективно оценить свое положение, ситуацию: Рассветов не видит ущербности, обусловленной отсутствием живого искреннего чувства, следованием литературным стереотипам, применением литературных клише в реальной жизни. Дополнительное снижение образа персонажа возникает из-за его физической беспомощности, акцентируемой автором: в финале Рассветов проваливается в бункер.

В основе сюжета миниатюры Вампилова «Исповедь начинающего» также лежит «пороговая» ситуация, ситуация рефлексии: начинающий писатель размышляет о сложностях своего жизненного пути. Выразительность монодрамы достигается за счет использования конструкции «внезапный поворот» (см. об этом: [3]) ментального типа: решение редактора напечатать рассказ резко меняет отношение начинающего писателя к самому себе. Развитие действия направлено на раскрытие комического противоречия в образе молодого человека, выраженного в контрастности эмоциональных состояний. Образ молодого человека маркирован мотивом «значимости своего труда»:

Молодой человек. Я проклинаю тот день и тот час, когда впервые сел писать рассказы, мне ненавистны те люди, которые говорили мне, что у меня получается, сколько раз я пытался бросить... (Останавливается.) Но легко сказать «бросить писать!». (Распалаясь.) Можно избавиться от тысячи дурных привычек и приобрести две тысячи хороших, можно стать вежливым, чутким, бескорыстным, можно бросить курить, пить, можно бросить, наконец, жену, детей, но – бросить писать?! Человек, раз напечатавший где-нибудь рассказ или стихотворение, уже никогда не остановится писать. Это невозможно, также как невозможно дураку перестать валять дурака! (...) Я аккуратно складываю все в стол в тайной надежде, что когда-нибудь эти бумаги схватит дрожащая рука исследователя [1, с. 395].

Комизм вампиловского персонажа обусловлен контрастным изменением отношения к своему труду, в том числе и в зависимости от оценки редактора:

Молодой человек. (Останавливается у двери с табличкой «Редактор».) Вот сейчас за этой дверью решается, будет ли напечатан мой новый

рассказишко или нет. Конечно, я надеюсь, но, скорее всего, его не возьмут. Мне кажется, что рассказ я писал вяло, с постыдным равнодушием к своим героям. Там героиня у меня смеется, а когда я писал это место, я засыпал с ручкой в руках [1, с. 396].

Молодой человек. (Выходит. Его нет минуты две. Появляется. В лице перемена. Прячет улыбку. Помолчал.) А вы знаете, рассказец-то мой взяли. Редактор говорит: «Талантливо растете». (...) Последний рассказ я писал с увлечением. Там у меня героиня плачет, и, представьте себе, когда я писал это место, я плакал тоже. И вы, может быть, заплачете [1, с. 397].

Контрастность перемен подчеркивается и в ремарках: до встречи с редактором молодой человек «вздрагивает», «несколько раз проходит туда и обратно», «лицо бледно», после – он «прячет улыбку», говорит «небрежно», «с достоинством», «бравуруя». Комическое звучание мотив «значимости своего труда» усиливает выразительный эффект «преувеличение + контраст» (см.: [3]): персонаж говорит о писательском труде слишком пафосно, слишком витиевато, слишком самоуверенно, но неожиданно «саморазоблачается», признается в истинных причинах его страсти – «гонорар и тщеславие».

Таким образом, используемые Вампиловым выразительные приемы и эффекты, свойственные жанру монодрамы, направлены на создание комического характера образа персонажа.

В сюжете пьесы «Случай с метранпажем» наряду с мотивом «адюльтера» выделяются мотивы «реvisора», «путаницы», «неудавшейся жизни». Их развитию подчинен актантажный компонент пьесы: большинство персонажей оказываются носителями функции проверяющего и проверяемого, участников любовного треугольника. Драматизм в пьесе возникает из-за постоянной смены персонажами их ролей, обусловленной пересечением мотивов. Остросюжетность, контраст, фарсовость положений, неожиданность развязки – отличительные особенности этой вампиловской миниатюры.

Инвариантная тема Вампилова – испытание, проверка человека, его нравственных устоев жизнью (стечением обстоятельств, любовью, социумом, бытом) – унаследована

писателем из XIX века. Именно «золотой» век русской литературы интересовала эта проблема. Ее актуальность для Вампилова и вызвала миф о нем как о «драматурге-классике», «иркутском Чехове»; его мироощущение, его произведения находятся в своеобразном диалоге, с одной стороны, с другой – в растворе в литературных традициях, поэтому в «Истории с метранпажем» исследователи обнаруживают различные по форме взаимосвязи с «Ревизором» Гоголя, «Смертью Ивана Ильича» Л. Толстого, «Селом Степанчиковым и его обитателями» Ф. Достоевского, «Смертью чиновника», «Хамелеоном» А. Чехова.

Основными сюжетными ситуациями в пьесе являются ситуации «проверки, испытания» и «прозрения». Они лежат в основе ранних драматургических опытов («Свидание», «Месяц в деревне, или Гибель одного лирика», «Исповедь начинающего», «Успех»; «Воронья роща» и «Сто рублей новыми деньгами»); они же являются ключевыми в больших пьесах: «Прощание в июне», «Старший сын», «Утиная охота», «Прошлым летом в Чулимске». Эти же ситуации, как известно, оказываются ключевыми в творчестве Чехова.

Исследователи, отмечающие сходство «Истории с метранпажем» (1962) с гоголевским «Ревизором», как правило, констатируют его в образах Калошина и Городничего (см.: [9]) или отмечают разницу между ними (см.: [11]). Кажется, еще не замечено, что Калошин выступает в роли не только проверяемого (Городничего), но и проверяющего (реvisора).

Сюжетную ситуацию «проверки, выяснения истины» составляет комбинация мотивов «реvisора» или «разоблачения», «обмана», «недоверия», «тайны», «адюльтера».

Перемена персонажами ролей запутывает развитие действия, приближая жанр к комедии положений. Мотивы «реvisора» и «адюльтера» имеют общую точку пересечения – «выведение на чистую воду», разоблачение обмана, что и создает цепочку подобных комических положений: Калошин считает отношения Виктории и Потапова «незаконными» – Калошин принимает Потапова за реvisора – Марина видит «измену» мужа с Викторией – Калошин разоблачает отношения Марины и Камаева – Калошин признается во всех грехах – восстановление status quo.

События происходят в номере провинциальной гостиницы, где поселилась Виктория. Неожиданное появление у нее соседа Потапова мотивировано поломкой радио. Будучи футбольным фанатом, он не смог отказаться от предложения Виктории прослушать репортаж в ее номере. Проверка соблюдения режима в гостинице в лице ее администратора Калошина нарушает планы Виктории и Потапова. «Проверяемые» безуспешно пытаются обмануть «ревизора», создать видимость выполнения распоряжения Калошина – разойтись по своим номерам. Персонажи оказываются в роли незадачливых мошенников в силу случайного стечения обстоятельств, им необходимо преодолеть препятствия «извне». «Разоблачение» осуществляется с помощью условного сценического приема – «подслушивания»: Калошин проверил выполнение приказа. Мотив «недоверия» в структуре образа Калошина, во-первых, психологически обуславливает «естественность» происходящего, во-вторых, является характерологическим инвариантом, то есть цинизм, лицемерие маркируют поведение персонажа, в-третьих, мотив обостряет интригу взаимонепониманием:

Виктория. Ладно, вы слушайте, а я буду читать. А дверь мы... (Подошла к двери, хотела ее запереть.)

Но дверь внезапно раскрылась, и на пороге возник Калошин.

Калошин. (Мирнолюбиво). Так. Хотели закрыться...

Виктория. У него радио испортилось...

Калошин. (Многозначительно). Я понимаю...

Виктория. Он футбол послушает и уйдет.

Калошин. (Игриво). Футбол, говорите?

Потапов. Футбол, совершенно верно.

Калошин. (Весело). Футбол?

Виктория. Ну конечно.

Калошин. Так, так. Значит, футбол?

Потапов. Да футбол же. Неужели вы не понимаете?

Калошин. Я понимаю. Я все понимаю. Я, товарищи, уже не маленький.

Виктория. Я не могу... Да от вас закрылись, от вас! Чтобы не лезли здесь, не мешались...

Калошин. (Перебивает). «Не мешали»? Вот и я так думаю, чтоб не мешали. Кому же нравятся, когда мешают? [1, с. 2630–264].

Сюжетный мотив преодоления препятствий получает водевильно-фарсовое воплощение: настаивая каждый на своем, персонажи вступают в драку. Такие выделенные атрибуты сюжетной ситуации, как «мошенничество или плутовство любовников» (в данном случае мнимых), «подслушивание», «недоверие» третьего лица (мужа, проверяющего), драка как способ выяснения отношений типичны для водевиля о неверных супругах. Они используются Вампиловым с целью усиления внешнего комизма.

Восстановление общественных норм (мужчина после 23.00 удален из женского номера) и душевного равновесия (Калошин как администратор выполнил свой долг) нарушается внезапным введением мотива «ревизора» с перераспределением ролей. Выдвинутая Викторией гипотеза («Из Москвы... А вдруг начальник?»), кажется Калошину более чем правдоподобной. Переплетение мотивов страха перед начальством и тайны (никто не знает, кто такой метранпаж) психологически мотивирует паническое состояние администратора и придает комизм действию. Решив по совету друга-врача симулировать невменяемость, чтобы оправдать свое непочтительное поведение, Калошин укладывается на постель Виктории и начинает декламировать стихи. Таким образом, Калошин из проверяющего превращается в проверяемого, а из жертвы обмана (мотив обмана в аспекте «намеренное введение в заблуждение») в мошенника (мотив реализуется в аспекте «лицо выдает себя за другого с корыстной целью»).

С неожиданным появлением Марины – жены Калошина, происходит «совмещение» мотивов проверки и адюльтера, обусловленное «ошибкой в осмыслении происходящего»: Марина, видя мужа в постели молодой девушки, решает, что муж изменил ей, и никак не предполагает, что он мог заболеть.

Последующее развитие действия демонстрирует «обратимость» мотива адюльтера: водевильная ситуация сменяется мелодраматической. С появлением Камаева, любовника Марины, «варьирование» мотива адюльтера получает дополнительную динамику: в отличие от данного положения в предыдущих он был ошибочным, ложным. В записных книжках Вампилова содержится запись, возмож-

ных сюжетов, где мотив супружеской измены является сюжетообразующим: «Забытый май. Возможно, три одноактные пьесы про любовь. Измены не было, но подозрение велико. Измена была, но лучше считать, что ее не было. Факты таковы, что измены не могло не быть, но ее не было, и в нее не верят» [1, с. 677]. В «Истории с метранпажем» все три варианта даны в комическом ключе: 1 – Калошин/Потапов + Виктория; 2 – Калошин/Марина + Камаев; 3 – Марина/Калошин + Виктория. Показательно изменение авторского замысла от мелодраматического (трагического) к водевильному (комическому). Нагнетание атмосферы тайны и страха вокруг метранпажа достигает кульминационной точки в предположениях Камаева, когда Калошин забывает о роли сумасшедшего: изображающий предсмертное состояние, оказывается на пороге смерти – врач констатирует сердечный приступ. Ситуация получает гротескное изменение во «внезапном смещении точки зрения на привычно знакомое» [11, с. 162]. На наш взгляд, это противоречит ее сюжетному оформлению по мелодраматическому шаблону: персонаж на смертном одре раскаивается во всех грехах, «прозревает», прощает неверную жену и благословляет на новый брак, вспоминает и просит прощения у обиженных, дает наставления; присутствующие умиляются и во всем соглашаются с умирающим:

Калошин. Впустите ее.

Рукоусев. Нет, нет.

Калошин. Пусть войдет... Что она мне сделала? Ведь я знал, все знал... Только вид делал, что не знаю... А ей что? Она молодая, красивая, ей жить хочется. Ведь она меня в два раза моложе, я ей, можно сказать, жизнь испортил... Пусть войдет, проститься нам надо. (Виктория впускает Марину.)

Марина. Семен!.. Как он!.. Семен, как ты?

Калошин. Марина, бог с тобой, прощаю я тебя... И ты меня прости. И не поминай лихом... Похорони меня и выходи замуж... Ничего. Выходи, пока не поздно...

Марина (Удивилась и растрогалась). Семен! Да что же это ты?

Калошин. Да вот за него и выходи, за этого... Если он тебе нравится. (Марина заплакала.) Да пусть он войдет.

Марина (Плача, открывает дверь). Олег. Иди сюда, Олег... (Камаев появляется в дверях.)

Калошин. Войди!

Камаев входит, останавливается рядом с Мариной.

Ну что, Борис?.. Погляди на них...

Марина (В голос). Семен!.. Век тебя не забудем...

Калошин. Ну и бог с вами... Живите.

Камаев (Ошеломлен). Что? (...)

Калошин. Ничего... Дачу отдадите Клаве, а квартиру себе берите. Да живите дружно. За деньгами не гоняйтесь, за чинами тоже. Главное, чтобы совесть была чиста [1, с. 288–289].

Благородство, проявляемое «покинутым» и обманутым мужем, должно вызывать определенные «мелодраматические» чувства у читателя или зрителя. Предлагаемая Вампиловым классическая ситуация переоценки ценностей обусловлена комбинацией мотивов неудавшейся жизни, супружеской измены, воспоминания о счастливой молодости, страха перед начальством.

В «Истории с метранпажем» пафос сменяется комизмом очередного положения, вызванного резким ментальным изменением: Калошин не умирает, он выздоравливает; его финальная реплика: «К черту гостиницу! Я начинаю новую жизнь. Завтра же ухожу на кинохронику», снижает пафос «прозрения», возвращает к исходному «автоматизму бытия». Финал построен по-чеховски: сюжет движется от «казалось» к «оказалось», но осознание этого «оказалось» ничего не меняет в жизни персонажа. Жанровое своеобразие пьесы связано именно с реинтерпретацией архисюжетного шаблона, в основе которого лежит мотив адюльтера. Знаком литературности становится подчеркнутое следование жанровому «макету» водевиля и мелодрамы.

В сюжетостроении одноактной пьесы «Двадцать минут с ангелом» (1962) можно выделить два мотива, имеющих архаическую сказочную основу: «добывание чудесных предметов» и «решение трудных задач» (см.: [8]). В пьесе, как и в ряде сказок, второй сказочный сюжетный мотив входит в первый. Атрибутами сюжетного мотива «добывание чудесного предмета» являются «добывающий», «объект», «от кого (добывается)», «образ действия», который в структуре данного сюжета имеет значение «решение трудных задач», что увеличивает количество атрибутов, то есть

добавляются «задающий задачу», «решающий», «условие».

Вампиловские персонажи Анчугин и Угаров – командированные, пропившие всю наличность – являются «добывающими», но предметом их вождения, в отличие от сказочного, становятся деньги, необходимые на похмелье. Анчугин и Угаров пытаются поочередно занимать их у проживающих (скрипка Базильского, молодоженов Ступак) и работающих (коридорная Васюта) в гостинице, наконец, просто просить Христа ради у прохожих:

Угаров. Ведь он человек нездоровый. Больной... (Врасплох.) Анна Васильевна, голубушка! Спаси. Дай три рубля до завтра.

Васюта. (Быстро). Нет, нет. Не дам. (Растроилась.) Ни стыда у вас, ни совести! Сотнями швыряете, а просите – у кого? Нет! Нет! И не говорите и не думайте! (Уходит.)

Анчугин. Удавится – не даст.

Пауза.

Угаров. А как соседи?

Анчугин. Кто? (Показывает.) Они?.. Держи карман шире. Парень-то не дурак, образованный. У нас, говорит, свадебное путешествие, большие расходы, извини, говорит, друг, и закрой дверь с той стороны! Отрубил. (Жест в сторону стены.) А этот?

Угаров. Отказал – то же самое [1, с. 297].

Действие строится как цепочка неудачных попыток, столкновений эмоционально мотивированных амбиций пьяниц и Васюты, Базильского, Ступак. С появлением случайного прохожего сюжетный ход меняется. Его выразительность заключается в отсутствии мотивировки поступка персонажа. Хомутов бескорыстно дает им 100 рублей. Он «совмещает» (см.: [3]) функции дарителя и задающего трудную задачу, потому что причины его поступка становятся предметом спора остальных персонажей, его воспринимают как мошенника-плута.

Получение «желаемого» не приносит удовлетворения Анчугину и Угарову, они хотят знать причины поступка «ангела». В отличие от сказки, где событийный ход обусловлен причинно-следственными связями, легко поддается логическому восприятию, у Вампилова причинно-следственные связи абсурдны. Дальнейшее развитие действия демон-

стрирует алогичность поступков персонажей. Угаровым и Анчугиным выдвигаются различные версии причин поступка Хомутова: шутка, издевательство, «предлагает на троих», глупость, сумасшествие, мошенничество, «из органов». Сказочный мотив «решение трудных задач» у Вампилова наполняется современным содержанием: спор, выяснение истины переходит в «суд», скандал. Вампилова персонажи преследуют единую цель – разоблачить мошенника – Хомутова, поэтому их эмоциональные состояния «единонаправлены»; их коллективное негодование обусловлено общей причиной – неверием в бескорыстие Хомутова. Драматизм ситуации придает «варьирование» (см.: [3]) обвинений, создающее атмосферу алогичности, абсурдности происходящего, потому что сама причина негодования алогична, так как бескорыстие не должно, по мысли автора, доказываться. Никто из персонажей (кроме Фаины) не верит в искренность «ангела».

Немотивированность признания, «само-разоблачения» Хомутова ни ходом действия, ни его эмоциональным состоянием, делает сомнительным его правдивость. Но «идеальность» его поступка в глазах остальных персонажей снижается, наличие греха в прошлом делает конфликтную ситуацию разрешимой: поступок «ангела» теперь кажется понятным, объяснимым:

Хомутов. (Медленно.) Вы меня убедили, вы сможете сделать со мной, что угодно... Но я не намерен сидеть в сумасшедшем доме. Мне некогда... Я приехал сюда на неделю... (Помолчав.) В этом городе жила моя мать... Она жила здесь одна, и я не видел ее шесть лет... (Струдом.) И эти шесть лет... я... я ни разу ее не навещил. И ни разу... Ни разу я ей не помог. Ничем не помог... Все шесть лет я собирался отправить ей эти самые деньги. Я таскал их в кармане, тратил... И вот... (Пауза.) Теперь ей уже ничего не надо... И этих денег тоже.

Васюта. Господи!

Хомутов. Я похоронил ее три дня назад. А эти деньги я решил отдать первому, кто в них нуждается больше меня... Остальное вам известно. (Молчание). Теперь, надеюсь, вы меня понимаете?

Маленькая пауза.

Анчугин. Браток... Так что же ты раньше не сказал? хомутов. А кому захочется в этом-то признаваться?

Васюта. Господи, грех какой... [1, с. 313].

Комизм вампиловской миниатюры имеет сатирический оттенок, точнее, трагикомический; «сохраняя внешнюю форму бытовой комедии, ее тематику и персонажей А. Вампилов поднял бытовые темы и персонажей на уровень более важных этических и социальных проблем: утрата и обретение смысла жизни, вера и неверие, личность и ее окружение. Говоря в более общей форме, основным смыслом драм Вампилова является проблема существования, истинности и верности отношения личности к обществу» [6, с. 279–278]. Автором избирается ситуация неправдоподобная и возможная одновременно в силу получившей художественное воплощение проблемы духовного оскудения человека. Персонажи, руководствуясь традиционной житейской логикой, демонстрируют ее ущербность в преувеличенной, алогичной степени. Задача решена, отношение к Хомутову меняется на прямо противоположное, подарок принимается, Угаров и Анчугин получают желаемое. Определенность авторской позиции не вызывает сомнений, девальвация ценностей в современном обществе – инвариантная тема его творчества.

Таким образом, в поисках новых средств комизма А.В. Вампилов обращается к классическим традициям драматургии Н. Гоголя, Н. Тургенева, А. Чехова и «низким жанрам» водевиля, мелодрамы. По жанру ранние драматические произведения близки водевилю (комедии положений), но устойчивый интерес к социально-нравственному осмыслению по-

ступков персонажей придает комизму пьес сатирический и трагикомический оттенок.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Вампилов, А. Избранное / А. Вампилов. – М. : Согласие, 1999. – 778 с.
2. Демидов, А. Заметки о драматургии А. Вампилова / А. Демидов // Театр. – 1974. – № 3. – С. 66–67.
3. Жолковский, А. К. Работы по поэтике выразительности: Инварианты – Тема – Приемы – Текст / А. К. Жолковский, Ю. К. Щеглов. – М. : Прогресс, 1996. – 344 с.
4. Лейдерман, Н. Л. Современная русская литература. В 3 кн. Кн. 3. В конце века (1986–1990-е гг.) / Н. Л. Лейдерман, М. Н. Липовецкий. – М. : Эдиториал УРСС, 2001. – 160 с.
5. Мелетинский, Е. М. О литературных архетипах / Е. М. Мелетинский. – М. : РГГУ, 1994. – 133 с.
6. Поляков, М. Я. В мире идей и образов : Историческая поэтика и теория жанров / М. Я. Поляков. – М. : Советский писатель, 1983. – 368 с.
7. Пронин, А. М. Современная одноактная драматургия 1960-70х годов (Конфликты и характеры в пьесах А. Володина, А. Вампилова, В. Розова) : дис. ... канд. филол. наук / А.М. Пронин. – М., 1984. – 212 с.
8. Пропп, В. Я. Морфология «волшебной сказки». Исторические корни волшебной сказки / В. Я. Пропп. – М. : Лабиринт, 1998. – 511 с.
9. Рудницкий, К. По ту сторону вымысла: Заметки о драматургии А.А. Вампилова / К. Рудницкий // Вопросы литературы. – 1976. – № 10. – С. 28–75.

THE GENRE ORIGINALITY OF ONE-ACT PLAYS OF A.V. VAMPILOV

Svetlana Sergeevna Vasileva

Candidate of Sciences (Philology),
Associate Professor, Department of Russian Philology,
Volgograd State University
ss_vasileva@volsu.ru
400062, Volgograd, Prosp. Universitetsky, 100

Abstract. The article deals with the influence of literary tradition, comic techniques, motif structure, plot and compositional features of dramatic miniatures of A.V. Vampilov and clarifies their genre affiliation. The author pays special attention to the issue of searching and creating new means of comedy by the playwright.

Key words: one-act play, sitcom, comic, vaudeville, melodrama, motif structure, plot composition.



УДК 821.161.1(470.47)
ББК 83.3(2=643),43

ПРОБЛЕМА СОХРАНЕНИЯ НАЦИОНАЛЬНЫХ ТРАДИЦИЙ В ТВОРЧЕСТВЕ КАЛМЫЦКОГО ПИСАТЕЛЯ-ЭМИГРАНТА С. БАЛЫКОВА

Делгир Юрьевна Топалова

Кандидат филологических наук,
научный сотрудник научной библиотеки им. Алексеевой П.А. и архива,
Калмыцкий научный центр Российской академии наук
delya.top@yandex.ru
358000, г. Элиста, ул. Илишкина, 8

Аннотация. В статье рассматривается литературное творчество талантливого писателя Санжи Балыкова (1894–1943), сформировавшегося как творческая личность в эмиграции. Возвращенное наследие талантливого писателя доказывает возможность сохранения национальной идентичности в условиях инонациональной среды. Несмотря на то, что все его произведения были написаны в эмиграции, их отличает глубинная национальная природа. Герои Балыкова, несмотря на социальные катаклизмы и перемены, сохраняют неразрывную связь с национальной историей, традициями и обычаями, нравственными устоями предков, сформировавшимися веками.

Ключевые слова: калмыцкая эмиграция, литература, творчество С. Балыкова, национальное самосознание, духовная связь, память, традиции.

Творчество писателя калмыцкого зарубежья Санжи Басановича Балыкова (1894–1943), поразительно многогранной личности, подлинного мастера слова, вызывает особые чувства у читающей публики. Еще недавно практически неизвестный широким кругам, он открыл новую, неизведанную страницу в калмыцкой литературе. В связи с идеологическими концептуальными рамками, нацеленными осудить «эмигрантское охвостье» [3, с. 3], имя писателя, казалось, было навсегда вычеркнуто из духовного наследия калмыцкой культуры. Первые работы, содержавшие ценнейший материал о творчестве автора, появились в 1990-е гг.: одна из глав кандидатской диссертации Б.А. Бичеева, посвященная наследию калмыцкой эмиграции [4], а также монография Р.А. Джамбиновой «Роман и автор. Новые грани художественности» [5], в кото-

рой творчеству писателя С. Балыкова посвящена отдельная глава. В 1993 г. была издана историко-бытовая повесть С. Балыкова «Девичья честь» [1]. В настоящее время его богатое литературное и публицистическое наследие остается малоисследованным. Особую признательность следует выразить Е.С. Ремилевой, настоящему почитателю и ценителю творчества калмыцкого писателя-эмигранта С. Балыкова, за возвращение ему на родину произведений этого автора. С особой кропотливостью, буквально по отдельным страницам она собирает его наследие. Совместно с сотрудниками Мемориал-музея «Донские казаки в борьбе с большевиками» (г. Подольск) была выпущена серия книг: «Заламджа» (2013), «Сильнее власти» (2014), которые с особой радостью и благодарностью были встречены калмыцкими читателями.

С.Б. Балыков родился 2 марта 1894 г. в Задонской степи Сальского округа Области войска Донского в семье Ними и Басана Балыковых, у которых было 9 детей. По свидетельству С. Балыкова, донские калмыки, находясь в замкнутой среде, меньше всего были подвержены русификации. Живя в Задонской степи, мальчик впитал традиции и обычаи калмыцкого народа, познакомился с его фольклором. Свои тонкие наблюдения, связанные с этнографическими реалиями, бытом, народными воззрениями и национальной психологией, он затем воплотил в произведениях, которые знакомят новые поколения читателей с нравственным опытом калмыцкого народа, его мудростью и самобытной культурой.

Отец будущего писателя был потомственным табунщиком. Много лет он состоял на службе у донского генерала Митрофанова, который со временем продал свое хозяйство крестьянину Супрунову. Так, семья Балыковых оказалась вдали от своего родного хутора, в Западном участке войскового коннозаводства Сальского округа Супрунова в Задонской степи, где Санжи жил до тринадцати лет. В 1909 г. он поступил в четырехклассное городское высшее училище в станице Великокняжеской (урочище Каре-Чаплак, калмыцкое название «Чапрак», ныне город Пролетарск Ростовской области) – центре Сальского округа Области войска Донского. Осенью 1913 г. Санжи Балыков успешно сдал экзамен на звание народного учителя в Великокняжеском реальном училище и стал преподавать в хуторе Чирвкю (ныне станица Тацинская Ростовской области). С осени 1916 г. он работал учителем родного языка и основ буддизма в хуторе Атаманский Денисовской станицы. Его преподавательская деятельность была прервана в тот год историческими событиями, связанными с Первой мировой войной. В связи с понесенными большими потерями в офицерском составе в первые месяцы боев русской армии было необходимо пополнение, с этого времени начиналась военная служба Санжи Балыкова.

В августе 1917 г. будущий писатель поступил в Новочеркасское казачье военное училище. В многочисленных боях с большевиками С. Балыков участвовал в составе 76-го Донского полка. В ходе столкнове-

ния под селом Гнедой Аксай (Ростовская область) в октябре 1918 г. он получил ранение, а вернувшись на службу, был произведен в первый офицерский чин хорунжего. В конце того же года С. Балыков прибыл в Зюнгарский полк. С этого времени, вплоть до 1920 г., он был связан с этой частью Добровольческой армии. Осенью 1919 г. став адъютантом командира Зюнгарского полка, участвовал во всех боевых операциях. Позже все серьезные бои он подробно описал в «Воспоминаниях о Зюнгарском полку», впервые опубликованных в 1927 г. в журнале «Улан Залат». В ноябре 1920 г. вместе с Добровольческой армией в составе своей части С. Балыков эвакуировался в Крым. Здесь после очередного поражения вместе с остатками врангелевской армии он вынужденно покинул Россию и прибыл в Турцию, откуда и началась его скитальческая жизнь беженца и эмигранта, полная бесконечных мучений, лишений, требовавшая здоровья, воли и сил, чтобы выжить.

В 1926 г., по просьбе Бадмы Уланова, председателя Калмыцкой комиссии культурных работников в Чехословакии, С. Балыков перебрался в Прагу. Пражский период был самым плодотворным в жизни писателя. Имея большие организаторские способности, он занял видное место в общественно-политической и культурной жизни калмыцкой диаспоры, став одним из самых ярких и талантливых ее представителей. Консолидация вокруг вольноказачьего движения, желание вести дальнейшую совместную борьбу против большевиков привели С. Балыкова в организацию – «Вольное казачество». Ведя активную работу в соответствии с важными «самостийными» принципами и задачами (обретение национально-политических прав, демократическое конституционное правление и др.), а также с программой национального возрождения калмыцкого народа, С. Балыков создал национально-политическую организацию – «Хальмг Тангачин туг» («Знамя калмыцкого народа»), став ее генеральным секретарем. Творческой «трибуной» этой новой калмыцкой организации был журнал «Ковыльные волны».

Наряду с кипучей общественно-организационной деятельностью С. Балыков интенсивно занимался творчеством. Он был членом редколлегий, секретарем и постоянным авто-

ром сразу нескольких печатных изданий («Хонхо», «Ковыльные волны», «Улан Залат», казахских журналов «Вольное казачество», «Казакция», «Родимый край» и др.). Работы С. Балыкова, отличающиеся яркой публицистичностью, были посвящены самым различным темам и вызвали живой интерес у читателей.

Следует отметить, что биография и творческий путь С. Балыкова на сегодня до конца не выверены. Например, нет точных данных о жизни и деятельности калмыцкого писателя в конце 1930-х – начале 1940-х гг. Нет сомнения в том, что Санжи Балыков до конца своих дней продолжал много и напряженно работать. В 1943 г. состояние здоровья писателя резко ухудшилось. После очередного приступа астмы он занемог и слег. Днем 9 января 1943 г. С. Б. Балыкова не стало.

Как писатель С. Балыков состоялся в эмиграции, но писать начал еще в школьные годы. Урывками он занимался литературным творчеством и в период Гражданской войны. В жанровой палитре С. Балыкова имели место авторизованные переводы калмыцких легенд, сказаний, стихотворения, одна пьеса, рассказы и один роман – «Девичья честь» (1938), которое сам писатель назвал историко-бытовой повестью.

Художественное наследие калмыцкого писателя-эмигранта Санжи Балыкова имеет сложную судьбу. К сожалению, не все сочинения увидели свет при жизни автора. Подсчитать точное количество произведений пока не удастся, во-первых, из-за недоступности архива. Во-вторых, многие из них были утрачены при смене им места проживания, вынужденной эвакуации из страны в страну и т. п. В-третьих, многие из рассказов он издавал под разными псевдонимами. В-четвертых, несмотря на то, что большая часть рассказов С. Балыкова все же доходила до читательской аудитории, части одного сочинения выходили в самых различных изданиях, однако при этом ни автором, ни редакцией не отмечалось, к какому конкретно произведению относится та или иная публикуемая часть. Все это создает определенную путаницу и вызывает затруднение у исследователей.

С. Балыков одинаково хорошо писал как на русском, так и калмыцком языках. Это по-

лучалось у него легко, так как родным он владел в совершенстве. В творческом арсенале писателя обращение к народной сказке, легендам, преданиям, как уже отмечалось, предстает в виде переводов. Мышление писателя было двуязычным. Таковым, по сути, было и его целостное мироощущение, при этом идеи и образы рождались у него, скорее, через национальное сознание. Оставаясь в плену родной стихии, имея в качестве опоры национальную культуру, он даже в условиях чужбины со скрупулезной точностью воссоздает традиционный быт кочевого народа, его обычаи и духовную жизнь. Личностная национально-этническая ментальность автора выражается в образе мышления и поступках его героев, в выражении подлинной национальной психологии.

Так, в рассказе «Растоптанный тюльпан» уже самое начало произведения, повествование в котором ведется от первого лица, настраивает читателя на то, что сюжет, вероятно, будет строиться на строгой приверженности заветам предков, связанных с влиянием буддизма, и почитании их. Столкновение настоящей любви с соблюдением национальных обычаев – в центре конфликта рассказа. Арслан и Зандана, детство которых прошло в «безмятежной дружбе», искренне любят друг друга, однако по году своего рождения, согласно буддийскому циклическому календарю, возлюбленная Арслану не подошла. Заветная мечта обоих быть «друзьями жизни» рушится – вскоре девушку засватал Очир, имевший счастье родиться в год Собаки» [2, с. 74].

Сопоставление главных героев, психология, характеры которых автором созданы достоверно, выявляет разницу в их поведении. Так, Арслан – человек искренний, честный, открытый, воспитанный на обычаях своего народа. Однако любовь к Зандане вынуждает его до последнего сопротивляться – на протяжении трех лет он отстаивал свое счастье и свой выбор вопреки неблагоприятным «предсказаниям». И даже когда Зандана уже стала чужой женой, сила любви не раз подталкивала его к тому, чтобы перешагнуть через «волю свыше», через «скалу» традиций, но он понимал, что совершенно бессилён. Героиня, сохраняя целомудрие, отклоняет все

попытки Арслана повлиять на нее, считая, что их любовь не имеет право на существование.

Несмотря на настоящую любовь, для которой не существует преград, писатель, тем не менее, защищает национальную самобытность и традиционные ценности национального видения мира. Ему близка именно Зандана, а не Арслан. Именно поэтому Зандана, в отличие от Арслана, не поднимается над обстоятельствами, не борется с ними, а, напротив, покорно смиряется с выпавшей судьбой.

Таким образом, в фокусе авторского художественного внимания находится, прежде всего, исследование «изнутри» проблем народной жизни, национальной самобытности и традиционных ценностей национального видения мира. Герои Балыкова словно ощущают связь времен. Несмотря на настоящую любовь, для которой, казалось бы, не существует преград, они, почитая традиции и обычаи, покорно смиряются с выпавшей судьбой.

В рассказе «У незримой стены» стержневая проблема рассказа – снова теме любви, противопоставленная долгу подчинения заветам предков. Главные герои, девушка Оваджа и Аюш, принадлежат одной «кости», а значит, являются братом и сестрой: «Только скажите – какой вы кости?... Да-а-а?! Ведь мы тогда одной “кости”! Брат и сестра, значит!.. И бывает такая плохая доля!..» [2, с. 68]. Развязка сюжета наступает также неожиданно быстро. Оваджа предлагает Аюшу остаться вместе, но жить не как муж и жена, а как брат и сестра, помогая и поддерживая друг друга, ибо Бог, вероятно, и свел их для этого. Оба они остались сиротками, слабыми и незащитными, да еще и с малышами на руках. Оваджа, так как она на год старше, будет старшей сестрой, он – младшим братом. По законам калмыков, если жених и невеста принадлежат одной «кости», то они – кровные родственники. Такие браки не допускались. Вот как этот факт интерпретирует сам Санжи Балыков: «У калмыков есть слово “ясн” (“кость”), устанавливающее далекое происхождение данного лица. В прошлом калмыцкий народ делился на множество племен, родов. Каждый имел свое название. Со временем эти роды и племена слились в один род, но их название осталось как указатель, к какому племени прежде принадлежали предки

данного калмыка. Первым словом при знакомстве является вопрос: “Какой кости?” Все люди, происходящие от одной “кости”, считаются кровными родственниками, и во избежание кровосмешения между людьми одной “кости” строго воспрещены браки» [1, с. 68]. Это «несоответствие» между женихом и невестой, которое проповедовало калмыцкое духовенство, исследователь У. Д. Душан называет «хараш» («препятствие, помеха»). Как указывается, «женитьба у калмыков считалась делом важным и относиться к ней необходимо было осторожно» [7, с. 27]. Во-первых, «...самое главное внимание, по учению духовенства, нужно обратить на лета. По их мнению, между летами жениха и невесты должен быть известный промежуток. <...> Сочетание этих промежутков в летах должно играть громадную роль в будущей жизни супругов. Так, могут быть сочетания, предвещающие только одно хорошее и благополучную жизнь им, и, наоборот, только одно плохое, неприятности и необыкновенные трудности в жизни и несчастья. <...> Большей частью разница в летах, предвещающая хорошее, бывает один, два года, восемь, двенадцать лет, три, пять, семь, десять и девять требуют некоторой поправки, которая производится духовенством посредством молитвы. После чтения этих молитв и устранения встретившихся препятствий сватание допускается» [7, с. 27].

Однако между женихом и невестой было и такое несоответствие, «которое ни под какие исправления не подходит» [7, с. 27]. Оно называлось, как указывает У. Д. Душан, «„цусн хараш“ – кровью несоответствующее. Результат его только один – смерть кого-нибудь из супругов, иначе не будет никакого успокоения в семье. Все время в такой семье должны быть несчастья, болезни, раздоры и прочее. Если такие лица были случайно женаты, то выходом из положения являлся развод» [6, с. 27].

Как знаток калмыцких традиций и обычаев, С. Балыкова понимал, что вся жизнь человека, по сути, зиждется на нормах духовного опыта, завещанного предками. Герои произведений не выходят за черту дозволенного, сохраняя уважение и почитание народных традиций, определяющих их поведение и поступ-

ки и предопределяющих, в конце концов, их судьбу. В произведении «Девичья честь» (1938) главный герой – Бадня Цагаков – видит преимущество культуры своего народа в чистоте нравов и высоких принципах общественной морали. Так, он считает, что нравственное кредо, на котором держится каждый этнос, это «честность, братское добросердечие, чистота семейного быта, гостеприимство, мягкосердечие к страждущему брату-человеку» [1, с. 21]. Осмысление указанного вопроса связано для главного героя и с понятием девичьей чести, утвердившимся в народных представлениях.

Согласно этическому кодексу калмыцкого народа, девушка, как будущая жена, должна была соблюдать «честь невесты». Это было залогом счастливой жизни супругов. Вот как Бадня, будучи еще школьником, объясняет непреложность данного морального постулата своему другу, Васе Гречанкину: «Честь девичья, честь невесты – это неопровержимый документ, что твоя жена порядочный человек. Здесь именно основа доверия мужа к жене, начало уважения, от доверия и уважения к любви один шаг... <...> Коренное психологическое явление, имеющее влияние на все последующие этапы жизни» [1, с. 21–22]. Как следует из содержания произведения, в будущем главный герой, руководствуясь именно этим принципом, выбрал себе в жены Зиндмю, а не Цеценю, в которую он был влюблен и готов был идти по жизни до конца. Умная, открытая Цеценя, умеющая расположить к себе людей, казалось, что только она всегда понимала, что творится в душе молодого человека и была готова поддержать его в трудный момент. Кроме того, она была его главным идейно-политическим соратником. Безоговорочная поддержка девушки, благородство общих устремлений всегда придавали ему силы. И, кажется, все сложилось бы благополучно, если бы не продуманный писателем драматический финал отношений Бадни и Цецени, придающий необычайную силу, весомость заявленной в повести проблеме и в некотором смысле представляющий собой ее кульминационный момент. Для Бадни стало потрясением открытие, что его невеста не являлась девственницей. Здесь писатель вновь демонстрирует читателю особенности наци-

онально-этнической психологии. Светлое и, казалось, сильное чувство героя внезапно угасло. Любовь отступила перед верностью нравственной норме, которая оказалась незыблемой для него.

Автор сочувствует обоим своим героям. По-своему был прав Бадня, не пожелавший связывать судьбу с женщиной, которая с самого начала его обманывала. Он уже никогда не поверил бы в ее порядочность, а значит, не смог уважать. Однако правда есть и на стороне Цецени. Еще ученицей она была изнасилована в Чепраке сыном квартирного хозяина. Боясь огласки и обвинений в свой адрес, Цеценя смолчала. О тайне девушки никто не знал. Разумеется, она не могла в этом признаться и Бадне, опасаясь его разочарования. Признаться Цеценя раньше, она никогда не услышала бы слов любви от него. Исключительное значение приобретает в этой небольшой сцене и образ автора. Не навязывая читателю своих выводов, писатель, который, по справедливому замечанию Р. А. Джабиновой, не использует в повести «самоанализа героев, внутренних монологов» [6, с. 235], тем не менее, активно вмешивается в сюжетное повествование, комментируя происходящее, подчеркивая свою связь с героями. С. Балыков психологически точно обрисовывает этот трагический момент в жизни Цецени, показывая в сочувственном свете ее страдания, унижение, растоптанное женское чувство: «Закрыв лицо ладонями, с приглушенными рыданием уткнулась в траву Цецени. Нежданный и негаданный случай, почти забытое несчастье мгновенно разрушило всю ее мечту, разорвало сотканное счастье. Было обидно от беспомощности, было горько от непоправимости положения» [1, с. 161].

По отношению к Цецене Бадня испытывал угрызения совести, ему было жалко ее, но решение разорвать отношения было окончательным. С. Балыков ни в коей мере не осуждает своего героя, напротив, он уважает его выбор, ибо то, с чем столкнулся Бадня, выходило за рамки традиционных норм, определявших взаимоотношения в калмыцкой семье. Конфликт героев смыкается с противопоставлением мировоззрения нового поколения со старыми семейно-родовыми установками. Кроме того, посредством моральной

проблемы осмысляются и социальные коллизии. Так, главный герой, разочарованный и удрученный, рассуждает о том, какие негативные изменения внесли обстоятельства, а именно цивилизация и вместе с ним новое сознание, в мироощущение калмычек, которые стали более раскрепощенными: «Эх, цивилизация!.. Много хорошего даешь ты, нельзя без тебя и под небом жить достойно, в темноте, в черном труде невыявленными гибнут одаренные сыны народа. Но зато ломаешь и уродуешь ты немало. Целомудреннейшие и скромнейшие наши девицы, а что делает цивилизация с ними. <...>» [1, с. 162].

По замыслу писателя, мысли и поведение героя несут в себе заряд нравственного народного идеала, что является своеобразным показателем его нравственной образцовости. Несколько снижая образ Цецени, которая изначально не понимала и не принимала мудрости и силы калмыцких обычаев, Балыков, всегда верный народным традициям, утверждает мысль о значении сохранения национального мира, отождествляя его с принятием высоких этических норм. Именно потому главный герой сделал выбор в пользу вековых традиций и строгих нравственных уроков, полученных еще в детстве в родной ему среде. Он решил жениться на Зиндме, которую, как ему стало уже казаться, он совсем незаслуженно обидел.

В центре рассказа «Сильнее власти», написанном в конце 1920 – в начале 1930-х гг., также оказываются этические категории. Как отмечает Б.А. Бичеев, сюжет произведения основан на конкретном событии, случившемся в Калмыцком ханстве, между Аюкой и его старшим сыном Чагдоржабом, едва не обернувшимся кровавой трагедией [4, с. 144]. Старый Бамбур, правитель целого улуса, состоятельный нойон, имеющий большую власть и влияние, хранитель обычаев, вдруг воспылил любовью к своей невестке, молоденькой семнадцатилетней Сяхинде. «Отеческие обязанности к невестке и сыну, старинные национальные традиции, крепкие степные обычаи – все попраля поздняя любовь» – сокрушается писатель [2, с. 13].

Вспыхнувшая страсть старого нойона выступает движущей силой конфликта, занимая все повествовательное пространство рассказа. В авторском сознании Сяхиндя является

ся воплощением национального типа женщины-калмычки, но, кроме этого, она настоящая хранительница национальных традиций и обычаев родного этноса. Именно силой своего характера она отстаивает их перед свекром. Ее образ полностью выкристаллизовывает нравственные позиции писателя. Нойон же как глава рода и семьи, улуса, следуя народному миропониманию, обязан был особенно рьяно следовать всем традициям. Однако мир для него словно лишен и нравственной, и логической, а, главное, социальной и национальной опоры. Герой перешел границы нравственных и национальных устоев. Основная коммуникативная цель автора сводится к тому, что неуважение к традициям и обычаям народа, игнорирование нравственно-этического кодекса и его осквернение – плохая примета, за которой может последовать большая трагедия и для каждого народа, и для всего человечества. Единичное может множиться, перерастая в отрицание всех ценностей, поддаваясь, словно «выворачиванию» наизнанку. Неслучайно свой рассказ Балыков заканчивает так: «В степи начинался великий раздор» [2, с. 14].

Таким образом, проблема сохранения и соблюдения традиций, обычаев предков – одна из главных в творчестве С. Балыкова. Его герои, как уже отмечалось, осознают свою связь с традиционной системой ценностей своего народа и сохраняют ее в любых, самых драматичных жизненных коллизиях. В своих произведениях писатель воссоздал национально-этнический мир во всей его многоплановости. С огромным воодушевлением он воспел красоту и мудрость национальных традиций, высокие принципы народной морали. Залог возрождения и процветания народа С. Балыков видел в национальном пробуждении, в верности заветам предков. Это чаяние воплощено писателем во всем его творчестве.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Балыков, С. Б. Девичья честь : Историко-бытовая повесть / С. Б. Балыков. – Элиста : Джангар, 1993. – 284 с.
2. Балыков, С. Б. Сильнее власти / С. Б. Балыков. – Подольск : Мемориал-музей «Донские казаки в борьбе с большевиками», 2014. – С. 131–137.

3. Барабаш, Ю. Я. Вступительные заметки / Ю. Я. Барабаш // Литературное зарубежье: проблема национальной идентичности. – М. : ИМЛИ РАН «Наследие», 2000. – Вып. I. – С. 3–7.

4. Бичеев, Б. А. Влияние письменных памятников и фольклора на развитие калмыцкой литературы (20–30 гг.). Глава III. Литературная деятельность калмыцкой эмиграции (20–30 гг.) : автореф. дис. ... канд. филол. наук / Б. А. Бичеев. – М., 1991. – 23 с.

5. Джамбинова, Р. А. Судьбы первопроходцев / Р. А. Джамбинова // Роман и автор. Новые грани художественности (1960–1990е гг.) / Р. А. Джамбинова. – Элиста : Джангар, 1996. – С. 100–118.

6. Джамбинова, Р. А. Калмыцкая литература XX века : в 3 кн. / Р. А. Джамбинова. – Элиста, 2006. – Книга первая: Калмыцкая художественная проза XX века. – 272 с.

7. Душан, У. Д. Этнографический сборник / У. Д. Душан. – Элиста, 1976. – Вып. 1. – С. 5–88.

THE PROBLEM OF PRESERVATING NATIONAL TRADITIONS IN THE WORKS OF KALMYK WRITER-EMIGRANT S. BALYKOV

Delgir Yurevna Topalova

Candidate of Sciences (Philology),
Researcher, Scientific Library of Alekseeva P.E. and Archive,
KalmNC RAS
delya.top@yandex.ru
358000 Elista, Ilishkina St., 8

Abstract. The article considers the literary work of talented writer Sanji Balykov (1894–1943), who developed as a creative personality being in emigration. The restored legacy of the talented writer proves the possibility of preserving national identity in the environment of another nation. Despite the fact that all his works were written in emigration, they are distinguished by a deep national nature. Balykov's characters, despite social cataclysms and changes, remain inextricably linked to the national history, traditions and customs, moral principles of ancestors formed by centuries.

Key words: Kalmyk emigration, literature, S. Balykov's works, national identity, spiritual connection, memory, traditions.



УДК 070:050
ББК 76.024.712.18

«АВТОРСКИЙ» ЛИТЕРАТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ЖУРНАЛ: ГЕНЕЗИС, ТИПОЛОГИЧЕСКИЕ МОДЕЛИ, СПЕЦИФИКА ЖУРНАЛЬНОГО КОНТЕКСТА

Ольга Геннадьевна Шильникова

Доктор филологических наук, доцент,
профессор кафедры журналистики и медиакоммуникаций,
Волгоградский государственный университет
stilvolsu@mail.ru, glossa2@rambler.ru
400062, г. Волгоград, просп. Университетский, 100

Аннотация. В статье выявлены типологические варианты «авторских» журналов, существовавших в российской печати XVIII – начала XX веков. Установлено, что в общую типологическую модель их объединяло наличие схожих типологических параметров. Владелец, издатель, редактор выступал в одном лице, был единственным или основным автором журнальных текстов разных жанров, имел возможность напрямую формировать все журнальные дискурсы: художественный, публицистический, литературно-критический, что способствовало возникновению предельной монолитности журнального контекста на смысловом, композиционном, стилевом, мировоззренческом уровнях. Обосновано, что в процессе исторической эволюции происходила дифференциация модели «авторского журнала» с образованием его типологических вариантов. В русской журналистике это были авторский журнал-роман, авторский литературно-художественный журнал, авторский энциклопедический журнал, авторский монографический журнал, авторский экспериментальный журнал. Показано, что типологические варианты авторского журнала различались по степени вовлеченности издателя-редактора в руководство журналом, структуре, соотношению основных журнальных дискурсов, объему и жанровому спектру публикуемых им собственных текстов, способам сплочения журнального контекста.

Ключевые слова: аудитория, авторский журнал, контекст, литературная критика, редактор, тип издания.

В актуальном научном дискурсе «толстый» журнал (его называют также литературным, универсальным, журналом общего

типа), не обделен вниманием исследователей. Историки журналистики многое сделали для выявления роли «толстых» журналов

в литературном и общественно-политическом процессах Европы и России. Были определены общие типологические параметры «толстого» журнала с учетом его исторического генезиса, структурно-функциональных особенностей, специфики контекста и поэтики (см.: [3; 11; 17; 19]).

Между тем в своем историческом развитии «толстый» журнал прошел несколько стадий. Менялся не только журнальный контент. Шла постоянная трансформация изначального типологического облика изданий в зависимости от культурно-исторических, политических, экономических условий, состояния медиасферы в целом. В результате внутри типа происходило формирование различных типологических моделей.

Однако к настоящему времени вопрос о многообразии типологических моделей подобных изданий либо не ставится вообще, либо решается без должного теоретического обоснования и эмпирической верификации.

В практическом аспекте осмысление продуктивного исторического опыта моделирования журнального контекста может способствовать возрождению современных литературных журналов. О затяжном кризисе, в котором они находятся, уже два десятилетия говорят культурологи, социологи, историки журналистики и даже сами представители профессии. Для преодоления кризисных явлений необходим эксперимент, внедрение новых журнальных форм, конгениальных социокультурным потребностям и технологическим реалиям информационной эпохи. И этот процесс будет проходить значительно эффективнее, если учитывать традиции и новаторские поиски журналистов прошлого.

В научном плане воссоздание типологии одного из самых известных и влиятельных в России XVIII–XIX веков печатных изданий необходимо, чтобы представить более полную и целостную картину эволюции русской журналистики в ее соотношении с общеевропейскими медиапроцессами.

Цель настоящей статьи – с помощью методов историко-типологического, структурно-функционального и контекстуального анализа выявить и обосновать ранее не идентифицированную типологическую модель «толстого» «авторского»¹.

Авторский журнал-роман

В российской периодике XVIII–XIX веков журналы литературно-художественного профиля, в которых один человек определял общую концепцию, направление, содержание издания и был единственным или основным автором текстов, не редкость. Среди них – сатирические издания последней трети XVIII века, в первую очередь «Адская почта» Федора Эмина (1769) и «Почта духов» И.А. Крылова (1789), типологическую природу которых исследователи квалифицируют как «журнал-роман» или «журнал в письмах».

По формальным признакам такой журнал представлял собой, скорее, сборник, состоящий из очерков или сатирических писем-фельетонов. Содержательно номер воспринимался как целостный художественно-публицистический текст. Единство журнального контекста создавалось за счет близкой идейно-тематической направленности частей, общего предисловия и созданного в нем образа рассказчика (не бывшего, однако, героем или действующим лицом событий), а также повторяющихся в письмах образов-персонажей. Редактор-издатель был единственным автором текстов, что находило отражение не только в мировоззренческих посылах, но и в общности стилистики журнальных публикаций.

Таким образом, журнал-роман (особенно журнал-роман в письмах) представлял собой нечто цельное и законченное. Одна из главных особенностей подобных изданий – их синкретизм, обусловленный наличием автора-издателя и рассказчика в одном лице.

Оформление типологической модели авторского журнала-романа, закономерно происходит в период расцвета «персональной» журналистики. В России данная модель сформировалась под несомненным влиянием успешного опыта французской литературы, культивировавшей жанры философских и сатирических писем, и английской прессы. Наибольшее типологическое сходство можно обнаруживать с моральными еженедельниками под редакцией Ричарда Стилаи Джозефа Аддисона «Собеседник» («The Tatler», 1709) и «Зритель» («The Spectator», 1711–1712), которые издавались в Англии начала XVIII века. Несколько позже Антуан Франсуа Прево осно-

вываает в Лондоне по образцу английского «Зрителя» еженедельный журнал «За и против» («Le Pourette Contre», 1733–1740). Во Франции XVIII века морально-дидактические и нраво-описательные журналы «Французский зритель» («Le Spectateur français», 1722–1723), «Неимуший философ» («L'indigent philosophe», 1727) и «Кабинет философа» («Le Cabinet du philosophe», 1734) выпускал Пьер де Мариво.

Однако глубинная причина превалирования в XVIII веке синкретических журнальных форм, сочетающих признаки художественно-публицистического произведения и органа печати, на наш взгляд, состояла в несформированности в Европе, а позже и в России конца XVIII столетия «толстого» литературного журнала как типа периодического издания.

Авторский литературно-художественный журнал

По ряду параметров к крыловским изданиям близок «Московский журнал» (1791–1792). Журнальный контекст в нем скреплялся «биографической личностью» Н.М. Карамзина – редактора, прозаика, поэта, критика, публициста.

Не менее значительным было влияние «литературной личности» издателя – «сердце наблюдателя по профессии» (Московский журнал. Ч. II. № 4. С. 85), европейски образованного просветителя, отвергавшего нравоучительный пафос искусства. Его целью было эстетическое развитие читателей, воспитание их в духе гуманистических и прогрессивных идеалов эпохи, расширение границ аудитории в России рубежа XVIII–XIX веков. В конечном итоге тексты «Московского журнала» Карамзина выполняли «работу по созданию нового типа культурной личности» [10, с. 230].

Концепция и программа журнала была составлена им лично сразу по возвращении из заграничной поездки в 1790 году и включала полноценные художественный и литературно-критический модули. В объявлении «Об издании “Московского журнала”» (Московские ведомости. 1790. № 89. 6 ноября) издатель настойчиво подчеркивал, что намерен единолично руководить в журнале всеми отделами, решать вопрос об отборе авторов и произведений для публикации, ориентируясь исклю-

чительно на собственный вкус, самому заполнять литературную часть. Свой план Н.М. Карамзин смог реализовать в полном объеме².

По справедливому замечанию Ю.М. Лотмана, несмотря на сотрудничество в издании других авторов, на обилие переводных материалов из самых разных источников, журнал воспринимался как единый лирический «монолог издателя» [10, с. 226], перу которого принадлежало 9/10 материалов. Редакционные статьи были окрашены глубоко личными чувствами и лирической интонацией, насыщены почти интимными обращениями издателя к «друзьям своего сердца». Отношение к современному искусству и текущим событиям открыто выражалось в критике – литературной и театральной. Из номера в номер публиковались близкие к автобиографическим жанрам «Письма русского путешественника» и лирика с узнаваемыми биографическими вкраплениями.

Типологическую модель первого карамзинского издания можно определить как авторский литературно-художественный журнал.

И некоторые из «журналов в письмах» XVIII века, и карамзинский «Московский журнал» уже после своего закрытия переиздавались в более позднее время³. Вероятно, на данном этапе развития отечественной журналистики они воспринимались аудиторией прежде всего как отдельные книги для чтения, наряду с романами, повестями, сборниками рассказов, чему способствовал и беллетризованный контекст авторского журнала. Представление о журнале как органе периодической печати, призванном регулярно знакомить публику с новыми явлениями в литературно-художественной и общественной сфере, утвердилось несколько позже.

К середине 30-х годов XIX столетия, благодаря многочисленным журнальным проектам последователей Н.М. Карамзина, отечественных романтиков, редакторским усилиям Н.А. Полевого, Н.И. Надеждина, критическим статьям В.Г. Белинского, структура литературного журнала как дискретного, кросс-жанрового и кросс-персонального периодического органа уже вполне сложилась. Соответственно, журнал не воспринимался аудиторией как монолитный текст и тем более как самостоятельное литературное произведение.

Однако и в этот период появляется своеобразный вариант «авторского» «толстого» журнала, который имел ряд ярко выраженных особенностей.

Авторский энциклопедический журнал

В 30–40-е годы XIX столетия своеобразный вариант авторского «толстого» журнала был представлен «Библиотекой для чтения» периода редакторства О.И. Сенковского. (1834–1848 гг.). «Журнал словесности, наук, художеств, промышленности, новостей и мод, составляемых из литературных и ученых трудов», то есть энциклопедический, состоял из отделов «Русская словесность», «Иностранная словесность», «Науки и искусства», «Промышленность и сельское хозяйство», «Критика», библиографическая «Литературная летопись» и «Смесь».

До сих пор не существует единой точки зрения на типологическую принадлежность «Библиотека для чтения» О.И. Сенковского. В.Г. Белинский, говоря о разнообразии содержания и о форме организации контекста, замечает, что «Библиотека» имеет полное право быть энциклопедическим журналом. Однако, анализируя принципы редактирования, критик подчеркивает, что журналом «дирижирует один человек», и притом универсально и всесторонне образованный.

А.В. Дружинин связывал появления в России журнала энциклопедического типа именно с «Библиотекой для чтения», считая, что программа журнала отражала принципиальную установку редактора на просвещение русского читателя и популяризацию знаний. В некрологе 1858 года А.В. Дружинин писал: «Сенковский был основателем того энциклопедического направления, которого до сих пор неуклонно держаться все наши лучшие журналы и которого они будут держаться до той поры, пока уровень нашего общего образования не сравняется с иностранным» [8, с. 775]. Т. Гриц определяет «Библиотеку» как «первый толстый энциклопедический журнал» [5, с.21]. Л.Я Гинзбург отмечает, что «Библиотека для чтения» была организована как «журнал одного человека» [2, с. 325]. Л.В. Голубцова доказывает, что «Библиотеку» следует отнести к типу журналов «для семейно-

го чтения» [4, с. 5]. Г.И. Щербакова, основываясь на приоритетности для О.И. Сенковского просветительской функции, называет издание журналом «энциклопедического типа», считая его формат «рецидивом персональной журналистики» XVIII века» [22, с. 18].

Неоднозначность идентификации типологической модели издания обусловлена комплексом факторов. Среди них – своеобразие организационных принципов ведения издания, сложность архитектоники журнала, жанровый синкретизм многих публикаций и рубрик, полидискурсивность журнального контекста, уникальность личности редактора, склонного к оригинальным стилистическим опытам и смелым экспериментам с журнальной формой.

Изначально журнал был задуман в качестве своеобразного идейно и эстетически нейтрального форума, чуждого «духу партий», журнальным спорам, не защищающего какое-то одно «учение литературное», что открыто манифестировалось в программном заявлении редактора. Однако реальный журнальный дискурс и формируемый им контекст были принципиально иными – жестко моноцентричными по редакторской интенции, резко полемичными по отношению к российскому журнально-литературному пространству и одновременно диалогически ориентированными на установление тесных контактов с массовой аудиторией, интересы которой и были приоритетными, о чем О.И. Сенковский заявлял неоднократно.

Подобная разновекторность, в свою очередь, обуславливала конструктивную, содержательную и морфологическую полифонию журнала. Демонстративный отказ от полемики, публично провозглашенный и обещанный цензурным властям, заставил О. И. Сенковского «изобрести десятки новых журнальных форм, которые нельзя было назвать ни полемикой, ни антикритикой, но которыми тем не менее он сражался – и не на жизнь, а на смерть» [9, с. 61]. И наконец, ориентация в первую очередь на массового, а не элитарного читателя заставляла адаптировать все журнальные материалы к восприятию аудитории, делая их доступными, понятными, занимательными.

Владельцем, редактором и издателем журнала был, по сути, один и тот же чело-

век – сам О.И. Сенковский. В качестве учредителя выступал А.Ф. Смирдин, однако его участие в редакционных делах ограничивалось материальной стороной. В объявлении о новом издании сообщалось, что он будет выходить под редакцией О.И. Сенковского и Н.И. Греча, однако участие последнего также было номинальным.

Редактор был полновластным распорядителем журнала в организационном плане. В руководстве журналом отсутствовало какое-либо коллегиальное начало. «Для отклонения неуместных догадок и толков считаем нужным сказать откровенно, что с самого начала существования этого журнала, как то почти всем известно, настоящим его редактором был всегда сам директор и общий с издателем владелец его О.И. Сенковский, и что никто в свете кроме г. Сенковского не имел ни малейшего влияния на состав и содержание “Библиотекой для чтения”», – писал о себе О.И. Сенковский в августе 1836 года, обращаясь к читателям (цит. по: [2, с. 325–326]).

В журнале не было постоянного редакционного коллектива и вообще настоящих сотрудников. Об этом свидетельствовали многие современники, в том числе ученик О.И. Сенковского П. Савельев. Первую книжку журнала украшал список из 60 имен будущих авторов журнала. В этот список вошли все сколько-нибудь популярные тогда писатели, чье участие якобы было гарантировано (свое обещание редактор не выполнил, в чем его саркастически упрекнул Н.В. Гоголь в статье «О движении журнальной литературы в 1834 и 1835 году»). Конечно, в разные периоды в журнале публиковался определенный круг авторов. Однако он мог неожиданно меняться, причем не под влиянием какой-либо необходимости, а только вследствие действия редакторской воли.

О.И. Сенковский был, пожалуй, одним из самых активных и плодовитых авторов журнала. Он сам писал для журнала множество материалов, и, что особенно важно, практически для всех отделов и во всех жанрах, в том числе художественных. Так, уже для первого номера он подготовил научную статью о скандинавских сагах, остроумную повесть «Женская жизнь в нескольких часах», критическую статью, посвященную исторической

драме барона Розена «Россия и Баторий», «большой драматической фантазии» «Торквато Тассо» Н. Кукольника и драме М. Киреева под тем же названием, где анализ произведений сопровождался обширными теоретико-литературными выкладками и историческими экскурсами. Для «Литературной летописи» им были написаны рецензии на «Аскольдову могилу» Загоскина и «Горе от ума» Грибоедова, для «Смеси» – множество кратких заметок на самые различные темы. И в дальнейшем, несмотря на крайне интенсивный редакторский труд, О.И. Сенковский всегда изыскивал возможности для собственно творческой работы.

Для современников, в частности Н.В. Гоголя, это обстоятельство было свидетельством поверхностного знания предмета и непрофессионализма. «Г. Сенковский является в журнале своим как критик, как повествователь, как ученый, как сатирик, как глашатай новостей и проч. и проч., является в виде Брамбеуса, Морозова, Тютюнджу Оглу, А. Белкина, наконец в собственном виде» (Современник. 1836. Т. 1. С. 197).

В.Г. Белинский, напротив, сумел оценить творческую многогранность и работоспособность Сенковского, однако критик считал, что такое массивное присутствие одного автора приводит к монотонности журнального стиля, что, на его взгляд, вредило изданию: «...Журнал странная вещь, и если для него нужны люди, способные на что-нибудь прекрасное и даже великое, то не менее их нужны и великие люди на малые дела. Редактор “Библиотеки” хорошо понял это, и новый Протей преобразуется по своей воле и в повествователя, и в ученого, и в критика, и в рецензента, и в составителя смеси; жаль только, что во всем этом он сохраняет один тон, одну манеру, один дух, употребляет одни замашки...» (Телескоп. 1836. Ч. XXXI. № 4. С. 639).

В качестве литературного редактора О.И. Сенковский также был единовластным распорядителем «Библиотеки», что и определяло принципы его руководства. Сенковский считал себя вправе корректировать содержание, изменять название публикаций, сокращать и дополнять их по своему усмотрению. П. Савельев утверждал, что ни одна статья, «ни са-

мая крошечная заметка не миновали» редакторской руки. Крайне негативно отзывался о качестве критических публикаций «Библиотеки», в том числе своих собственных, Н.А. Полевой (с 1836 до декабря 1837 года сотрудничавший в журнале после закрытия «Московского телеграфа»), поскольку они часто до неузнаваемости нещадно переправлялись О.И. Сенковским: «...Иногда вовсе я не мог отличать: что такое я хотел сказать в той или другой статье? – писал Н.А. Полевой. – Неговорю о статьях библиографических – библиография “Библиотеки для чтения” вообще была беспрерывною шуткою; я не дорожил ею и отдал ее на жертву прихоти редактора, но переделке подвергались и все большие статьи» [13, с. 310]. Поэтому, решив в 1839 году издать отдельной книгой свои прежние критические работы, Н. А. Полевой заявил, что почти от всего написанного им в 1836 и 1837 годах в отделении библиографии он решительно отрекается – «оно ни мое, ни редакторское, а бог знает чье, и что оно такое, я первый менее всех понимаю» [13, с. 311].

Так же бесцеремонно обращался О. И. Сенковский с оригинальными художественными произведениями. «Не раз случилось, что Сенковский даже не дочитывал рукописей: повесть нравилась ему по сюжету, в голове его рождалась при ее чтении счастливая мысль, – он отдирает конец рукописи и приписывал свой», – вспоминал тот же П. Савельев [15, с. 31].

Сенковский считал возможным подвергнуть переделке буквально все компоненты текста – от стиля до содержания. Так, в связи с выходом книги А. Емичева «Рассказы дяди Прокопья» он замечал: «У “Библиотеки для чтения” есть ящик – что уж таиться в этом! – есть такой ящик с пречудным механизмом внутри, работы одного чародея, в который стоит только положить подобный рассказ, чтобы повернув несколько раз рукоятку, рассказ этот перемололся весь, выгладился, выправился и вышел из ящика довольно приятным и блестящим, по крайней мере четким. <...>. Не хотите быть переправлен? Не суйтесь в “Библиотеку для чтения”. Печатайте свои произведения отдельными книжонками или отдавайте их в такие журналы, которые под словом “редакция” понимают просто “чте-

ние корректуры”!» (Библиотека для чтения. 1836. Т. XVII. Литературная летопись. С. 7).

Литераторов 1840-х годов такое своеволие глубоко возмущало: «В Библиотеке для чтения случилось еще одно дотоле не слышанное на Руси явление. Распорядитель ее стал переправлять и переделывать все почти статьи в ней печатаемые, и любопытно то, что он объявлял об этом сам довольно смело и откровенно. “У нас” говорил он, в Библиотеке для чтения, не так, как в других журналах: мы никакой повести не оставляем в прежнем виде, всякую переделываем: иногда составляем из двух одну, иногда из трех, и статья значительно улучшается нашими переделками. Такой страшной опеки до сих пор на Руси еще не бывало» (Современник. 1836. Т. 1. С. 202). Однако О.И. Сенковский принципиально отстаивал свое право на редакторскую корректуру как средство кардинального улучшения «качества» произведения: «В “Библиотеке для чтения” редакция в полном смысле этого слова, т. е. сообщение доставленному труду принятых в журнале форм обделки слога и предмета, если они требуют обделки...» (Библиотека для чтения. 1836. Т. XVII. Литературная летопись. С. 7).

Л. Я. Гинзбург считала, что редакторское вмешательство О.И. Сенковского преследовало несколько целей: «Иногда он просто придавал занимательность третьестепенному литературному материал; иногда осуществлял свои стилистические теории; иногда шел навстречу цензурным требованиям; иногда, наконец, прибегал к вставкам в чужие произведения в видах полемики или саморекламы» [2, с. 328]. О.И. Сенковский же, как мы видим, оправдывал свой произвол еще и стремлением сохранить единство и постоянство журнального контекста.

Однако была у такого единства и оборотная – непродуктивная – сторона. «Настоящий писатель дорожит каждой своей буквой и словом, и слишком деспотичному редактору всегда в конце-концов придется окружить себя второ- и третьестепенностями или даже остаться одинокому, что и случилось с Сенковским», – констатировал позже в биографическом очерке Е.А. Соловьев [18, с. 48]. После ухода из журнала Пушкина, Жуковского, Д. Давыдова их место занимают Н. Куколь-

ник, А.В. Тимофеев, Л. Якубович, Н.Н. Веревкин, имена которых почти ничего не говорят современному читателю.

В «энциклопедическом авторском» журнале единство направления эксплицировалось различными способами, в том числе вполне оригинальными и имеющими цель не только привлечь внимание публики и умножить число подписчиков, но и скрепить журнальный контекст.

А) *При помощи идейного сплочения художественного дискурса журнала.* Так, «Библиотека для чтения» и теоретически (к примеру, в критических публикациях «Литературной летописи»), и практически (публикуя художественные произведения определенного рода) пропагандировала «светскую повесть». Она последовательно противопоставлялась и натуральной школе с ее реалистическими тенденциями, и европейскому романтизму.

Уже первые отзывы журнала о Гоголе были очень сдержанными. О «Миргороде» было сказано, что это литература, предназначенная для невзыскательной и не слишком образованной публики. Особое негодование Сенковского вызывает появление «Мертвых душ», которые, по его признанию, – то же самое, что романы Поль-де-Кока, только еще «грязнее». Пародийный выпад против Гоголя есть в рецензии Сенковского на «Череп» Дм. Хрусталева. В целом, произведения Гоголя оценивались как «низкие», «грязные», недостойные, предназначенные для публики второго сорта

С другой стороны, «светская» повесть в журнальном дискурсе противопоставлялась европейской литературе, наполненной острой социальной проблематикой и протестными мотивами, например произведениям В. Скотта и французских романтиков. В статье «Барон Брамбеус и юная словесность» об этом заявлялось прямо и недвусмысленно: «...Казни, эшафоты, – и это безверие, скептицизм, ужас и бесстыдство в драме, романе и повести, – и эта кровь и буйства на страницах легкого и приятного чтения, происходят от того же умственного недуга, который за 40 лет перед сим усеял Францию политическими развалинами и трупами» (Библиотека для чтения». 1834. Т. III. С. 39). Так, Сенковский,

признавая несомненный «поэтический гений» В. Гюго, считал, что писатель исковеркал свой прекрасный талант тем, что ориентировался на художественный опыт исторических романов В. Скотта. Редактору ненавистен шотландец, который «вывел на сцену ... палачей», «открыл европейской публике отвратительную поэзию виселиц, эшафотов, казней, резни, пьяных сборищ и диких страстей».

Б) За счет фокусирования и *идейной монополизации* единственной – *редакторско-авторской* – точки зрения на *назначенные искусства*, литературы, образование и культуру чтения в литературно-критических публикациях.

Вопрос о роли литературы для публики Сенковский решал однозначно, провозглашая девизом журнала «чтение с пользой и удовольствием», не признавая «умственной монополии» какого-то одного литературного направления. В своем отрицании авторитетов он часто доходил до абсурдного уравнивания истинных талантов и второсортных беллетристов. Причем такая позиция возводилась в принцип редакционной политики

О.И. Сенковский резко высмеивал самую возможность существования беспристрастной, объективной критики где бы то ни было. Ценность критики для процветания словесности О.И. Сенковский видел в неизбежном и плодотворном разнообразии критических мнений. В доказательство своей правоты он приводил европейский опыт, в частности состояние критики в современных литературных журналах Англии: в «Edinburgh Review», «Westminster Review», «Quarterly Review», «Monthly Review», «Foreign Review».

Особый акцент О.И. Сенковский делал на том, что истинный критический талант – это редкий индивидуальный природный дар, подобный поэтическому. Однако настоящие таланты нечасто встречаются в любой национальной литературе, потому хорошая критика не ремесло, которому можно выучиться, а высокое искусство понимания прекрасного.

Литературно-критическая и художественная концепции О.И. Сенковского были напрямую детерминированы его общими мировоззренческими установками. По своей ментальности, образованию, мировосприятию редактор, несомненно, был человеком евро-

пейского склада мышления, журналистом и ученым, ориентированным на систему западных ценностей, в том числе внесенных в европейское сознание благодаря идеям Великой французской революции (несмотря на его крайне неприязненное отношение к этой революции). Превыше всего О.И. Сенковский ценил человеческую индивидуальность и возможность личности свободно проявлять свои интеллектуальные и художественные способности. Для него совершенно неприемлема была сама мысль об «умственной монополии», тем более в области искусства. Представляется, что именно в этих убеждениях истоки такого резкого протеста Сенковского против партий и «котерий», питательной почвой которых являлось, по его мнению, любое требование единства мнений или единообразия стилей в словесности.

В) За счет *беллетризации и драматизации журнального контекста* в целом, что достигалось с помощью массивного использования игровых и ролевых приемов, в частности, создания образа вездесущего Барона Брамбеуса, выработки оригинальных сатирических жанровых форм, в первую очередь литературно-критических, а также совершенствования способов репрезентации ценностных литературно-критических суждений.

Использование литературной маски и жанра травести не являлось изобретением О.И. Сенковского. В русской журналистике и критике обращение к маскарадным приемам было достаточно традиционным.

В сатирических журналах XVIII в. уже можно обнаружить объективизированного маскарадного персонажа, от имени которого велось повествование и который играл роль связующего звена всех публикаций номера. В «Адской почте» это бес. В «Трутне» – лентяй. В журнале «И то и сё» – остролов и балагур, живущий литературным трудом. В журнале «Всякая всячина» – благонамеренный автор.

В первой половине XIX века традиция не прервалась. Ф. Булгарин сочинял свои статьи о Н.А. Полевом в форме писем «матушки-бригадирши». М.А. Бестужев-Рюмин в «Северном Меркурии» подписывался Евграфом Микстуриным и Аристархом Заветным. Н.И. Надеждин цикл фельетонов в «Вестнике Европы»

М.Т. Каченовского писал от имени Никодима Аристарховича Надоумко. Пушкин выступил в надеждинском «Телескопе» с двумя памфлетами под маской Феофелакта Косичкина, Н.А. Полевой в приложении к «Московскому телеграфу» – под псевдонимом Бессмыслин. Позже к подобным приемам обращались журналисты некрасовского «Свистка». Целую галерею разнообразнейших ролевых масок, являющихся стержнем композиционно-стилевой интеграции больших критико-публицистических циклов, опубликованных на страницы «Отечественных записок» Н.А. Некрасова, вывел Н.К. Михайловский.

Новаторство и заслуга Сенковского состояли в том, что он придал приему литературной маски принципиально иные – журнальные функции, *сделав «маску» не просто повествователем, а действующим субъектом журнальных публикаций и конструктивным, структурообразующим элементом контекста* в целом. На аудиторию «Библиотеки для чтения» редактор обрушился целый каскад самых разнообразных литературных личин-масок Сенковского-Брамбеуса, которые, благодаря периодичности издания и стараниям редактора, не исчезали из журнального поля так надолго, чтобы читатель успел о них забыть.

О.И. Сенковский последовательно делает все, чтобы объективизировать и персонифицировать образ Барона Брамбеуса, придать ему статус самостоятельного журнального субъекта, который выполняет функцию идейно-содержательного интегратора авторского сознания на уровне журнального контекста. Для этого он использовал целый ряд специальных приемов.

В журнальном контексте у Брамбеуса *нет константной пространственно-временной локализации, нет привязки к какому-то определенному отделу или рубрике*. В журнальных номерах актуализировались то какая-то одна, то сразу несколько ипостасей этого образа. В одних публикациях он обретает черты узнаваемого литературного персонажа, действующего лица. В других – предстает в качестве субъекта повествования (рассказчика или повествователя). В третьих – возникает как инициативный журналист, очень близкий редактору и

«участвующий» в формировании журнальной политики. В четвертых – выступает как сочинитель повестей, современный писатель, обладающий узнаваемым индивидуальным художественным стилем.

Часто в журнальных публикациях О.И. Сенковского барон становился *предметом горячего обсуждения других действующих лиц*. Так, в публикации О.И. Сенковского «Обвинительные пункты против барона Брамбеуса», в размышлениях о том, кто же он на самом деле – миф, басня или черт – прояснялся и загадочный образ выдуманного героя, и облик самого издателя.

Образ барона, благодаря самовольным редакторским вставкам, *появлялся в беллетристических произведениях других авторов*, например повестях Е.А. Ган «Идеал», Рахманного (Н.Н. Веревкина) «Женщина-писательница» и «Катенька».

Бесцеремонно вторгался Сенковский-Брамбеус в тексты чужих критических публикаций, часто *становясь при этом субъектом полемики, в ходе которой* позиция персонажа отчасти сливалась с позицией редактора, стирая различия между ними.

Нередко в журнальном контексте образ Барона Брамбеуса *объективизировался в названиях критических статей*: «Брамбеус и юная словесность» (1834), «Письмо трех тверских помещиков к барону Брамбеусу» (1837), «Обвинительные пункты против барона Брамбеуса» (1839).

В списке реальных авторов журнала это имя значилось *отдельно от Сенковского*. «Ум хорошо, а два лучше. В особенности лучше для издания журнала. Наиболее читаемые и уважаемые журналы издавались у нас всегда парой литераторов <...>. Г. Сенковский знал это и, за неимение alter ego, он сам раздвоился, как Гофмано Медардус, и издавал «Библиотеку для чтения» с бароном Брамбеусом, – время славы и величия этого журнала были временем товарищества с Брамбеусом», – иронизировал по этому поводу А.И. Герцен [1, с. 116].

Полновластным хозяином Барон Брамбеус был в отделе «Литературная летопись», особенно в первые годы издания, когда почти все материалы писались самим Сенковским. Персонаж этот имел вполне *определенный*

характер: легкомысленный, ироничный, остроумный весельчак, для которого литература – это «страницы легкого и приятного чтения». Рецензент с таким «характером» формировал и соответствующий фельетонно-развлекательный стиль отдела. Книга для него – лишь повод для шутки, остроты, разыгрывания ситуации, эксцентричных выходов и отступлений.

Соотношение в образе Барона Брамбеуса объективного и субъективно-авторского начал, то есть степень приближения выдуманного персонажа к реальному автору-редактору, не являлась величиной константной. Она зависела от нескольких факторов.

Во-первых, от родовой и жанровой принадлежности публикации, в которую «внедрялся» персонаж. И здесь его ролевой диапазон достаточно широк: от главного героя до ироничного стороннего наблюдателя и комментатора происходящего, как, например, в драматизированной пародии «Резолюция на челобитную» (1835), подписанную: «За секретаря: барон Брамбеус».

Во-вторых, от выполняемой им журнальной (контекстуальной) функции. В публицистических статьях Барон Брамбеус часто выступал *в качестве субъекта, активного участника полемики*, в роли издателя журнала, отстаивавшего либо позицию «Библиотеки для чтения» в целом, либо ее мнение по тому или иному вопросу. К примеру, в работе «Обвинительные пункты против барона Брамбеуса».

Порою фигура Барона Брамбеуса использовалась О.И. Сенковским как некая промежуточная субстанция, как своеобразный *модератор*, способствующий установлению коммуникативных отношений с читателями журнала – реальными и имплицитными. В «Письме трех тверских помещиков к барону Брамбеусу» этот персонаж помогает Сенковскому не только еще раз высказать свое мнение по поводу злосчастных «сей и оный», но и смоделировать отношение к данной проблеме своей целевой аудитории. В тексте обобщенное «представление» Сенковского о читателях журнала «субъективизировалось» в образах трех простодушных провинциальных помещиков, которые хотя и сомневаются в существовании барона, однако почти во всем с ним согласны.

В публикациях литературно-критического характера Барону Брамбеусу часто делегировалось *право выражать взгляды* на искусство и состояние современной русской и зарубежной словесности *самого издателя*.

Итак, новаторство Сенковского состояло в том, что за счет *использования сюжетной канвы, введения новых действующих лиц и придания им определенной характеристики*, помимо усиления занимательности, происходила беллетризация журнальных отделов литературно-критического плана. В результате весь отдел, например «Литературная летопись», начинал восприниматься читателями как цельный текст. А с помощью образа Барона Брамбеуса, бывшего постоянным действующим лицом многих других публикаций, этот *отдел-текст* органично интегрировался в идейно-смысловое и стилистическое поле «Библиотеки для чтения», цементируя журнальный контекст в целом.

Благодаря полифункциональному и полидискурсивному образу Барона Брамбеуса возникало еще несколько аудиторных эффектов, поддерживающих у читателя-реципиента впечатление целостности журнального контекста.

Г) В журнальном контексте «Библиотеки для чтения» хорошо диагностируется определенное *стилистическое и интонационное единство*, базирующееся на тех мировоззренческих принципах и основах мировосприятия, которые были сфокусированы в образах барона Брамбеуса, схожих с ним по функциям журнальных персонажей и стоящей за ними «литературной личности» самого редактора.

Смоделированный О.И. Сенковским *мировоззренческий универсум*, который синтезировал в себе черты реального О.И. Сенковского и его фантомных героев, – это аналитическое, рациональное в своей основе, но не чуждое авантюризму, в том числе интеллектуальному, эксцентричное, все знающее, все понимающее и оттого ни во что не верящее и все подвергающее сомнению релятивистское «сознание».

Подобная интеллектуальная матрица продуцировала иронично-самоуверенную, порою саркастическую, порою шутливо-гаерскую, почти всегда фамильярно-разговорную, то есть стремящуюся к разрушению дистан-

ции между субъектами речи и оттого делающую их собеседниками, стилистическую тональность журнальных публикаций. Причем, по мере того как О.И. Сенковский все более входил в роль своего персонажа, это стилистическое единство усиливалось.

Читателям, для которых журнал предназначался, подобный взгляд на мир был вполне понятен, более того, он им импонировал. Напомним, что аудитория, на которую редактор ориентировался преимущественно, – это провинциальная, а не столичная публика.

Тем не менее, это «сознание» и порождаемая им интонация служили камертоном, который настраивал и организовывал читательскую рецепцию таким образом, чтобы неизбежно фрагментированный журнальный контекст все-таки воспринимался как интегрированное по определенным параметрам единство, поскольку это гарантировало журнальный номер и издание в целом от ситуации «коммуникативного провала», обеспечивая ему читательский успех⁴.

Таким образом, и обильные творческие опыты, и единоличная целенаправленная редакторская воля, и интенциональная устремленность редактора на удовлетворение запросов аудитории давали Сенковскому возможность напрямую формировать все журнальные дискурсы: художественный, публицистический, литературно-критический. «Он как бы писал весь журнал – с первой строки до последней, от эпитафии до заключительной фразы, от названия до примечаний к модным картинкам. Не было ни одного отдела, по которому не прошла бы его – и точно диктаторская – рука. <...> Это ... придавало «Библиотеке для чтения» такое глубокое организационное единство, которым не обладал ни один русский журнал» [9, с. 124].

Однако к 1840-м годам отечественная журналистика и ее аудитория имели и иной опыт, убеждающий, что журнал – это коллегиальный орган, а использование занимательных приемов не должно становиться самоцелью автора: принципиально важны те творческие и социально-политические задачи, которые с их помощью он намерен решить.

Репутация журнала, тем более авторского, неизбежно экстраполировалась на личность редактора и наоборот. И дело здесь не

в образе жизни, привычках, личностных качествах О.И. Сенковского, обладавшего огромными энциклопедическими познаниями и поразительной трудоспособностью, а в традиционном для России статусе редактора как фигуры публичной, лидера, представляющего общественные интересы и готового их защищать и отстаивать.

В России второй половины 1830-х гг. газеты и журналы уже расценивались как авторитетные органы, участвующие в формировании общественного мнения и обладающие реальным влиянием на социум. Абстрагироваться от конкретных общественно-политических реалий и от того, что сама русская словесность находилась в состоянии напряженного ожидания и предчувствия новой стадии своего эволюционного развития, и читателям, и журналистам было уже невозможно.

Во многом поэтому «авторский» энциклопедический журнал в организационном и литературном формате, предлагаемом О.И. Сенковским, – с общественно и эстетически индифферентной критикой, с установкой на исключительно игровые способы аудиторного общения, с ничем не ограниченной редакторской волей – в России сороковых годов XIX века оказался неприемлем. И с этой точки зрения журнальный эксперимент О.И. Сенковского был обречен лишь на временный успех.

Авторский монографический журнал

В процессе дальнейшего исторического развития типологическая модель «толстого» авторского журнала не исчезла из русской журналистики. Несколько вариантов авторского монографического журнала появляется в последней трети XIX века. Н.И. Дикушина типологически определяет данные издания как своеобразные «единоличные» журналы [7, с. 190].

Так, в 1876–1877, 1880, 1881 гг. выходит «Дневник писателя» Ф.М. Достоевского. Л.П. Громова называет это издание «моножурналом» [6, с. 413]. Он состоял из публицистических статей, очерков, фельетонов, «антикритик», мемуаров и художественный произведений малых форм исключительно самого писателя.

В течение 1885–1886 годов публикуется «Дневник писателя» Д.В. Аверкиева. Журнал заполнялся собственными беллетристическими произведениями публицистикой, театральной критикой, мемуарами, теоретическими трактатами издателя и его же редакторскими переводами произведений Гейне, Мюссе, Шекспира.

Ученик Ф.М. Достоевского А.В. Круглов тоже издает «Дневник писателя» (1907–1909) – «ежемесячное общедоступное издание с иллюстрациями», состоящее из смеси выдержек из печати, писем из разных мест, ответов на запросы читателей. Затем появляется продолжение этого же издания под названием «Светоч и Дневник писателя» (1910–1914) как «ежемесячного иллюстрированного литературно-научного журнала для всех», где публикуются романы с продолжением, стихи, литературно-критические статьи, религиозная публицистика преимущественно самого издателя.

Авторский «экспериментальный» журнал

В 1929 году Б.М. Эйхенбаум выпустил книгу «Мой временник», которая была, по его словам, «задумана по типу журнала», хотя он и не собирался издавать свой «Временник» регулярно. В обращении «К читателю» автор писал: «Мне просто захотелось пропустить свой материал сквозь форму журнала, которая так не удастся современным редакциям. В XVIII веке некоторые писатели выпускали такого рода журналы, заполняя их собственными произведениями. <...> Мне было приятно и интересно писать и собирать материал, воображая этот жанр» [23, с. 26].

В соответствии с авторским замыслом книга повторяла сложившуюся в течение предыдущих полутора столетий структурную модель «толстого» литературно-художественного ежемесячника, что и было зафиксировано в ее подзаголовке: «Словесность. Наука. Критика. Смесь».

Однако представители формального направления рассматривали журнал не как случайное собрание разнохарактерных автономных публикаций, а как целостное «литературное произведение особого рода» (Ю.Н. Тынянов), то есть сложно организованное единство

взаимозависимых частей, создающее общий смысловой и эмоциональный контекст и производящее на аудиторию достаточно цельное впечатление⁵.

Поэтому одновременно Б.М. Эйхенбаум, чтобы подчеркнуть цельность контекста как необходимую и неотъемлемую черту «толстого» журнала, указывает, что ориентировался на опыт «индивидуальных» журналов XVIII столетия, в которых монолитность журнального контекста, благодаря авторству одного человека, была представлена в предельном варианте.

В разделе «Временника» «Словесность» «автор-редактор-экспериментатор» поместил отрывки из своей родословной («Гекаб») и собственные стихи. Рубрика «Наука» включала работы Б.М. Эйхенбаума по литературоведению: «Литературный быт», «Литература и писатель», «Литературная домашность» – строго доказательные и насыщенные историко-литературными фактами.

Критика была представлена его собственными проблемными статьями о Н.В. Гоголе («Гоголь и «дело литературы»»), И.С. Тургеневе («Артистизм творчества»), Н.А. Некрасове («Журнализм Некрасова»), Н.С. Лескове («Лесков и литературное народничество»), Л.Н. Толстом («Литературная карьера Л. Толстого»), А.М. Горьком («Писательский облик М. Горького»).

Заключала журнал традиционная «Смесь», состоящая из небольших злободневных заметок и актуальных полемических размышлений. В них обсуждались самые последние новости литературной жизни конца 20-х годов прошлого века: негативные тенденции в современном романе и поэзии, общее состояние словесности и изменение в советскую эпоху статуса писателя, культурная ситуация в обеих столицах, новые авторы и только что вышедшие книги.

Сквозной сюжет «Моего временника», цементирующий все его части и делающий издание единым литературным событием, был выдержан весьма последовательно. Автор прослеживал эволюцию русской словесности в направлении профессионализации писательского труда и сближения литературы с журналистикой, рассматривая эти процессы с точки зрения «литературного быта», то есть

с учетом «условий самого бытования литературы» в обществе.

Этим своеобразным экспериментом Б.М. Эйхенбаум как будто намеренно проиллюстрировал верность тезиса своих соратников о единстве журнала как литературной формы⁶.

Таким образом, в течение более столетия модель авторского литературного журнала не теряла своей актуальности. Однако в процессе формирования отечественной журналистики происходила дифференциация модели «авторского журнала» с образованием его типологических вариантов. В русской журналистике это были авторский журнал-роман, авторский литературно-художественный журнал, авторский энциклопедический журнал, авторский монографический журнал, авторский экспериментальный журнал.

Выявленные типологические варианты авторского журнала различались по степени вовлеченности издателя-редактора в руководство журналом, структуре, соотношению основных журнальных дискурсов, объему и жанровому спектру публикуемых им собственных текстов, способам сплочения журнального контекста.

В общую типологическую модель «авторский» литературный журнал объединяло наличие схожих типологических параметров. Владелец, издатель, редактор выступал в одном лице. Редактор был единственным или основным автором журнальных текстов разных жанров. Он имел возможность напрямую формировать все журнальные дискурсы: художественный, публицистический, литературно-критический. Целенаправленно конструируемый виртуальный мировоззренческий универсум предлагал читателям взгляд на мир прежде всего самого редактора. В результате возникала предельная монолитность журнального контекста на смысловом (проблемно-тематическом), формальном (композиционным и стилевом), мировоззренческом уровнях.

Причина устойчивости данной типологической модели в течение XIX века обусловлена и популярностью журнального формата, и, вероятно, тем, что талантливым отечественным литераторам – писателям и журналистам, было тесно в рамках коллегиально издаваемого и постоянно набиравшего влияния журнала «с направлением».

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Сложность использования той или иной дефиниции в процессе описания вариантов «толстого» журнала в России заключается в том, что до сих пор нет научно обоснованной типологии самого «толстого» журнала, которая отражала бы структурно-функциональные особенности и специфику контекста издания данного типа на том или ином этапе его исторического развития. Поэтому обобщающий термин «авторский» журнал, используемый нами для обозначения изучаемой группы изданий, достаточно условен и, вероятно, может быть заменен на «персональный», «индивидуальный», «личностный» и т. п.

² Анализ концепции и программы журнала Н.М. Карамзина «Московский журнал», а также анализ способов репрезентации в журнальном контексте «авторского сознания» подробнее см. в статье О.Г. Шильниковой: [21].

³ Так, журнал «Почта духов» И.А. Крылова, в августе 1789 г. прекращенный из-за материальных проблем, уже в 1802 году вышел вторым изданием, наподобие романа, повести, сборника стихов. «Московский журнал» Н.М. Карамзина (1791–1792) с большим успехом и без каких-либо изменений был переиздан в 1801–1803 гг. Это послужило поводом для того, чтобы критик «Северного вестника» А.А. Писарев уже в следующем году предпринял попытку критического рассмотрения всех рецензий, помещенных в ежемесячном издании Карамзина (Северный вестник. 1804. Ч. III. № 8. С. 141–158).

⁴ О продуктивности моделирования журналистом всего ролевого участия в СМИ пишут современные исследователи. В. Ф. Олешко, рассматривая систему показателей аудитории, очень точно подметил, что носителями социально-психологических ролей (имиджа коммуникатора, его «публичного портрета», «выбранной им маски») выступают не только сами коммуникаторы, но и представители аудитории, которые «в большинстве своем явно или подсознательно стремятся к «ролевому участию» при восприятии продукции СМИ ... Причем на оси восприятия субъектом этого рода продукции находятся не только рациональные оценки, но и эмоции, чувства, аффект (допустим, от «ролевого соучастия»), вызванные как вербальным (словесным) содержанием, так и эстетикой конкретного произведения или передачи». Поэтому роль (маска), выбранная коммуникатором адекватно аудиторным ожиданиям, справедливо расценивается В.Ф. Олешко как фактор эффективности массово-коммуникационного взаимодействия: [22, с. 47].

⁵ В теоретических построениях формалистов обнаруживаются гносеологические установки,

ставшие продуктивными спустя почти столетие: они первыми сформулировали в качестве научного принципа мысль о необходимости изучать журнал с учетом качественного взаимодействия печатавшихся в нем материалов и особенностей читательской рецепции. См. подробнее: [20, с. 29–41].

⁶ Сказанное не исключает иной, «литературоведческой», трактовки «Моего Современника» Б.М. Эйхенбаума, представленной в статье А. Разумовой. Автор справедливо делает акцент на том, что логика формалистического творчества состояла в стремлении научное понятие применить к практике и не просто описать литературную ситуацию, а спрогнозировать и изменить ее. Поэтому книга Эйхенбаума рассматривается ею в качестве этапа на пути формалистов к новой художественной прозе, то есть как эксперимент литературный, как попытка создать произведение словесности новой синтетической жанровой формы, где «литература скрещивается с филологией. Филологическое исследование становится игровым, с вызовом общепринятым взглядам и неожиданными ходами. Автобиографическая же беллетристика окрашивается филологией. А сквозной сюжет «Современника» – рождение литературы в борьбе с прежней “литературностью”»: [14, с. 133, 134].

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Герцен, А. И. Собр. соч. : в 30-ти т. / А. И. Герцен. – М. : Наука, 1954. – Т. II. – 516 с.
2. Гинзбург, Л. Я. «Библиотека для чтения» в 1830-х годах. О.И. Сенковский / Л. Я. Гинзбург // Очерки по истории русской журналистики и критики (XVIII–XIX вв.) : в 2 т. – Л. : Изд-во Ленинградского университета, 1950. – Т. 1. – С. 324–341.
3. Головин, Ю. А. Российские литературно-художественные журналы как форма реализации культурной политики / Ю. А. Головин. – М. : МГУКИ, 2010. – 287 с.
4. Голубцова, Л. В. «Библиотека для чтения» как тип издания : дис. ... канд. филол. наук / Л. В. Голубцова. – М., 1993. – 201 с.
5. Гриц, Т. Журнал Барона Брамбеуса / Т. Гриц // Новый Леф. – 1928. – № 11. – С. 20–26.
6. Громова, Л. П. «Время» и «Эпоха» М.М. и Ф.М. Достоевских. «Дневник писателя» / Л. П. Громова // История русской журналистики XVIII–XIX веков / под ред. Л. П. Громовой. – СПб. : Изд-во Санкт-Петербургского университета, 2003. – С. 398–413.
7. Дикушина, Н. И. Литературные журналы и газеты / Н. И. Дикушина // Литературный энциклопедический словарь. – М. : Советская энциклопедия, 1987. – С. 189–192.

8. Дружинин, А. В. Собрание сочинений : в 8 т. / А. В. Дружинин. – СПб. : Тип. Имп. АН, 1867. – Т. VII. – 781 с.

9. Каверин, В. А. Барон Брамбеус: История Осипа Сенковского, журналиста, редактора «Библиотеки для чтения» / В. А. Каверин. – М. : Наука, 1966. – 240 с.

10. Лотман, Ю. М. Сотворение Карамзина / Ю. М. Лотман. – М. : Мол. гвардия, 1998. – 383 с.

11. Млечко, А. В. От текста к тексту : Символы и мифы «Современных записок» (1920–1940) / А. В. Млечко. – Волгоград : Изд-во ВолГУ, 2008. – 574 с.

12. Олешко, В. Ф. Журналистика как творчество / В. Ф. Олешко. – М. : РИП-холдинг, 2005. – 221 с.

13. Полевой, Н. Литературная критика: статьи и рецензии, 1825–1842 / Н. Полевой, Кс. А. Полевой. – Л. : Художественная литература, 1990. – 582 с.

14. Разумова, А. Путь формалистов к художественной прозе / А. Разумова // Вопросы литературы. – 2004. – № 3. – С. 131–150.

15. Савельев, П. О жизни и трудах О. И. Сенковского / П. Савельев // Сенковский, О. И. Полное собрание сочинений Сенковского (Барона Брамбеуса) : в 9 т. / О. И. Сенковский. – СПб. : Типография Академии наук, 1858. – Т. I. – С. XII–СХII.

16. Сенковский, О. И. Полное собрание сочинений Сенковского (Барона Брамбеуса) : в 9 т. / О. И. Сенковский. – СПб. : Типография Академии наук, 1859. – Т. VIII. – 625 с.

17. Смирнов, В. Б. Поэтика русского литературно-художественного журнала как проблема комплексного изучения / В. Б. Смирнов // Русская

словесность в контексте современных интеграционных процессов : в 2 т. – Волгоград : Изд-во ВолГУ, 2007. – Т. 2. – С. 383–389.

18. Соловьев, Е. А. О. И. Сенковский: Его жизнь и литературная деятельность в связи с историей современной ему журналистики : биографический очерк / Е. А. Соловьев. – СПб. : Типография С.Н. Худякова, 1892. – 80 с.

19. Шильникова, О. Г. Типологический алгоритм «толстого» журнала в России XIX–XX веков / О. Г. Шильникова // Вестник ВолГУ. Серия 8, Литературоведение. Журналистика. Вып. 7. – 2008. – С. 65–77.

20. Шильникова, О. Г. Русские формалисты о журнале как «большой литературной форме» и системообразующей роли критики / О. Г. Шильникова // Литературная критика в журнальном контексте рубежа XX–XXI веков: принципы функционирования и качественного взаимодействия текстов. – Волгоград : Изд-во ВолГУ, 2011. – С. 29–41.

21. Шильникова, О. Г. Структурно-содержательная специфика программных литературно-критических текстов в журнале / О. Г. Шильникова // Вестник ВолГУ. Серия 2, Языкознание. – Вып. 19. – 2015. – № 2 (26). – С. 7–16.

22. Щербакова, Г. И. Журнал О. И. Сенковского «Библиотека для чтения» 1834–1856 годов и формирование массовой журналистики в России : дис. ... д-ра филол. наук / Г. И. Щербакова. – СПб., 2005. – 417 с.

23. Эйхенбаум, Б. М. «Мой современник...» : Художественная проза и избранные статьи 20–30-х годов / Б. М. Эйхенбаум. – СПб. : ИНАПРЕСС, 2001. – 656 с.

“THE AUTHOR’S” LITERARY MAGAZINE: GENESIS, TYPOLOGICAL MODELS, THE SPECIFICS OF MAGAZINE CONTEXT

Olga Gennadyevna Shilnikova

Doctor of Sciences (Philology), Associate Professor,
Professor, Department of Journalism and Media Communications,
Volgograd State University
stilvolsu@mail.ru, glossa2@rambler.ru
400062, Volgograd, Prosp. Universitetsky, 100

Abstract. Taking into account structural features and peculiarities of the magazine context and methods of its integration, the article demonstrates a typological model of the “author’s” literary magazine considered as one of the typological models of a large-volume magazine (literary, universal, common magazine type). The article reveals the typological versions of the “author’s” magazines of Russian press in the 18th – 19th centuries. The authors established that the general typological model united the “author’s” magazines with similar typological features. An owner, publisher and editor acted on his/her own, as well as he/she was the only or the main author of magazine texts of different genres. Besides, he/she had an opportunity to create all magazine discourses directly: artistic, publicistic, literary criticism, which lead to the extreme consolidation of the magazine context on the semantic (problem and thematic), formal (compositional and stylistic), worldview levels. The article proves that in the course of evolution, differentiation of the “the author’s magazine” model with the formation of its typological features has taken place. Russian journalism included the author’s novel magazine, the author’s literary and artistic magazine, the author’s encyclopedic magazine, the author’s monographic magazine. The author of the article demonstrates that typological versions of the author’s magazine are distinguished by the degree of the publisher’s and editor’s involvement into the magazine management process, their structure, ratio of the main magazine discourses, volume and genres of the texts published, as well as methods of magazine context consolidation.

Key words: audience, author’s magazine, context, literary criticism, editor, type of publication.



УДК 070:050(470+571)
ББК 76.024.712

ПРИЕМЫ ФОРМИРОВАНИЯ КОЛЛЕКТИВНОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ РОССИИ В СПЕЦИАЛИЗИРОВАННОМ ЖУРНАЛЕ

Татьяна Владимировна Назарова

Кандидат филологических наук, доцент,
доцент кафедры журналистики и медиакоммуникаций,
Волгоградский государственный университет
stilvolsu@mail.ru, nazarova-tv@mail.ru
400062, г. Волгоград, просп. Университетский, 100

Аннотация. В статье представлены результаты аксиологического анализа журнала «Русский мир.ru». Установлено, что в журнале ставится задача создания образа нации, через описание судеб сотен людей. Ценности единения, альтруизма, творчества, конституирующие способы самоосуществления человека, объективируются в логике сюжетов, в действиях персонажей. Выявлено, что характерные для журнала исторические экскурсы служат инструментом поиска стабильных ценностей, мотивирующих деятельность, и призваны сформировать устойчивое отношение к истории России, без которого обретение национальной идентичности невозможно.

Ключевые слова: кризис национальной идентичности, гражданская нация, система ценностей, целевые установки журнала.

Поиск общего проекта развития, национальной идеи, способной консолидировать население, стал после распада СССР одним из наиболее актуальных направлений в социально-гуманитарном познании. В научных исследованиях неоднократно отмечалось, что ситуация осложняется тем, что в современной России разрушение традиционного мира ценностей совпало с процессами общей глобализации, которой сопутствует столкновение и взаимовлияние мировоззренческих систем различных обществ, что вызывает как конструктивные, так и деструктивные следствия [2, с. 5].

В результате социологического, политологического, философского изучения состояния общественного сознания сделаны выводы о том, что современное российское общество не имеет внятных представлений об историческом прошлом, о целях и путях дальнейшего движения страны; деидеологизация

привела к разрушению традиционной системы ценностей, социальной апатии, уничтожающей условия эффективного взаимодействия граждан и развития государства.

В качестве встречного движения нарастающей атомизации общества возникла тенденция самоорганизации населения и формирования новой социальной идентичности – гражданской нации. При этом осознано, что для ее создания необходимы реидеологизация и реконструкция национальной системы ценностей. В масштабном государственном-управленческом исследовании «Национальная идея России», где рассматриваются вопросы общественного и экономического переустройства государства, предлагается проект новой конституции, в качестве итога исследования выдвинут тезис о том, что успешность и жизнеспособность России неразрывно связаны с высшими ценностями, в числе которых «веч-

ное существование самой страны Россия», служение государству народу, общественное благо в гармонии с благом каждого человека, социальная справедливость, альтруизм, и поставлен вопрос об определении ценностных оснований нашей государственности, которые должны стать мотивационными, деятельными, влиять на реальные управленческие решения [11, с. 72]. При разработке теории гражданской нации В.А. Тишков подчеркнул: «Солидарность и повседневная лояльность, то есть чувство принадлежности к одному народу и признание государства своим составляют основу так называемой национальной идентичности. Без этой формы идентичности, основополагающей для современного человека, национальные конституции, армии и охраняемые границы мало что значат» [17, с. 22].

В поисках и формулировании национальной идеи особую роль играет журналистика в силу того, что СМИ распространяют не только информацию, но и отношение к ней, ценности, идеалы, нормы, образцы поведения. Журналистика «выражает, транслирует, применяет к происходящему, формулирует, проверяет фактами, дает публичный выход разным ценностным системам и вместе с тем стремится найти в них общее» [20, с. 61].

Актуальным представляется аксиологический анализ дискурса конкретных СМИ с целью выявления парадигмы утверждаемых ценностей и технологий их объективации в текстовом пространстве издания, соответствующих редакционной политике.

Теоретики журналистики неоднократно отмечали необходимость определения «особого ракурса рассмотрения ценностной структуры журналистики, исходя из самой журналистики, а не аксиологии как части философского знания» и поиска «специфических методов исследования (инструментария)» [15, с. 56]. В последние два десятилетия медиатексты как объект аксиологических исследований в основном привлекали внимание лингвистов. Тексты СМИ включались в выборки наряду с другими текстами массовой коммуникации и изучались в русле лингвокультурологической методологии, ориентированной на исследование специфичной для разных культур семантики выраженных в языке ментальных образований (концептов)

ради изучения языковых процессов, меняющих национальную картину мира. Наиболее значительной представляется специально посвященная журналистике работа И.В. Ерофеевой «Аксиология медиатекста в российской культуре» [8], где впервые комплексно поставлена проблема объективации национальных ценностей в медиатексте, предложена и апробирована методика интерпретации семантики аксиосферы текстового пространства СМИ, представлен лингвокультурологический анализ большой выборки текстов из десяти общенациональных массовых газет, ряда региональных СМИ и телевизионных программ, несомненно влияющих на формирование ценностного сознания россиян. Методологически для нашего исследования большое значение имеет обоснованный в работе И.В. Ерофеевой вывод об опасных процессах, развивающихся в отечественных СМИ: «В метатексте маятник ценностных ориентаций смещен к ценностям индивидуализма... что противоречит культурному коду национальной картины мира российского человека... информационные потоки смещены в сторону деструкции (негатива – оси Зла)» [8, с. 318–319]. Совершенно справедливо И.В. Ерофеева указывает на необходимость «формирования позитивной национальной идентичности в медиатексте... для достижения адекватных аксиологических стандартов жизни внутри страны» [8, с. 319].

Следует отметить, что среди отечественных СМИ уже существует ряд изданий, выполняющих эту функцию. Их деятельность соответствует стандартам социальной журналистики (ее называют также «проектной», «гуманитарной», «рефлексивной», «журналистской соучастия»). В основе идеологии социальной журналистики представление об изменении профессиональных ценностей и социальной роли медиа: они должны не только производить информацию, но и быть активным участником жизни страны, вместе с обществом брать на себя ответственность за решение актуальных проблем (см.: [3, с. 20–22]). Наиболее последовательно в русле этой профессиональной парадигмы работают канал «ОТР», журналы «Русский репортер» и «Русский мир.ru». Издания конструируют повестку дня в соответствии с потребностями боль-

шинства населения, осуществляют информационное сопровождение общественных инициатив, их задачей является утверждение традиционных ментальных ценностей. В «Русском репортере» целенаправленно ведется журналистское исследование мотиваций социально активной личности (см.: [10]).

Для изучения моделей изданий представляется целесообразным изменить объект аксиологии журналистики и анализировать не выборки контекстов из разных медиа, а дискурс конкретного СМИ за определенный временной период. Выяснение специфики ценностного сознания авторского коллектива позволит определить коммуникативные задачи издания, объяснить принципы выбора объектов информационного внимания, ракурс видения, особенности тематической и жанровой модели. Помимо основной задачи – описания конкретных технологий объективации ценностей в текстовом пространстве определенных СМИ, что важно для практиков СМИ, – такое исследование попутно способно решить и ряд других. Результаты работы могут иметь значение для истории новейшей журналистики в плане уточнения представлений о политике конкретных изданий и тенденциях развития медиа, для генерики в аспекте объяснения трансформации жанров и рождения новых форм, для типологии журналистики в плане детализации картины современной системы СМИ за счет изучения не только типов, но и профилей изданий, находящихся в одной информационной нише. Кроме того, аксиологический анализ конкретных медиа может стать инструментом для более точного определения «целевых установок» издания. В теории журналистики проблема выделения основных типифицирующих факторов и признаков для определения типа издания обсуждается с середины 1970-х годов. В настоящее время она считается формально решенной, Е.В. Ахмадулин констатирует, что «все исследователи признают... определяющими в классификации выступают тематическое направление и целевое назначение» СМИ [1, с. 270]. Но методика определения целевого назначения издания окончательно не сформулирована, а подавляющее большинство СМИ предпочитают не объявлять открыто о своих задачах.

Колонки «От редакции» в журнале «Русский мир.ru» также не содержат декларативного заявления целей, это оправдано тем, что издание является корпоративным, выпускается с 2007 года фондом «Русский мир» и задачи организации представлены на официальном сайте фонда. Их суть может быть кратко сформулирована: поддержка организаций, занятых преподаванием русского языка и литературы; содействие распространению объективной информации о России; поддержка деятельности российских диаспор за рубежом по сохранению их культурной идентичности; содействие установлению климата межнационального уважения и мира; содействие экспертным, научным и образовательным обменам, соответствующим целям Фонда; поддержка организаций и информационных ресурсов, ориентированных на достижение целей Фонда; участие в социокультурной интеграции на пространстве Русского мира, в работе по воссозданию единой культурной общности частей Русского мира, возврату к ценностям, свойственным Русскому миру [21].

Безоговорочно отнести журнал к типу корпоративных изданий нельзя, освещению деятельности фонда обычно отводится десятая часть от общего объема материалов. Контент-анализ выпусков журнала показал, что он стал самостоятельной силой, действующей в рамках организации, и выработал свою программу поиска путей преодоления кризиса национальной идентичности, который переживает страна с начала 1990-х годов.

Смысловая структура публикаций свидетельствует о единстве журнального дискурса, поскольку все тексты объединены общими коммуникативными задачами и, взаимодействуя, моделируют образы страны и народа, способные изменить отношение аудитории к России. Авторский состав представляет собой общность, фундированную общим переживанием за судьбу страны, общим ценностным сознанием. Нашему пониманию ценности как научной категории соответствует дефиниция, сформулированная в работе Л.В. Воробец: «Ценность есть модель какого-либо явления, представляющая собой субъективно понимаемый его идеал, вписанный в определенную целостную картину мира человека и общества, существующую в оп-

ределенное время и в определенном месте. Ценность есть, таким образом, установка, позволяющая человеку и обществу ориентироваться в окружающем их мире и строить этот мир» [6]. Особенности дискурса, в частности, выявляются в содержании, формах и интенсивности выражения ценностей. Ценностное сознание авторов публикаций обуславливает принципы исследования психологии героев. Аксиологический анализ текстового пространства журнала позволил представить парадигму ценностей издания в виде полевой модели, где доминируют ценности «смысл жизни» и «единение», с ними коррелируют ценности «творчество», «альтруизм», «патриотизм».

В журнале не акцентируется существование проблемы, которую принято характеризовать как «общественный разлом», который «затронул смысловое существование нации», лишил население понимания цели развития страны и собственного будущего [14, с. 23]. Не предпринимается попытки анализа состояния атомизированного человека, утратившего связи со страной, нравственные ориентиры, не способного выстроить жизненную перспективу. Усилия авторов направлены на решение проблемы. Контент и композиционная модель номеров воплощают присутствующую в современных научном и публицистическом дискурсах идею, сформулированную еще Н.С. Трубецким, о трех признаках «единого национального целого», которыми философ считал «месторазвитие», «общность исторической судьбы» и совместную работу над созданием одной и той же культуры или одного и того же государства [18, с. 116]. Структура рубрик свидетельствует о том, что объективация ядерной ценности «единение» идет именно в этих трех направлениях. Материалы о русской земле объединяются в рубриках «Путешествия», «Города России», «Зарисовки жизни»; об историческом прошлом – в рубриках «История», «Наследие», «Забытые имена», «Память сердца», «Музеи»; современникам посвящены рубрики «Соотечественники», «Люди и время», «Традиции»; рубрика «Культура» может включать очерки о современниках и о деятелях прошлых эпох.

Ядерная ценность «единение», не выраженная эксплицитно, присутствует независимо от темы во всех материалах в виде цели-

идеи, определяющей ракурс изображения, смысловую структуру и жанровые особенности. В путевых очерках неизменным является стремление авторов журнала представить реальное географическое пространство, ставшее объектом художественно-публицистического исследования, во взаимосвязях с прилегающими территориями, со всей русской землей или как часть мирового природного комплекса. Жанровой особенностью путевого очерка «Русского мира» стало обязательное изображение наблюдаемого пространства в динамике сменяющихся исторических эпох, во взаимосвязи с судьбами населяющих край людей. Обычно моделируется сценарий путешествия, традиционно позитивно аксиологически окрашенный в сознании адресанта и адресата как реализация потребности познания. Достаточно частотны материалы, где равнозначным топосу объектом наблюдения и исследования становится сознание познающего мир человека – автора-персонажа. Прослеживая процесс избирательного восприятия действительности, фиксируя смену чувств и мыслей путешественника, реальный автор выясняет, какие импульсы определяют его действия. Из последовательности действий и ситуаций читателем легко выводится доминирующая потребность персонажа – поиск смысла жизни. Вектор этого поиска направлен на определение основ, объединяющих все существующее, на осознание своей включенности в ход общей истории и мир природы. Характерен в этом отношении очерк В. Голованова «Алтай в системе координат» (2016. № 11). В названии и лиде обозначена цель автора-персонажа, он ищет свою «собственную систему координат». Смысл метафоры в начале раскрывается частично, на поверхностном уровне: «...хотел понять, в каком отношении находится он к другим окружающим его большим пространствам – Западной Сибири, Монголии и нагорным провинциям Китая» [7, с. 88]. Ценностные установки адресата определены автором соответственно его представлениям о целевой аудитории журнала. Утверждая, что людьми движет потребность в красоте, новых впечатлениях, отдыхе, он объединяет читателя, сотни тысяч туристов, ежегодно приезжающих на Алтай, и отчасти автора-персонажа, используя безлич-

ную конструкцию: «Здесь куда больше шансов попросту поставить палатку... в неспешной созерцательности, просто впитывая окружающую красоту, которая по возвращении домой воспринимается как радость и сила, вошедшая в тебя... сама собой» [7, с. 88]. Ценность красоты природы как вдохновляющей человека силы актуализируется в близких по смыслу контекстах, демонстрирующих, как мощь и величие гор воздействуют на человека, порождая желание подвига: риска собой, люди стремятся подняться как можно выше ради открывающейся горной панорамы, «чтобы в полной мере испытать восторг». Ценностные установки, мотивирующие поведение автора-персонажа, сложнее. С одной стороны, утверждается ценность красоты с помощью оппозиции «дурная заколдованная бесконечность мокрых сибирских равнин», «маниакально-депрессивный пейзаж» / «Алтай – благословенная земля спасения», «рай». Но его отношение к красоте амбивалентно, наиболее сильным императивом «люблю» выражено отношение центрального персонажа к «честному, аскетически пустынному пейзажу», почти лишенному красок [7, с. 91]. Лексические повторы, усиленные парцелляцией: «рай» / «мы в раю»; «земля спасения» / «спасены» – служат сигналом душевной драмы человека, утратившего жизненные ориентиры и напряженно ищущего новые смыслы. Состояние автора-персонажа раскрывается позже в его монологе: «Я... стал странно тревожен. Плохо сплю. Все кажется каким-то шатким. Я как будто сбился с пути: умирать вроде еще рано, большая работа – книга – сделана, а другая пока не приходит ни в голову, ни в сердце» [7, с. 93].

Сценарий путешествия разделен на девять эпизодов, в каждом из которых разные персонажи действуют в разных пространственно-временных рамках, но каждый по-своему ищет свою связь с миром и Алтаем в частности. Движение мысли автора-персонажа обусловлено стремлением увидеть смысл миропорядка в единстве природного комплекса, где Алтай, в его представлении, играет особую роль. Его воображение создает метафорический образ «огромного серпа Гималаев», на северной оконечности которого – Алтай, на южной – Индия. В центре его внимания то,

что «эти миры связаны». Сакральная роль хребтов Алтая – ««исполинской стеной» закрывать мир нагорной Азии: Синьцзян, Тибет, Непал...» – «обиталище богов» [7, с. 89]. Константа «единство», доминирующая в ценностном сознании повествователя, рождает мистический образ Сибири, где реки и хребты Алтая образуют «гигантские ступени, спускающиеся с юга и на севере переходящие в предгорья, спокойно стекающие к гигантской равнине» [7, с. 89]. Нарисованное им величественное здание природы включает образ вершины мира – «страну истинной справедливости и мудрости, где земной мир соприкасается с высшей реальностью». Стремление к этому идеалу, по мысли автора, и есть основа для единения народов; движение к единению людей и единению человечества и природы есть смысл жизни. Идея не выражена эксплицитно, но присутствует в основе сюжетов каждого эпизода. В первом эпизоде («Над картой») мысль о близости духовных поисков народов Тувы, Бурятии, Монголии, Тибета, русских староверов «сминает» все остальные идеи автора. Он указывает на смысловую близость алтайских легенд о Беловодье и сказаний о Шамбале в буддийских текстах; на алтайское название горы Белухи – Уч-Сумер, имеющее тот же корень, что у монгольской Сумер и индийской Сумеру – что означает «обиталище богов»; на культовые захоронения на плато Укок, где прическа жрицы исполнена в виде мирового дерева.

Второй эпизод («Рерих и Беловодье») органично вписывается в сценарий естественным движением путешественников, посещающих музей, и стремлением автора подтвердить свои догадки ссылкой на авторитет философа, собиравшего легенды о Беловодье и мечтавшего создать на Алтае город «правды и света» – Звенигород. Высшей ценностью становится сам процесс поиска мудрости и справедливости, который объединяет ее носителей – экспедицию Рериха и помогавшего ей крестьянина Атаманова.

На основе общих духовных поисков автором выстраивается единство не только народов, но и эпох – от пазырыкской культуры (VIII–III века до н.э.) до настоящего времени. Носителями ценности поиска смысла жизни становятся алтайские крестьяне, которым

открыта радость единения с миром и людьми; ложными носителями ценности – ищущие спасенья на Алтае приезжие, которых местные иронически называют: «ежики», «рерихнугые», «славяне», «свидетели Иеговы». В основе противопоставления отсутствие у приезжих понимания древней истины – вход в страну правды и света открывается тем, кто «чист душой». В их сознании отсутствуют ценности «альтруизм», «несчастливость», «труд», которые в аксиосфере повествователя и носителей ценностей являются инструментальными по отношению к ядерной ценности «смысл жизни в единстве». Мудрости достигает шаманка Света (с помощью оксюморона в номинации мистическая связь человека и тайных сил природы оценена как норма, которая должна быть принята каждым). Подчеркивается предельный аскетизм ее жизни и присутствия ей сознания единства всего сущего: «Она начала разговор с того, что все – одно. И растения, и животные, и камни, и люди, и насекомые. Я это понимаю головой, но редко когда чувствую сердцем. А она чувствует так с 11 лет» [7, с. 93]. Для нее все «братья», и потому она способна понимать людей и помогать им. Ее единение с миром символически обозначено: «Над домом шаманки Светы все время летают три ястреба, а один так просто сидит на столбе забора» [7, с. 89]. Автор усиливает впечатление с помощью прецедентного выражения «место силы». Смысл жизни ясен занятой тяжелым крестьянским трудом Людмиле – человек, наблюдающий ее жизнь со стороны, дает оценку: «это не труд, это рабство». Но ее представление о труде актуализируется в контекстах: «сена накосили – радость»; «трактор завели – радость». Альтруизм проявляется в поступках: знакомство с Людмилой начинается с обычной сцены – в кухне она кормит вечно голодных детей приезжих вегетарианцев. Завершая эпизод, автор формулирует главное условие обретения смысла – светлой жизни по правде: «Для этого и душа должна быть соответственно устроена: многих должна вместить, многих согреть. Тогда и тяжесть жизни незаметно делается» [7, с. 96].

«Перемену ума», открытие своей сути в единстве с природой, людьми, когда-то жившими и ныне живущими, констатируют пер-

сонажи очерка-интервью «Вирус Антарктиды», очерка-эссе «Мой Север» и ряда других, в подтексте эта идея присутствует во всех публикациях, включающих сюжет путешествия.

Независимо от темы все материалы любого номера «Русского мира» включают обращение к истории. Сверхзадача каждой публикации – найти место событию, судьбе отдельной личности, дома, города, края в общем поступательном движении страны, в единой цепи поколений, где каждый человек – только звено между прошлым и будущим. Общий вектор журнальной деятельности можно выразить с помощью названия одного из материалов – «Будущее нельзя придумать, оно берется из исторического опыта» (2017. № 10). Путь постижения истории (включая новейшую) обозначен в нулевом номере журнала за 2007 год, где в предельно сжатом виде приводится декларация создателя проекта «Большой русский альбом» Андрея Папушина «До востребования. Люди, населяющие время», которая предваряет публикацию ряда собранных им фотографий из личных архивов обычных людей. В ней отражено состояние общества, ищущего новые ориентиры и вставшего перед проблемой ревизии собственной истории: «Истории – нет. В том смысле, что нет общеупотребимой и общеудовлетворительной истории, – если, конечно, не иметь в виду те ломовые схемы, что уже не первый год подвергаются заслуженному сомнению. Есть – люди, населяющие время и делающие его многомерным, вариативным, с трудом поддающимся классификации и учету. Но потому и живым, поскольку не подлежит сомнению лишь человеческая жизнь» [12, с. 64].

Из номера в номер журнал рассказывает о судьбах известных и совсем неизвестных публике рядовых людей. В текстовом пространстве журнала в разных формах моделируется сценарий исследования, ролевая характеристика образа автора в текстах всегда одна – это интеллектуал и аналитик, цель которого – понять мотивацию личности, умеющей жить широко и талантливо. В это исследование вовлекается читатель. Исследователем, осознанно или нет стремящимся понять свое предназначение, становится каждый персонаж. Из сотен рассказов складывается

инвариант сюжета поисков себя через преодоление обстоятельств, фатально ограничивающих самореализацию личности. Ими могут стать несовместимые с жизнью природные условия («Призрачная земля»), бедность («Траектория Лемана»), человеческая подлость («Семь жизней Павла Бажова»), смерть близких («Пятилетка бабушки Люси»), собственные интеллектуальные и нравственные искания («Петр Чаадаев: горе от ума»), непонимание и равнодушие со стороны общества («Экспериментатор»).... Источником силы духа героев очерков, позволяющим им побеждать, неизменно становится бессознательное чувство своей связи с судьбами окружающих людей или со всем народом. Этнопсихологи считают, что россиянам свойственна заложенная на генетическом уровне национальная доминанта общинности. Т.Г. Стефаненко доказывает, что соборность представляет собой некую мета-ценность, включающую «обширный кластер убеждений и стереотипов поведения» [16, с. 196]. Стремление персонажей выйти за пределы личной судьбы помогает найти новое дело, увидеть в нем смысл, служить ему. Номинации ценности, регулирующие поведение персонажей, в историческом очерке нет. Характеры раскрываются через документальные свидетельства о поступках, фактах биографии. Герой очерка «Траектория Лемана» (2017. № 3) в силу бедности семьи получает военную профессию, служит в крепости и фактически заперт в ней. В поисках занятия он становится виртуозным бильярдистом и мог бы сказочно разбогатеть, но вместо этого раскрывает все тайны в книге «Теория бильярдной игры», по которой «можно учиться как по самоучителю» [5, с. 36]. Кий он берет в руки один раз в жизни, чтобы наказать шулера, что ему и удается. Леман резко оценивает себя как человека, овладевшего 36-ю науками ради «искусства убивать людей», и меняет деятельность на противоположную. «Без денег и связей» он выходит в отставку, сотрудничает в журналах, снова учится, становится блестящим врачом-дантистом, изучает скрипки Страдивари и сам становится создателем уникальных инструментов. Леман верен себе и пишет «Книгу о скрипке», снабжая ее 115-ю рисунками и подробными чертежами. Мотив деятельности

выражен в предисловии: «Теперь тайн нет. Сила в искусстве, а не в секрете» [5, с. 38] – и в поданном императору проекте «1-го Инструментально-Музыкального училища», где могли бы учиться талантливые подростки из всех провинций независимо от сословия и без оплаты.

Альтруизм, потребность служить людям позволяют героям очерков при любых обстоятельствах двигаться вперед, открывая в себе все новые таланты. В таком ключе журнал рассказывает о жизни выдающихся и обычных людей: оклеветанный, оставшийся без работы П. Бажов становится сказочником; потерявшая мужа, вырастившая одна детей в тяжелые для страны годы Л. Сидельникова в 48 лет поступает в пединститут... Герой очерков «Русского мира» – человек, ощущающий личную ответственность за решение всех проблем, которые попадают в его поле зрения, она пробуждает самые разные способности. Для журнала характерны названия: «Семь жизней Павла Бажова», «Потомственный универсал». Портретный очерк часто разбивается на главы, обозначающие повороты судьбы, например: «Студент», «Нищий», «Писатель», «Офицер», «Путешественник», «Чиновник», «Издатель» («Офицер из трущоб»; 2018. № 1).

Утверждение ценности «единение» в текстах «Русского мира» тесно сопряжено с концептом «труд». Единение происходит через труд на благо окружающих или всего народа в зависимости от масштаба личности. Характеристика героев выстраивается с помощью имплицитно выраженного их отношения к труду, это люди, которые «живут» своей работой, она – главное содержание их жизни. Ценность труда В.И. Карасик рассматривает как доминирующую в отечественной культуре [9, с. 250]. Но отношение к труду может быть разным. Слово «труд» произошло от латинского «трудю» – «принуждаю, заставляю» [19, с. 108]. Герои «Русского мира» при любых обстоятельствах способны осуществлять свободный выбор рода деятельности, поэтому он не воспринимается как обязанность, о «трудности» дела не упоминается, труд – способ удовлетворения их потребности в творчестве.

Творчество связано в сознании героев с ментальной ценностью нестяжательства. Индивидуальная успешная деятельность для ге-

роев цикла недостаточна для обретения смысла жизни. От успешной карьеры отказывается П. Чаадаев и посвящает жизнь поиску путей преобразования страны («Петр Чаадаев: горе от ума»; 2018. № 1). Начавший с нуля, успешный заводчик и купец А. Кольчугин продает свой бизнес, реконструирует училища и богадельни, семь лет, не получая ни копейки за свой труд, возглавляет перестройку торговых рядов на Красной площади и создание архитектурного шедевра, позже ставшего ГУМом, затем едет в Баку, озабоченный варварским способом добычи нефти, изучает технологии и ставит перед обществом цель «правильной эксплуатации залежей» и вопросы экологии («Миллионер-аскет»; 2017. № 3).

Идея единения с гуманитарной целью актуализируется в сюжетах о самых разных видах сегодняшней социальной активности. В очерках о наших современниках возможности утверждения традиционных национальных ценностей расширяются. Меняется жанровая структура: очерки включают элементы репортажа, интервью; появляется автор-персонаж, совмещающий роли наблюдателя, участника, рассказчика и исследователя; аксиосфера произведений обогащается межперсонажными оценками, самохарактеристиками героев. Автор очерка «Краска, кисти и идея» (2016. № 9), исследуя мотивацию людей, самостоятельно меняющих мир вокруг себя, конструирует сюжет поиска идеолога движения «Том Сойер Фест». Ему важно акцентировать идею превращения отнюдь не легкого труда очистки и покраски фасадов старых домов в праздник, участие в котором – честь, и его «надо заслужить». Ценностная установка, определяющая мышление и деятельность участников движения, раскрывается в их репликах и поступках: «Главное – изменить отношение жителей к своим домам» [13, с. 68]. Замысел удался, энтузиазм оценили горожане, но когда строительные фирмы решили бесплатно прислать своих работников, чтобы быстрее отремонтировать больше домов, организатор фестиваля отказался: «Смысл ведь не в том, чтобы привлечь как можно больше рабочей силы, а в том, чтобы возникла атмосфера общности» [13, с. 68]. Ремонт фасадов привел к собиранию историй о людях, которые когда-то жили в этих домах, к выяснению того, «ка-

кой след они оставили в памяти города». Возрождение ценностей патриотизма и единения констатируют жители Самары: «Это только кажется, что для ребят это игра в имена, символы. На самом деле это важное и серьезное дело, которое носит, не побоюсь сказать, характер революционный. Они меняют не только город, но и людей» [13, с. 69].

Патриотизм как ценность присутствует в сознании персонажей очерков в своем изначальном значении – в древнегреческом языке «патриот» означало «земляк», «сын отечества» [19, т. 3, с. 217]. Вне осознанных определений и духовных поисков, как врожденный «сверхсознательный инстинкт», каковым считал патриотизм С. Булгаков [3, с. 441], он присутствует в мироощущении героев и дает импульс к выходу за пределы собственного «я» к единению с ближайшим окружением.

Сюжеты о современном человеке выстраиваются в журнале по единой схеме: выясняются потребности, в результате которых родилась идея, о самой деятельности рассказывается с помощью монтажа репортажных сцен, в которых проясняется содержание ценностей, регулирующих поведение человека. Рассказ становится оценочным благодаря включению в текст именно тех реплик персонажей, где присутствуют сигналы ценностей, которые журнал стремится стабилизировать в сознании читателя. Редакционные комментарии фиксируют на них внимание аудитории. Указываются перспективы объединения вокруг идеи, возможности создания больших групп интересов.

Совпадающие по сути, повторяющиеся в каждом очерке схемы мышления и деятельности создают у читателя представление о типичных чертах характера россиянина. В поисках национальной идентичности журнал моделирует обобщенный идеальный образ человека, в сознании которого доминируют ценности смысла жизни, единения с гуманитарной целью, патриотизма, альтруизма, творчества.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Ахмадулин, Е. В. Основы теории журналистики / Е.В.Ахмадулин. – М. ; Ростов-на-Дону : МарТ, 2008. – 320 с.

2. Баева, Л. В. Ценности изменяющегося мира: экзистенциальная аксиология истории / Л. В. Баева. – Астрахань : Астрах. гос. ун-т, 2004. – 254 с.
3. Бережная, М. А. Социальные проблемы в фокусе ТВ : учеб. пособие / М. А. Бережная. – СПб. : Высш. шк. журналистики и массовых коммуникаций СПбГУ, 2017. – 192 с.
4. Булгаков, С. Н. Размышления о национальности // Булгаков, С. Н. Сочинения : в 2 т. / С. Н. Булгаков. – М. : Наука, 1993. – Т. 2. – С. 435–457.
5. Быков, М. Траектория Лемана / М. Быков // Русский мир.ru. – 2017. – № 3. – С. 34–39.
6. Воробец, Л. В. Морфология массовой культуры: аксиологический аспект / Л. В. Воробец // Научно-методический электронный журнал «Концепт». – 2014. – Т. 20. – С. 4266–4270. – Режим доступа: <http://e-koncept.ru/2014/55118.htm> (дата обращения: 04.11.2018).
7. Голованов, В. Я. Алтай в системе координат / В. Я. Голованов // Русский мир.ru. – 2016. – № 10. – С. 88–96.
8. Ерофеева, И. В. Аксиология медиатекста в российской культуре / И. В. Ерофеева. – Новосибирск : СО РАН, 2009. – 340 с.
9. Карасик, В. И. Языковой круг: личность, концепты, дискурс / В. И. Карасик. – Волгоград : Перемена, 2002. – 477 с.
10. Назарова, Т. В. Парадигма ценностей журнала «Русский репортер» / Т. В. Назарова // Международный научно-исследовательский журнал. – 2018. – № 1 (67), ч. 4. – С. 121–126.
11. Национальная идея России : в 6 т. / В. И. Якунин [и др.] ; под общ. ред. С. С. Сулакшина. – М. : Научный эксперт, 2012. – Т. 1. – 752 с.
12. Папушин, А. В. До востребования. Люди, населяющие время / А. В. Папушин // Русский мир.ru. 2007. – № 0. – С. 64.
13. Резепов, Е. Краска, кисти и идея / Е. Резепов // Русский мир.ru. – 2016. – № 9. – С. 62–69.
14. Реснянская, Л. Л. Двусторонняя коммуникация: методика организации общественного диалога / Л. Л. Реснянская. – М. : Пульс, 2000. – 48 с.
15. Сидоров, В. А. Ценностное осознание журналистики / В. А. Сидоров // Преподаем журналистику: взгляды и опыт / ред.-сост. С. Г. Корконосенко. – СПб. : Изд-во Санкт-Петербургского ун-та, 2006. – С. 46–57.
16. Стефаненко, Т. Г. Этнопсихология / Т. Г. Стефаненко. – М. : Аспект Пресс, 2006. – 368 с.
17. Тишков, В. А. Российский народ: история и смысл национального самосознания / В. А. Тишков. – М. : Наука, 2013. – 649 с.
18. Трубецкой, Н. С. История. Культура. Язык / сост. В. М. Живова. – М. : Прогресс-Универс, 1995. – 799 с.
19. Фасмер, М. Этимологический словарь русского языка : в 4 т. : пер с нем. / М. Фасмер. – 2-е изд. – М. : Прогресс, 1987. – Т. 4. – 576 с.
20. Фомичева, И. Д. Социология СМИ / И. Д. Фомичева. – М. : Аспект Пресс, 2007. – 335 с.
21. Фонд «Русский мир». Основные задачи фонда. – Электрон. текстовые дан. – Режим доступа: <https://russkiymir.ru/fund/> (дата обращения: 05.11.2018).

METHODS OF FORMING COLLECTIVE IDENTITY OF RUSSIA IN A SPECIALIZED MAGAZINE

Tatyana Vladimirovna Nazarova

Candidate of Sciences (Philology),
Associate Professor, Department of Journalism and Media Communications,
Volograd State University
stilvolso@mail.ru, nazarova-tv@mail.ru
400062, Volograd, Prosp. Universitetsky, 100

Abstract. The article presents the results of axiological analysis of “Russian world.ru” magazine. It is established that the magazine aims to create the image of the nation through the description of the fate of hundreds of people. The values of unity, altruism, creativity constituting the ways of self-realization of a person are objectified in the logic of the plots, in the actions of the characters. It is revealed that the historical excursions typical for the magazine serve as a tool for the search for stable values that motivate activity and are designed to form a stable attitude to the history of Russia, without which the acquisition of national identity is impossible.

Key words: crisis of national identity, civil nation, system of values, magazine target settings.



УДК 070(091):821.161.1.09"18"
ББК 76.023 + 83.3(2=411.2)52-8

РЕЦЕПЦИЯ И ИНТЕРПРЕТАЦИЯ РОМАННОГО ТВОРЧЕСТВА Л.Н. ТОЛСТОГО В ЖУРНАЛЕ «ДЕЛО»

(Статья вторая)

Олеся Александровна Козлова

Кандидат филологических наук,
доцент кафедры журналистики и медиакоммуникаций,
Волгоградский государственный университет
stilvolsu@mail.ru, olesya-kozlova@mail.ru
400062, г. Волгоград, просп. Университетский, 100

Виктор Иванович Виньков

Старший преподаватель кафедры журналистики и медиакоммуникаций,
Волгоградский государственный университет
stilvolsu@mail.ru, media@volsu.ru
400062, г. Волгоград, просп. Университетский, 100

Аннотация. В статье анализируется оценка романного творчества Л.Н. Толстого журналом «Дело». Литературно-эстетическая позиция издания была детерминирована, с одной стороны, редакционными взглядами на цели и задачи литературы в современном культурном контексте, с другой, – конкретной, весьма динамичной, общественно-политической ситуацией в России, вносящей коррективы в оценку произведений писателя. В фокусе внимания критиков и публицистов журнала оказывались общечеловеческие и общекультурные ценности, проводимые в романах Толстого, его философские рефлексии.

Ключевые слова: Л.Н. Толстой, журнал «Дело», публицистика, литературная критика, тенденциозность литературы.

Во второй половине семидесятых годов «оригинальная теория развития русского реализма», детерминированная идеологией разночинцев и определявшая литературно-критические взгляды сотрудников журнала «Дело», получила окончательное оформление (см.: [1]).

В майском номере «Дела» за 1875 год Ткачев печатает «Критический фельетон», посвященный разбору «Анны Карениной» Толстого. Помимо романа, объектом внимания публициста стали и рецензии на него, массово опубликованные в газетах и журналах разных направлений. «Из усиленного беллетристического вздора, – пишет Ткачев, – неизбежно

вытекает усиленный критический вздор» (Дело. 1875. № 5. 2-я паг. С. 18). Особые претензии автор предъявляет А.М. Скабичевскому, который на страницах «Биржевых ведомостей» недвусмысленно обозначил свою позицию, заявив, что не принадлежит к числу критиков, требующих от современных писателей и их произведений только лишь идейности и серьезных, гражданских заявлений. Будучи сторонником теории тенденциозности литературы, Ткачев резко парирует: «Присяжный критик «Отечественных записок» так много писал критических статей, что даже совсем исписался, исписался до истощения,

до тла» (Там же. С. 16.). Ткачев не сомневается в художественном таланте Толстого, но в «Анне Карениной» писатель «при обычном блеске и совершенстве художественной формы дошел до невероятной, скандальной пустоты содержания». «Творец “Анны Карениной”, – отмечает критик, – по своей художественно-философской теории невидящий никакого интереса в общих явлениях жизни, выходящих за пределы половых, личных и семейных отношений, только этими последними и питает свое творчество. <...> Он считает призрачным вздором всякие так называемые «веяния» времени, всю борьбу поступательного хода жизни с задерживающими этот ход влияниями, – одним словом, все, что составляет внутреннее содержание жизни» (Там же. С. 27). Опасения сотрудника «Дела» состояли в том, что рефлексии талантливого литератора могли существенно повлиять на умы и сердца читающей публики.

Резкое неприятие у Ткачева вызвал главный герой романа – Константин Левин, все силы которого, по едкому замечанию критика, направлены на женитьбу и создание семьи в духе «домостроевской, давно отжившей, философии». Окончательная характеристика Левина нелицеприятна: «Самодовольно-ограниченный эгоизм, чуждающийся умственного труда и жизненного движения и ищущий главной цели жизни в удовольствиях половой жизни на «лоне природы» (Там же. С. 32).

Скептически воспринимает Ткачев и изображение адюльтера Анны Карениной: «Давно в нашей литературе не появлялись подобные амурные “козыри” в произведениях крупных писателей-романистов... Но теперь, увы, за посредственностями в область беллетристической пустоты, кажется, и крупные дарования двинулись» (Там же. С. 37). Сотрудник «Дела» убежден, романы, подобные «Анне Карениной», давно перестали отвечать потребностям «прогрессивной публики», ожидающей увидеть в литературе передовые идеи и взгляды.

Оценивая философскую концепцию романа и весь творческий путь Толстого в целом, Ткачев находит вполне закономерным итог эволюции писателя, воплотившийся в его последнем романе. Когда-то, вспоминает критик, после «Детства», «Отрочества», «Юности»,

«Севастопольских рассказов» в журналистике самых различных направлений за автором закрепилась репутация «писателя-реалиста в высшем смысле этого слова». Однако уже тогда Апп. Григорьев (которого Ткачев называет «одним из даровитейших представителей эстетической критики»), большой поклонник художественного таланта Толстого, сумел угадать «опасный и скользкий путь, на который впоследствии уклонилось миросозерцание автора «Анны Карениной». «В его (Апп. Григорьева. – О. К., В. В.) замечании об односторонности анализа нашего автора, в его намеках о том, какое значение имеет “положительная” защита и превознесение непосредственной простоты, доброты и смирения, – пишет Ткачев, – как будто слышится предчувствие того узкого художественного теоретизма, до которого дошло миросозерцание гр. Толстого в пресловутой хронике “Война и мир” и новейшей эпосе барских амуров – “Анне Карениной”» (Там же. С. 23).

Роман Толстого, резюмирует критик «Дела», напоминает «бесцельную, хотя и занимательную сказку, в которой блестящая форма наполнена содержанием личных эстетических вожделений автора...», «бездна художественного дарования потрачена в изобилии на совершенно вздорное, растленное содержание» (Там же. С. 19).

В середине семидесятых годов на страницах «Дела» активно обсуждался вопрос о причинах, повлекших за собой так называемое «литературное безвременье». Весьма обоснованный упрек Н.В. Шелгунов предъявил современному читателю, а в его лице и всему обществу в целом. Пассивность публики, ее совершенное безразличие к каким бы то ни было идеям и мыслям, полное нежелание самостоятельно анализировать общественную ситуацию привели, по его мнению, к тому, что «русский роман и повесть стали безжизненными и бесцветными». Каких же «вершин» искусства может требовать критика от беллетристов, когда реальная действительность «пуста», когда «общество не только оттягивает вниз всю литературу, но оттягивает вниз и высшие точки русской мысли? <...> Самый сильный положительный художественный ум не создаст ничего из такого материала... И типы, и герои, и идеалы – все

это микроскопично потому, – заключает Шелгунов, – что микроскопичны оригиналы, с которых они рисуются» (Дело. 1875. № 8. Отд. 1. С. 292–293).

Пропагандируя новое литературное направление, критик отмечает недостаточность разрабатываемых текущей беллетристикой «отдельных идеалов и совершенств». Писателям необходимо прийти к изображению «простой действительной жизни, в картинах которой читатель бы видел, какие причины порождают какие следствия в развитии личных характеров и в отношении их к обществу, и как эти последствия отражаются на самом, даже личном, счастье человека» (Дело. 1878. № 5. С. 323). Публицист много размышляет о новом герое, который должен явиться в литературу «олицетворением критической мысли», «сортирующей и очищающей понятия». Шелгунов убежден, «пока современный роман не создаст подобного критического типа, не создаст он и идеала» (Дело. 1877. № 6. 2-я паг. С. 55).

Важно отметить трансформацию литературно-эстетических взглядов Шелгунова, произошедшую в середине семидесятых годов. В шестидесятые годы критик считал художественность необходимым качеством любого беллетристического произведения, но уже в статье «Нехудожественный роман», опубликованной в 1875 году, он несколько раз повторяет тезис о безусловной приоритетности в произведении «прогрессивных» мыслей и идей. «Если приходится выбирать между художественной формой, нежелающей знать практических требований жизни, и между нехудожественностью, содержательной по идее, уж, конечно, – уверен Шелгунов, – содержательную нехудожественность нужно предпочесть бессодержательной художественности» (Дело. 1875. № 7. 2-я паг. С. 3).

П.Н. Ткачев, неоднократно поднимавший в журнале проблемы тенденциозной литературы, с горечью отмечал: «Беллетристика из наставницы и руководительницы общества... все больше и больше превращается в веселенькое развлеченье, в пустую забаву..., все чаще и чаще забывает, да и других заставляет забывать о злобе дня» (Дело. 1876. № 8. 2-я паг. С. 45). Критик согласен, что с эстетической точки зрения современные тенденциозные ро-

маны не выдерживают никакой критики, но их исторический смысл и значение заключается в привлечении общественного внимания к насущным вопросам современности.

Вслед за Ткачевым и М.А. Протопопов в статье «Отживающие традиции» (Дело. 1882. № 5) говорит о качестве литературы, которое определяется не степенью ее художественности, не размером действующих в ней талантов, а исключительно содержанием проводимых в ней идеалов (Дело. 1882. № 5. С. 24–25). Литература для критика – это не искусство, не «праздная барская затея», это «дело насущное, как хлеб, воздух и вода». Она – выражение и показатель общественной жизни. «Только тот пишет хорошо, – заключает Протопопов, – кто пишет под диктовку улицы» (Там же. С. 26).

Очевидно, что последние произведения Толстого диссонировали с представлениями сотрудников издания о современной качественной литературе. К немалому удивлению редакции «Дела» за Толстого вступился ведущий публицист «Отечественных записок» Н.К. Михайловский, выпустивший в летних номерах журнала за 1875 год свою большую статью «Десница и шуйца гр. Толстого». «Весьма ученый собрат, – иронически замечает Ткачев, – попытался в своей весьма длинной и в весьма ученой статье разъяснить, что между «шуйцей» и «десницей» автора «Войны и мира» и «Анны Карениной» существует столь же много общего, как и между Лесевичем и Контом» (Дело. 1878. № 1. 2-я паг. С. 5). «Нужно иметь много прилежания и много терпения, – продолжает критик, – чтобы проштудировать всю дребедень, написанную московским философом-романистом... В результате исследований оказалось, как и следовало ожидать, что если, с одной стороны, гр. Толстой и может быть причислен к сонму народофилов, то, с другой стороны, с не меньшим правом он может быть причислен и к лику ерундофилов» (Там же).

Редакция журнала не раз вступала в литературную полемику с представителями других изданий. В частности, показательна дискуссия с П.Д. Боборькиным о принципах и задачах реальной критики. Боборькин на страницах «Слова» в статье «Мысли о критике литературного творчества» (1878. № 5) обви-

нил «Дело» в крайне неблагоприятном и предвзятом отношении к современным беллетристам. По его мнению, критикам не хватает «научной теоретической подкладки» (основой «реальной критики», убежден Боборькин, должна стать психология), именно по этой причине их оценки приобретают ярко выраженный субъективный характер. Считая, что спорить с публицистом «Слова» бесполезно, Ткачев предлагает свой взгляд на специфику и задачи реальной критики. «Критика литературного творчества, если хочет быть критикой реальной, должна ограничить сферу своего анализа лишь вопросами, допускающими научное, объективное решение: 1) определением и разъяснением историко-общественных фактов, обусловивших и породивших данное художественное произведение; 2) определением и разъяснением историко-общественных факторов, обусловивших и породивших те явления, которые воспроизводятся в нем; 3) определением и выяснением их общественного значения и их жизненной правды. <...> Однако это не значит, – подчеркивает Ткачев, – что критик-реалист обязан умалчивать перед читателем о том эстетическом впечатлении, которое произвело на него разбираемое произведение... Напротив, подобный разбор будет содействовать прояснению общественного сознания, развивать в читателе разум, критическое отношение к явлениям окружающей действительности» (Дело. 1878. № 8. 2-я паг. С. 23–24, 25). А так как эстетические вкусы читателей субъективны, индивидуальны и «не подвластны пока точной науке», то, по мнению Ткачева, говорить о какой-либо «научной эстетике», предлагаемой Боборькиным в качестве основы литературно-критического анализа, по меньшей мере, преждевременно. Первоочередной задачей «реальной критики» сотрудник «Дела» считает «содействие распространению среди читателей таких художественных произведений, которые могут благоприятно влиять на расширение их умственного кругозора, на их нравственное и общественное развитие» (Там же. С. 25). В то же время, она должна «противодействовать распространению произведений, затемняющих общественное сознание, деморализующих нравственное чувство публики» (Там же).

К числу «вредных» произведений Ткачев безоговорочно относит «Анну Каренину». В статье «Салонное художество» (1878. № 2, 4) он продолжает начатый в «Критическом фельетоне» анализ романа. Называя писателя «натуралистом-эмпириком» и последователем Золя, критик обвиняет его в неумении обобщить материал и понять скрытый смысл воспроизведенных деталей и подробностей. «Вот почему, – заключает Ткачев, – роман Толстого не производит на вас никакого целостного, ясного, определенного впечатления» (Дело. 1878. № 2. С. 359). «Анну Каренину», по его мнению, нельзя даже назвать романом в полном смысле этого слова. Это не более чем «сборник «протоколов человеческих деяний», коллекция фотографических снимков» (Там же). Толстого интересует лишь «верность копии, изящество отделки», герои же его производят впечатление не живых людей, а «человекообразных сосудов, наполненных идеальной эссенцией некоторых реальных чувств» (Там же. С. 352).

Идеи и мысли Толстого в «Анне Карениной», его философия, считает критик, а вместе с ним и редакция «Дела», остались все теми же, что и в «Войне и мире». Это «философия застоя», «философия восточного фатализма, невежества и мракобесия». Толстой обращается к таким «устарелым ресурсам», как религия, христианское миропонимание и самосознание, и при этом в романе полностью отсутствуют какие-либо «высокие гражданские идеи», «нет никакой пищи ни уму, ни сердцу» (Там же).

Определяя важность и достоинство художественного произведения «жизненностью» его тенденции, Шелгунов несколькими номерами позже заявил: «В тот момент, когда общественная мысль и общественное мнение направлены на разрешение общих вопросов, писатель, выступающий с любовным романом, как бы ни был хорош этот роман, – успеха иметь не будет» (Дело. 1878. № 5. С. 300).

Серьезной критике в журнале «Дело» подверглась и система народного образования, разработанная Толстым. Она в значительной степени была направлена против немецких педагогических традиций, которые считались «прогрессивными» и получили широкое распространение в российских школах конца XIX столетия.

Отстаивая свои взгляды на преподавание в народных школах, писатель предложил «Отечественным запискам» статью «О народном образовании». Ее напечатали в сентябрьском номере журнала за 1974 год. В статье Толстой обвинил сторонников «прогрессивного метода обучения» в полном незнании интересов, потребностей и уровня развития народа. Именно эти факторы, по его мнению, должны определять педагогическую систему. Отвергая «новомодные принципы развития», Толстой провозглашает: «Народ должен знать русскую и славянскую грамоту и счет. Всякие истории, географии... народ везде и всегда считает бесполезными пустяками» (Отечественные записки. 1874. № 9. С. 180–181).

Подобные заявления на страницах демократических «Отечественных записок» редакция «Дела» не могла оставить без внимания [3, с. 57–60]. Выразителем общего мнения журнала стал Ткачев, вступивший в полемику с публицистами некрасовского издания, которые встали в «педагогической распре» на сторону Толстого. В апрельском номере журнала за 1875 год Ткачев публикует статью «Народ учить или у народа учиться?». Критик недоумевает, что же такого сделал Толстой, чтобы заслужить доверие и восхищение «нашей образованной публики». С его точки зрения, роль писателя во всем этом «педагогическом переполохе» ограничилась лишь тем, что он первый крикнул: «Ату их, немецких педагогов!» И никто бы этого не заметил, если бы его статья не соответствовала «духу времени», если бы она не попала «в тон господствующего настроения».

Ткачев вспоминает, что писатель уже во второй раз выступает как гонитель и ненавистник всякой научной педагогики вообще и немецкой в частности. Еще в 1862 году в статье «Прогресс и определение образования» («Ясная Поляна». 1862. № 9), Толстой настаивал на том, что один только народ может решать, как и чему следует его учить. Тогда, двенадцать лет назад, Толстой потерпел фиаско. «Неожиданный успех» его идей сегодня критик объясняет тем, что «тогда проповедь яснополянского просветителя попала в тон реакционному меньшинству; теперь она попала в тон меньшинству либеральному. <...>

Тогда его осмеяли – теперь превознесли!» (Дело. 1875. № 4. 2-я паг. С. 38).

Только вот, не понимает Ткачев, как могла настолько «спорная» статья Толстого попасть в «Отечественные записки». «Многие, – замечает он, – «были крайне удивлены, встретив в органе, издающемся под редакцией гг. Некрасова-Краевского, развитие той же самой педагогической философии, которая осмеивалась и побивалась в органе, издававшемся под редакцией только одного г. Некрасова. <...> Надеялись, что редакция журнала не замедлит смыть слезою покаяния грешную вылазку г. Толстого.., и вдруг в январской книжке редакция, устами какого-то “профана”, делает категорическое заявление... “Профан” “Отечественных записок” не только заявляет полнейшую солидарность, от своего имени и от имени своих сотоварищей по журналу, с педагогической теорией яснополянского просветителя, но и представляет даже некоторые, собственным умом измышленные соображения для его оправдания и вящего утверждения» (Там же. С. 39). Что же произошло с тех пор? – спрашивает Ткачев, обращаясь к «Отечественным запискам». «Теории гр. Толстого не изменились ни на волос, значит, мы изменились? Или, может быть, мы только все забыли? Не обратились ли наши “профаны” в Иванов Непомнящих?» (Там же. С. 38).

Толстовскую концепцию народного образования, строящуюся на тезисе – «учитель сам должен решать, чему и как учить ребенка, сообразно наклонностям и потребностям последнего», Ткачев называет «мистико-оптимистической», решающей все вопросы в пользу народной души. Принимая ее, мы рискуем попасть «из огня да в полымя»: «Оставляя учителей в полнейшей неизвестности, как и чему следует учить народ, эта философия унижает и искажает цель и назначение народного воспитания. Из орудия цивилизации, из средства постоянно двигать народ вперед она превращает его в какой-то вечный тормоз, в орудие застоя и рутины» (Там же. С. 45). Публицист «Дела» уверен, школа только тогда и может оказать благотворное влияние на народное развитие, когда встает выше его насущных, исторически сложившихся потребностей, когда она преследует идеалы более разумные и более широкие, чем те, которые пре-

следует он. Одним словом, школа должна не «нисходить» до уровня народных требований, а, напротив, она должна народ поднимать до своего уровня. Конечно, Ткачев признает, что в настоящее время мудрость западноевропейской педагогики может проявляться в крайне нелепых и шатких формах, что отечественные педагоги и их немецкие учителя «доходят иногда в своем педагогическом рвении до геркулесовых столбов всевозможных бессмыслиц», но все-таки их основной принцип – принцип развития – верен, разумен и непреложен. «Мудрость же графа Толстого, независимо даже от ее практического приложения, в основе своей ложна, нелепа, проникнута мистицизмом» (Там же. С. 48).

В пятом номере журнала за 1875 год в статье «Нечто о современных митрофанах» Ткачев вновь поднимает вопросы толстовской педагогики. На этот раз он полемизирует со Скабичевским, взявшим в «Биржевых ведомостях» под свою защиту педагогическую концепцию писателя. Такие выступления Ткачев считает «социально-опасными», заявляя: «Митрофаны, утешившие себя мыслью, что хорошо или дурно, но народ научится грамоте и счету <...>, что Толстой бросает народу спасительную веревку в виде расширения круга людей, которые бы учили его, глубоко заблуждаются». «Вместо того, чтобы вытащить народ из пучины невежества, она еще глубже окунет его в эту пучину», «в конец изуродует и обесмыслит юное поколение» (Дело. 1875. № 5. 2-я паг. С. 73). Неужели, пишет публицист, «митрофаны» не знают, «что огромное большинство народа, силою вещей вынуждено довольствоваться только теми знаниями, которые дает ему народная школа? То, чего он не дополучит в школе, того уже ему не приобрести и в жизни... у народа просто нет на это свободного времени» (Там же). Поэтому соглашаться с «педагогической философией» Толстого, по меньшей мере, преступно.

Жестко критикуя педагогические взгляды Толстого, Ткачев в очередной раз говорит о большой ответственности «образованного меньшинства» за выбор методов и средств народного образования. «Воспитание, – подчеркивает он, – только тогда и может быть прогрессивным двигателем жизни, когда оно преследует разумные общечеловеческие идеалы (а не

идеалы той или другой невежественной среды) и когда оно, формируя душу и тело ребенка соответственно с этими идеалами, руководствуется в своей образовательной деятельности не случайным эмпирическим опытом, не безотчетным вдохновением, а положительным знанием, осмысленным пониманием общих законов человеческой природы» (Там же. С. 68).

Коллега Ткачева по журналу, М.Н. Попов, в материале «Вред или польза?» (1875. № 3), в целом поддерживая основные положения ткачевской позиции, замечает однако, что из возникшего противостояния не без ран вышли и авторитетные педагоги. Репутация их методов и книг после выхода статьи Толстого сильно пошатнулась. Попов задается вопросом: почему, составляя учебные руководства, они используют какой-то «балаганный язык». Приближаясь к точке зрения Толстого, автор статьи не может понять, как получилось, что в современной педагогике сложилось представление о мужике, как о дикаре, завоевать доверие которого можно лишь явившись перед ним в роли шута и балагура. «Неужели, – говорит сотрудник “Дела”, – педагоги убеждены, что наш народ настолько глуп, что не может понять простого и ясного языка “господ” и только тогда станет слушать этих “господ”, когда они прикинутся “мужичками”?» (Дело. 1875. № 3. Отд. 1. С. 168).

В споры о народном образовании включился и А.П. Пятковский. В статье «Педагогическое идолопоклонство» (Дело. 1877. № 1), анализируя книгу С. Миропольского «План и основы устройства нашей народной школы» (1876), он обращает внимание на недостаточную компетентность новых педагогов. «Прогрессивная журналистика, – по мнению Пятковского, – воспользовавшись фактами, приводимыми у гр. Л. Толстого, но, оставляя в стороне некоторые идеи автора и даже полемизируя с этими идеями, – действительно, пощипала-таки порядочно “новую школу” педагогического фразерства и совершенного непонимания детской природы... и пощипала, сколько помнится, по заслугам» (Дело. 1877. № 1. 3-я паг. С. 33–34).

В «Деле» признавали, что в своей педагогической практике «цивилизованное меньшинство» ошибочно руководствуется «без разбора и на веру взятыми из иностранных

сочинений соображениями». «Мы, если и позаимствуемся чем-нибудь хорошим от иностранцев – писал анонимный рецензент “Дела”, – так дадим ему такое узкое, жалкое значение, что оно теряет все свое достоинство. Педагогическая литература наша крайне бедна» (Дело. 1872. № 2. 2-я паг. С. 57).

В 1875 году вышла «Новая азбука» Толстого. В ней писатель продолжил критику основных методов и принципов новой педагогики. Отчасти именно поэтому «Азбука» не имела успеха у учителей. Не встретила она одобрения и у сотрудников «Дела». В статье «Вперед или назад?» Н.В. Шелгунов, прежде всего, счел должным заявить, что общепризнанные заслуги Толстого в разоблачении «немецкого педантизма» не так велики: «С самого начала методы развития Бунакова не вводили в недоразумения ни учителей наших семинарий, ни даже более толковых учителей народных школ» (Дело. 1875. № 9. 2-я паг. С. 2). Изучив толстовскую «Азбуку», публицист резюмирует: от книги «веет сухостью и скукой», «даже самый тенденциозный педагог не выжмет из этого сочинения ничего развивающего».

Шелгунов раскритиковал в «Азбуке» и язык, и манеру изложения материала. «Язык хоть прост и понятен, – пишет он, – но настолько бесцветен и беден, что складывается впечатление, будто с вами беседует засохший школьный учитель» (Там же).

По мнению публициста, выступая против немецкого педантизма, Толстой сам недалеко ушел от него. «Он не признает за учениками никакого права на вопросы, ... он не позволяет им даже думать и требует одного механического мышления, а не критического и любознательного» (Там же. С. 23). Вывод Шелгунова не утешителен: «“Новая Азбука” Толстого даст не больше, чем старинный букварь, необыкновенно монотонный и однообразный, над которым заснет всякий ребенок... Это скорее шаг назад, чем вперед» (Там же. С. 9).

Таким образом, «западническая» ориентация «Дела» проявилась не только в критике «славянофильских» настроений Толстого, но и в полемике по педагогическим проблемам. Вопрос о методах и способах «народного образования» считался в благосветловском жур-

нале приоритетным. Сотрудники признавали правоту автора статьи «О народном образовании», осудившего педагогов «нового» метода за незнание уровня развития и интересов народа, однако, педагогические идеи самого Толстого не встретили в журнале поддержки и сочувствия.

С радикально утилитаристских позиций журнал отрицал и эстетические достоинства произведений писателя. Толстой был безоговорочно причислен к представителям «отжившей» эстетической школы 40-х годов, неспособной предложить современному читателю хоть какую-то прогрессивную идею. Подобный подход сотрудников «Дела» к оценке толстовского творчества, по справедливому замечанию В.Б. Смирнова, «был показателен как для характеристики журнальной позиции, так и для понимания той классово-политической дифференциации, которая была свойственна литературному процессу 70–80-х годов XIX века» [2, с. 159].

Абсолютно неизменной, по своей непримиримости, на протяжении всей литературной истории оставалась позиция журнала в отношении философско-политических взглядов писателя, а именно его непротивленческих, пассивистских идеалов, которые он мастерски облачал в «соблазнительные» одежды. Свою первостепенную задачу публицисты и критики «Дела» видели в борьбе с подобным «замаскированным злом», в дезавуации, как им казалось, «тлетворных» идей Толстого.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Коршунова, С. И. Концепция народного писателя нового типа в критике журнала «Дело» (К вопросу о развитии теории реализма в русской критике 1870-х годов) / С. И. Коршунова // Вопросы русской литературы. Вып. 1 (39). – Львов, 1982. – С. 126–135.
2. Смирнов, В. Б. Лев Толстой в оценке журнала «Дело» / В. Б. Смирнов // Литература и язык в контексте культуры и общественной жизни : тезисы межгос. науч. конф. (Казань, 26–29 мая 1992). – Казань : Изд-во Казанского ун-та, 1992. – С. 57–59.
3. Эйхенбаум, Б. М. Лев Толстой. Семидесятилетие / Б. М. Эйхенбаум. – Л. : Сов. писатель, 1960. – 295 с.

THE RECEPTION AND INTERPRETATION OF L.N. TOLSTOY'S
NOVELISTIC CREATIVITY IN "DELO" MAGAZINE

(Article 2)

Olesya Aleksandrovna Kozlova

Candidate of Sciences (Philology),
Associate Professor, Department of Journalism and Media Communications,
Volgograd State University
stilvolsu@mail.ru, olesya-kozlova@mail.ru
400062, Volgograd, Prosp. Universitetsky, 100

Viktor Ivanovich Vinkov

Senior Lecturer, Department of Journalism and Media Communications,
Volgograd State University
stilvolsu@mail.ru, media@volsu.ru
400062, Volgograd, Prosp. Universitetsky, 100

Abstract. The article analyzes the evaluation of L.N. Tolstoy's novelistic creativity by "Delo" magazine. The literary and aesthetic position of the publication was determined, on the one hand, by editorial views on the aims and tasks of literature in the contemporary cultural context, on the other hand, by the particular, highly dynamic socio-political situation in Russia that corrects the writer's works. The attention of the magazine's critics and journalists was focused on universal and general cultural values reflected in the novels of Tolstoy, his philosophical reflections.

Key words: L.N. Tolstoy, "Delo" magazine, journalism, literary criticism, tendentiousness of literature.



УДК 070:371.687
ББК 76.032

ВИЗУАЛИЗАЦИЯ КОНФЛИКТА В ЭКРАННОМ ПРОСТРАНСТВЕ

Дмитрий Викторович Трофимов

Доцент кафедры режиссуры,
Волгоградский государственный институт искусств и культуры
gam-vgiik@mail.ru, trofimov.mtv@yandex.ru
ул. Циолковского, 4, 400001 г. Волгоград, Российская Федерация

Аннотация. В статье рассматриваются приемы образного представления конфликта как основы драматургии применительно к экранным искусствам на примерах его использования в телевизионных программах разных жанров. В первую очередь анализируется такой жанр, как «ток-шоу». На его примере демонстрируются особенности репрезентации конфликта в современном медийном пространстве. Особое внимание уделяется психологическим и культурным аспектам восприятия визуальных феноменов.

Ключевые слова: конфликт, телевидение, кино, сценарий, драматизм, зрелище, режиссура, тележурналистика, экран.

Конфликт, как известно, в переводе с латинского языка (*conflictus*) – столкновение. В широком смысле конфликт трактуется как противостояние сторон. Философы рассматривают конфликт как частный случай противоречия, его предельное обострение, социологи – как процесс или ситуацию, когда одна сторона находится в состоянии противостояния или открытой борьбы с другой. В понятие конфликта социологи включают широкий спектр разноуровневых явлений от столкновения отдельных личностей до межгосударственных вооруженных конфликтов. Источники социальных конфликтов, как правило, усматриваются в политических, социальных, экономических отношениях. Ученые выделяют различные типы социальных конфликтов, различающихся по характеру взаимодействующих в конфликте сторон, характеру преследуемых целей, а также средств, используемых в конфликте. Конфликты развиваются между группами людей или конкретными личностями, и даже на уровне личностных структур отдельного человека. Такие конфликты именуются межгрупповыми, межличностными

и внутриличностными. Они рассматриваются как психологические и социально-психологические.

В литературе конфликт образует систему противоречий, которая организует художественное произведение в определенное единство, ту борьбу образов, социальных характеров, идей, которая разворачивается в каждом произведении. Разрешая противоречия, осознавая их, общественный человек, воспроизводящий в художественном творчестве свои чувства и мысли, тем самым воспроизводит свои противоречивые отношения к противоречивой объективной действительности и разрешает их. Таким образом, всякое художественное произведение представляется прежде всего диалектическим единством – единством противоречий. Тем самым оно всегда конфликтно, в основе его всегда существует определенный социальный конфликт. Выражаясь в лирике в наименее ощутимых формах, конфликт чрезвычайно ярко выступает в эпосе и драме, в различных композиционных противопоставлениях борющихся персонажей.

Конфликт во многом определяет успех и в аудиовизуальных произведениях. Достаточно вспомнить самые популярные программы современного телевидения, в которых конфликт заложен уже в идее, названии творческого проекта, таких как «Человек и закон», «Мужское/Женское» и другие.

Но рассмотрим возможности использования конфликта не только с точки зрения литературной основы аудиовизуального произведения, но и как инструмент для создания визуального образа, системы знаков, определяющих характер экранного произведения.

Кинорежиссер А. Митта, рассуждая о конфликте, в своей книге «Кино между адом и раем» привел следующую мысль. Он говорит, что конкретные проблемы обычно окружены «чувственными деталями». Они делают зримым и объемным энергетическое ядро конфликта, и это помогает эмоционально войти в мир враждующих персонажей. Когда понятие обрастает деталями и свойствами конкретного лица, тогда у него больше шансов прилипнуть к нашему сознанию. Иными словами, А. Митта указывает на важность развертывания конфликта не только в диалогах, монологах, действиях и образах самих персонажей, но и в деталях, которые их окружают (см.: [4]).

Как может и должен выглядеть конфликт в чувственных деталях? Обратим внимание на то, что мы первым делом видим на экране – цвета, которые используются для заполнения экранного пространства. По мнению доктора искусствоведения, профессора кафедры телевидения ВГИК им. С. Герасимова, киноведа, режиссера Н.И. Утиловой, цвет постоянно находится в движении, ведь он включает в себя не только элементы освещенности, и динамику перемещения от тени и света, но и эволюцию перехода от тональности к тональности (см.: [5, с.158–163]). Психологами установлено, что зрителем цвет всегда воспринимается по секторам – от самого яркого, насыщенного, контрастного – и запоминается, как эмоция. Чем сильнее эмоция, тем насыщеннее ощущение от цвета, чем контрастнее монтажный переход, тем сильнее ощущение от изменения цвета.

Цветовые «удары», по мнению Н.И. Утиловой, служат опорными точками в монтаж-

ных переходах: чем ближе по цветовой гамме фон и объект, тем восприятие изображения зрителем более «смазано», то есть объект и фон сливаются. Таким образом, мы приходим к выводу, что цветовому решению экранного зрелища отводится особая роль.

Одним из древних визуальных символов конфликта можно считать символ философского наследия древнего Китая «Инь-Ян». Большинство современников полагают, что этот знак означает мужское и женское начало, но на самом деле это понятие гораздо шире. «Инь-Ян» – это одна из важнейших концепций восточной философии, которая нашла свое отражение в важнейших отраслях жизнедеятельности человека – музыке, медицине, религии и других. Понятие «Инь-Ян», по некоторым данным, берет свое начало в древнекитайской философской книге «И-цзин», название которой переводится как «Канон перемен» или «Книга перемен». «Ян» означало «южный, освещенный склон горы», а «Инь» – «северный или теневой склон». Таим образом «Ян» служило для обозначения Солнца, света, а вместе с тем позитива, активности, твердого, мужского начала, ну а «Инь» – Луны символизирующей темноту, негатив, покой, мягкость, женское начало.

С течением веков эта концепция приобрела более метафоричный смысл и стала означать борьбу и единство полярностей – ночи и дня, тени и света, созидания и разрушения, отрицательного и положительного. Эта теория лежит в основе даосизма – традиционного китайского учения, которое сочетает в себе элементы философии и религии. Теория «Инь-Ян» заключается в том, что во Вселенной все находится в движении, изменяется и имеет свою противоположность, и противоположные части, несмотря на антагонизм, являются неделимыми частями целого. При этом противоположности не могут существовать друг без друга, они образуют баланс и гармонию (см. об этом: [3]).

Создатели аудиовизуальных произведений, понимающие важность визуального образа конфликта, активно экспериментируют с использованием его в экранном пространстве для усиления художественного образа создаваемого аудиовизуального произведения. Так, в телевизионном сезоне 2017–2018 годов в

Волгограде, на одном из местных телеканалов предпринята попытка создать проект, где конфликт был представлен не только в содержании, но в визуальных образах. Программа «Трофимов. Млечко», отнесенная авторами к жанру ток-шоу, для обсуждения наиболее острых тем собирала в студии экспертов с противоположными мнениями. Таковыми, с одной стороны, стали ученые, с другой, – практики. Как известно, их мнения по многим вопросам значительно разнятся. В студии спорили ученые, философы и священнослужители, экстрасенсы и кандидаты медицинских наук, профессиональные журналисты и блогеры. Позиции оппонентов поддерживали ведущие, так же имеющие противоположные точки зрения. Один из них – ученый, теоретик журналистики, – профессор Александр Млечко, второй – журналист и редактор с многолетним опытом практической работы Дмитрий Трофимов. Авторы программы в эфире демонстрировали противоположность во взглядах, построении мыслей, темпераментах. Задавая вопросы гостям, Александр Млечко опирался на научные выводы, гипотезы, мнения ученых, а второй ведущий чаще приводил примеры из жизни, был более эмоционален и прагматичен. Зрительская аудитория при этом так же условно разделялась на два противоположных лагеря. Одна половина поддерживала позицию теоретиков, вторая – практиков. Свое мнение зрители выражали в голосовании. В прямом эфире велся подсчет голосов, отданных за одного или другого гостя. Сила конфликта, реализованного в программе «Трофимов. Млечко» была таковой, что после трансляции передачи в эфире конфликт выходил далеко за пределы студии. Зрители обсуждали мнения экспертов и высказывали свою позицию в социальных сетях. Спор продолжался.

Конфликт в построении программы подчеркивали и визуальные образы: противоположная внешность самих ведущих, графические элементы в оформлении передачи. Так, декорации были выполнены в черно-белых тонах, разделенных остроугольной линией молнии, которая символизирует столкновение взглядов, мнений, иными словами, конфликт. Те же графические элементы были использованы в динамической заставке, титрах. Столкновение белого и черного сопровождалось

раскатистым звуком грома. Все это давало возможность зрителю понять, что он станет свидетелем напряженной схватки, конфликта. В данном случае – конфликта мнений.

Черный и белый цвета, использованные в ток-шоу «Трофимов. Млечко», в сочетании дают отсылку не только к противоположностям, они условно олицетворяют противостояние темных и светлых сил. Говоря о зрительском восприятии черно и белого цветов, Н.И. Утилова отмечает, что в черно-белом изображении, человек, как правило, видит прошлое или события, имеющие негативное значение (см.: [5, с.158–163]). Известно, что при стрессах все «краски действительности» делятся на черные и белые. Ведь недаром, говоря о жизненных перипетиях, люди часто говорят о черных и белых полосах.

В своих исследованиях ученые, изучающие психологию, доказывают, что окружающая нас природа и явления, раскрашенные разными цветами, формируют у человека эмоции. Конкретными цветами сопровождается смена времен года. Демисезон сопряжен с новыми красками – либо с угасанием цвета, либо с его преобладанием. Зима – это белый цвет; поздняя зима – белый цвет с темной тональностью. Использование таких тонов в создании экранного образа вызовет у зрителя ощущение «предожидания», нагнетания отрицательных эмоций. Совершенно иные чувства вызывает нежная зелень весны: ярко пылают все краски (за исключением черной), происходит «взрыв» зеленого, желтого, красного, синего, цветов, распределенных в окружающем пространстве. С приходом лета появляется новая гамма: желтым цветом окрашиваются деревья, пятнами выделяются красный и зеленый цвета. На фоне желтого они как бы конкурируют друг с другом. Затем через черный и серый (дождь, чернеющие стволы деревьев, обнаженный кустарник, земля) происходит переход в белое царство зимы, где сочетаются в новой паре желтый и синий (через белый снег), которые так же являются противоположными. Это чудо природы складывается в цветовой круг человеческого восприятия. Между основными цветами располагаются все переходные оттенки. При сложении цветов мы получаем следующий ряд последовательностей: от белого к черному, от

яркого к темному, от положительных эмоций к отрицательным. Доказано, что «чистые» цвета вызывают положительные эмоции (с оттенками либо радости, либо ностальгии), смешанные цвета – ощущение перехода, напряжения, предчувствия (состояние нестабильности, неуравновешенности) (см.: [1; 2]). Цветовое восприятие всегда связано с действием (внутренним, если это переживание, оно тяготеет к развитию, или внешним, тогда это выражается в «окрашенности» предметов).

Итак, по результатам исследований психологи доказали, что *зеленый* – цвет, вызывает ощущение спокойствия, обновления. Исключением является предание зеленого цвета образам, не соответствующим этой тональности. Так, если окрасить кадр в зеленую гамму, цвет лица персонажа из естественного перейдет в противоположный – неестественный (красное в зеленый), и это создаст ощущение тревоги. Такой кадр воспринимается людьми как «мертвый», «чужой», «ирреальный», «символический». Таким образом, цвет может создать определенную тональность – положительную либо отрицательную.

Красный – цвет жизни, привлекающий, агрессивный, будоражащий. Он всегда является доминантным и поглощает все другие краски. С одной стороны, как огонь, он дает свет, словно «пожирая» темноту, выделяя окружающий мир с искажением, с другой, – «съедает» белое, окрашивает его в различные оттенки. Красный цвет всегда в конфликте с черным и белым. Отсюда могут возникнуть интересные монтажные решения, связанные с темпоритмическим построением: красное и черное, здесь ярче воспринимается красное, трагичнее – черное; красное и белое, здесь ярче воспринимается белое.

При «разбелении» красного акцент делается на яркости. На белом красное читается как деталь (кровь на белом воспринимается как «светлая» трагедия, переход в вечность); на красном фоне белое «поглощается» красным (белое не выделяется на первый план, как бы уходит в глубину пространства), красное – возбуждающее, агрессивное, разрушающее гармонию белого.

Желтый – солнечный, «рассыпающийся» на красное и белое, жаркий, веселый, неустойчивый, изменчивый вызывает ощущение

радости и тревоги одновременно. В большом количестве он давит своей насыщенностью. Зритель долго не выдерживает как красную, так и желтую тональности. В сочетании желтого и красного желтый воспринимается как «легкий», а красный – как «тяжелый». При переходе от желтого к красному кадр утяжеляется и имеет завершенную форму, тогда как при обратном решении он становится «легче» и требует дальнейшего разрешения. Например, если начинать панораму с желтых листьев и переходить на красные, ощущение от такого изображения будет восприниматься как законченное, «логическое» (в кадре есть «точка» – от легкого к тяжелому, от яркого к более темному по палитре цвета). И наоборот: панорама начинается с красных листьев и завершается желтыми – кадр как бы стал более легким, возникает желание его «раскрыть», сделать «отъезд» до среднего или общего плана либо перейти к следующему кадру, более завершенному по цвету, как к более устойчивому.

Синий – тяжелый, мрачный, «съедающий» движение, «догоняющий». Машина, окрашенная в синий цвет, при движении создает иллюзию падения ее скорости. Синий цвет также «напряженный», «неустойчивый», он либо переходит через «разбеленность» в голубой – легкий, светлый, прозрачный, вызывающий ощущение вечности (несмотря на «холодный» оттенок), либо в черный цвет. На синий предмет долго смотреть тяжело, он «давит», порождает отрицательные эмоции.

Итак, основные цвета зритель воспринимает как «тяжелые» (красный, синий, черный) и «легкие» (зеленый, желтый, белый); «холодные» (зеленый, синий, белый) и «теплые» (желтый, красный, коричневый – смешанный цвет, не переходящий в черный).

Исходя из вышесказанного, можно сделать вывод, что цвета на экране, входя в конфликт друг с другом, могут передавать чувства, настроение. У зрителя при этом возникают положительные или отрицательные эмоции.

Все сказанное дает основание рассматривать цвет не только как средство художественного решения фильма или передачи в целом, но и как драматургический прием, так как умелое использование цветовой гаммы позволяет усилить эмоциональное воздей-

стве произведения, развить его образную структуру, когда символы и аллегории приобретают значение «цветовых переживаний». Цвет может как «собрать», так и «рассыпать» «видимый мир», усиливая впечатление от реальных предметов или создавая ирреальные образы. Особенно остро это воспринимается зрителем через прямоугольное пространство экрана, ибо цвет здесь просматривается, словно через «увеличительное стекло» авторского видения.

Рассмотрим и еще одну возможность визуализации конфликта на примере современных телевизионных шоу-программ. Шоу (show) – слово, заимствованное из английского языка, означает показ, зрелище. Шоу содержат в себе элементы самых различных жанров: и драматические сценки, и скетчи, и музыкальные номера, и викторины, и многое другое. Разнообразие жанровых элементов делает программу интереснее, привлекательнее. В практике современного телевидения в названии большинства развлекательных программ неизменно присутствует так называемая приставка «шоу».

Как в литературе, так и в экранном зрелище (а шоу – наиболее яркое из них) конфликт должен быть персонифицирован. Это значит, что носителем конфликта непременно должен быть конкретный герой. На экране, как правило, это два основных действующих персонажа, которые вступают в дискуссию на политическую, культурную или иную тему. Но трудно представить шоу с участием только двух действующих лиц. Поэтому, чаще всего, в студию приглашаются так называемые «группы поддержки» и зрители, которые следят за поединком, открыто выражая свои эмоции. Здесь и возникает необходимость зрительно разделить противоборствующие стороны, то есть построить мизансцены таким образом, чтобы зритель без труда мог определить «противников». В качестве одной из наиболее ярких моделей такого построения конфликта можно рассматривать традиционный футбольный матч. На поле соревнуются две команды, противники одеты в разную по цвету форму. Поле – место сражения – разделено на две равных части, каждая из которых принадлежит конкретному сопернику. Зрители, в данном случае болельщики, также раз-

делены на два противоборствующих лагеря. И весь основной конфликт заключается в том, что на армию болельщиков и на две сражающихся команды – один только футбольный мяч. Это тот редкий случай, когда визуальный конфликт оказывается сильнее любой другой формы конфликта, ведь футбол не слушают, а именно смотрят, зачастую обходясь без дополнительных комментариев.

Визуальная форма конфликта на футбольной арене давно уже перекочевала на экран. И не только как телевизионная версия спортивного состязания. Большинство современных ток-шоу используют ту же самую модель. Программы «Вечер с Владимиром Соловьевым» (телеканал «Россия-1»), «Место встречи» с Андреем Норкиным (телеканал НТВ), «Право голоса» с Романом Бабаевым (телеканал ТВЦ) используют тот же принцип построения мизансцен, что и организаторы футбольных поединков, предавая, таким образом, зрелищности своим программам. Телезритель видит привычную «арену», как правило, она расположена чуть ниже пространства зрительного зала, две команды игроков во главе с лидером, ведущего – он же арбитр и болельщики на трибунах. При этом зритель находится как бы над схваткой, несколько выше самих участников шоу, что дополнительно придает героям программы ощущение «нависающего» над ними общественного мнения. Герои хорошо просматриваются со всех сторон, им трудно что-то спрятать, утаить. Это заставляет их быть предельно честными и открытыми. Эти и другие аналогичные программы вызывают неподдельный интерес со стороны зрителя и с точки зрения их содержания, накала страстей и избранной визуальной формы.

Таким образом, конфликт в экранном зрелище имеет одно из главенствующих значений. Он всегда выражается в действиях конкретных людей, а значит, имеет свое «лицо» – визуальные образы, наполняющие экранное пространство. Из того, как герой реагирует на действия противника или друга, чему он радуется, а чему печалится, чем готов жертвовать, – складывается представление о герое. Конфликт, реализованный на экране в образах, дает возможность автору более точно показать характер героя, его стрем-

ления и переживания. При этом использование грамотно подобранных цветов помогает зрителю правильно сориентироваться в экранном пространстве, вызвать у него желаемые эмоции и ассоциации.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Браэм, Г. Психология цвета / Г. Браэм. – М. : АСТ : Астрель, 2009. – 160 с.
2. Иттен, И. Искусство цвета / И. Иттен. – М. : Издатель Д. Аронов, 2004. – 95 с.
3. История китайской философии. – М. : Прогресс, 1989. – 552 с.
4. Митта, А. Кино между адом и раем / А. Митта. – М. : АСТ, 2016. – 496 с.
5. Утилова, Н. И. Монтаж : учеб. пособие для студентов вузов / Н. И. Утилова. – М. : Аспект Пресс, 2004. – 171 с.
6. Фрумкин, Г. М. Телевизионная режиссура. Введение в профессию / Г. М. Фрумкин. – М. : Академический Проект, 2009. – 137 с.

CONFLICT VISUALIZATION IN THE SCREEN SPACE

Dmitriy Viktorovich Trofimov

Associate Professor, Department of Directing,
Volgograd State Institute of Arts and Culture
ram-vgiik@mail.ru, trofimov.mtv@yandex.ru
400001 Volgograd, Tsiolkovskogo St., 4

Abstract. The article deals with methods of conflict figurative representation as the basis of dramatic art in relation to screen arts on examples of its use in television programs of different genres. First of all, such genre as “talk show” is analyzed. Its example demonstrates the features of representing the conflict in the modern media space. The author pays special attention to psychological and cultural aspects of visual phenomena perception.

Key words: conflict, television, cinema, script, drama, sight, direction, TV journalism, screen.



УДК 070"2000/2010"
ББК 76.000.0

ЭВОЛЮЦИЯ МЕДИЙНОГО РЫНКА И ПОТЕРИ ЗАПАДНОЙ ЖУРНАЛИСТИКИ В 2000–2010-е гг.: ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ГРАНИ ПРОБЛЕМЫ

Юлия Валерьевна Маркина

Кандидат филологических наук,
доцент кафедры массовых коммуникаций и прикладной лингвистики,
Ростовский государственный университет путей сообщения
mkpl@rgups.ru
344038, г. Ростов-на-Дону, пл. Ростовского Стрелкового Полка Народного Ополчения, 2

Аннотация. В статье анализируются современные тенденции в медиаиндустрии, связанные с потребительским поведением аудитории и с товарно-денежными отношениями в системе массмедиа; рассматриваются проблемы повсеместного распространения массовой культуры. Косвенно процессы укрупнения медийного монополизирующегося бизнеса воздействуют на содержательный характер медийных текстов, продукции массовых коммуникаций.

Ключевые слова: медиаиндустрия, медийные, рекламные и PR-тексты, медиакритика, таргетированная аудитория, массивикация аудитории.

Цель данной статьи заключается в анализе тенденций в медиаиндустрии, связанных с поведением аудитории и с товарно-денежными отношениями в системе «СМИ – потребитель», с процессами укрупнения медийного монополизирующегося бизнеса. Важной представляется задача уточнения качества медиапотребления в современном обществе. Дело в том, что многочисленные количественные замеры аудитории фактически не говорят о таком самоочевидном факте, как перетекание читателей в лагерь зрителей, что порой ведет к отказу от углубленного чтения, ведет к дефициту времени на чтение аналитических материалов в газетах и журналах у многих социальных страт, особенно у бедных слоев населения. Эмпирический материал взят в политэкономических материалах последних десятилетий, а также в отчетах о слияниях предприятий последних лет, отраженных в аналитических материалах СМИ.

В последние десятилетия в мире произошли радикальные экономические и социокультурные изменения, одной из характеристик которых считается «постиндустриализм», впервые системно и глубоко описанный в книге Д. Белла «Грядущее постиндустриальное общество» (иной вариант названия – «Грядущее постиндустриальное общество. Опыт социального прогнозирования»), который, опираясь на идеи А. Пенти, Р. Арона и Д. Рисмена, сформулировал свою идею так: «Понятие постиндустриального общества является аналитической конструкцией, а не картиной специфического или конкретного общества. Она есть некая парадигма, социальная схема, выявляющая новые оси социальной организации и стратификации в развитом западном обществе», и далее: «Постиндустриальное общество... является «идеальным типом», построением, составленным социальным аналитиком на основе различных изменений в обществе» [1, с. 46].

Другими словами, отталкиваясь от процитированного суждения, можно сказать, что после индустриальной стадии развития общества, когда производство товаров было сердцевиной производства, наступил этап, когда индустриальный труд больших коллективов рабочих был оттеснен трудом интеллектуальным, креативными усилиями малых коллективов, доля физического труда стала уменьшаться, а знания и любая социально значимая информация приобрели решающее значение. Рынок товаров был потеснен рынком услуг, а работники больших заводов перестали доминировать на рынке труда, на смену «синим воротничкам» пришли «белые воротнички».

Однако Д. Белл в своих работах почему-то утверждал, что общество не представляет собой единой системы, а состоит из трех весьма разнородных сфер: экономической, политической и культурной, за что его резко раскритиковал Ф. Уэбстер, упрекавший видного социолога в отрицании историзма, возможности планировать будущее в мировом масштабе, а также в «антихолизме» [8, с. 245], то есть в отказе от идеи целостности мира, что парадоксальным образом сближает идеи Д. Белла с внешне далекими постмодернистскими концепциями истории. Постиндустриализм и постмодернизм можно с некоторой долей условности назвать двумя сторонами одной медали.

Важнейшей причиной изменений в экономике и культуре Запада в XX века Белл называл наступление «деиндустриализации», изменение баланса в производстве товаров и услуг, последовавшее за научно-технической революцией в автоматизации производства, робототехнике и информатизации. Сегодня в США на сферу услуг приходится 80 % ВВП. Это и есть показатель нового типа общества. В сегменте услуг доминантой становятся информационно-образовательные услуги. Образ наступающего информационного общества, пунктиром обозначенный, но еще зримо не прорисованный Д. Беллом и его современниками, позже был подробнее охарактеризован в трудах экономистов, социологов и теоретиков массовых коммуникаций П. Друкера, Ф. Уэбстера, Э. Тоффлера, Л. Земляной, И. Мелюхина, В. Инозем-

цева, А. Ракитова и многих других. Данный образ в наше время не может быть объемным и полным без учета решающей роли массовых коммуникаций и СМИ. Немало внимания в трудах теоретиков СМИ уделено идее сакраментальной «глобальной деревни» М. Маклюэна, а сама метафора уже набилась оскомина. М. Кастельс, дополняя М. Маклюэна, пишет о «глобальном городе», характеризуя современный «сетевой мир». М. Кастельсом и другими теоретиками массовых коммуникаций с разных точек зрения были охарактеризованы революционные преобразования в сфере сетевых коммуникаций. В частности, после прояснения общекультурологического мотива «глобальности технологического лидерства мегаполисов», по его убеждению, в начале этого века вновь ожились споры о вечной антитезе «город – деревня». Значительное негативное влияние на процесс обезличивания человека сыграли коммерциализированные СМИ, тиражирующие на рынке потребления идеалы массовой культуры.

Неуклонное распространение философии деиндустриализации, «демассификации» и антиурбанизма на Западе в XX в. стимулировало многие изначально противоречивые процессы в массовом обществе. В частности, после Второй мировой войны обострился конфликт между элитарной и массовой культурами. Еще в начале XX в. острая дискуссия возникла между сторонниками всесторонней демократизации искусства и защитниками «высокого» искусства для избранных. Например, «выдающийся поэт и литератор-публицист, талантливый культуролог Т.С. Элиот в редактируемом им же журнале «Критерии» отстаивал идеи элитарности, видя в них спасение от «восстания толп». Эту идеологию «башни из черного дерева» отвергал англо-ирландский поэт и драматург У.Б. Йейтс, полемизировавший с модернистами в своем элитарном журнале «Белтейн», но также охотно печатавшийся в массовой прессе Ирландии» [8, с. 79]. Прошли годы, споры вспыхнули вновь. Марксисты во всех странах отстаивали идеологию народного искусства и утверждали нормы, идеалы общедоступных массмедиа, но в то же время теоретики левого толка чаще всего боролись с превращением культуры в развлечение. Либералы

ориентировались на принципы свободы выбора, на автономность искусства. Бизнесмены любых взглядов, как правило, измеряли ценность идей их практичностью и целесообразностью, исходя из законов рынка. Журналистам Запада рекомендовалось быть неангажированными. Иногда это получалось.

«Масскульт», опираясь на философию массового потребления, гедонизма и конвейерного производства, негативно воздействовал на СМИ: медийный рынок был прочно организован как место продажи «малоинтеллектуальной» продукции, например, глянцевого («гламурных») журналов или телепередач, «реалити-шоу» в духе проекта «Дом-2». Изменения, связанные с новыми принципами взаимодействия людей и организаций в условиях информатизации производства, повлияли на ослабление соподчиненности элементов социальной системы по вертикали, что повлекло за собой широкое развитие антииерархических горизонтальных связей, за которым последовало появление «размытых» структур и отношений в социуме. Иными словами, возрастание доли информационных услуг (телефонизация, реклама, медиатизация управленческих стратегий и т. п.) способствовало демократизации жизни масс и либерализации не только товарно-денежных отношений, но и семейно-бытовых, социокультурных и прочих отношений в общественной и личной жизни. Признаком экономической и научно-информационной трансформации в масштабах всей планеты стала более свободная миграция рабочей силы, сравнительно недавняя «волна» на европейские страны выходцев из Африки и Арабского Востока. Сегодня тысячи людей из бедных стран Юга планеты приезжают в богатые города, где уровень жизни выше. Мигранты не только выполняют грязную работу, но и спасают демографию в Европе, в то же время они же несут с собой глобальные проблемы: экономические, расовые, религиозные, языковые, сексуальные. Их труд не оплачивается в должной мере, мигранты пополняют ряды «прекариата» (неологизм социолога Гая Стэндинга), то есть общества с рискованной занятостью, члены которого теряют работу в первую очередь. Глобализация мировой экономики дала свободу перемещения и труда, но не дала гражданских прав бежен-

цам и гастарбайтерам. Отсюда бунты в городах Франции и Англии, расовые конфликты в странах развитого Севера, отсюда провал политики мультикультурализма.

Социальные перемены во всем мире сопровождались повсеместным распространением денежно-коммерческих отношений, идейной однородностью медийного пространства, а также – не в последнюю очередь – ухудшением положения журналистики в обществе.

Аудитория СМИ, будучи важнейшим элементом медийного поля, постоянно изучается не только, а порой и не столько, рекламодателями, но и политиками, владельцами медиабизнеса, медиакритиками и всеми, кто интересуется вопросами потребления и распространения уникального продукта и товара, каким являются и сами медийные тексты, и люди, находящиеся под ежедневной «бомбардировкой», под воздействием данного кентаврообразного информационного «продукта-товара». Интерес создателей массового «продукта-товара» к потребителю понятен: чем больше тираж, чем качественнее аудитория – тем лучше. Интерес рекламодателей к медиаиндустрии и к приемам удержания внимания потребителей и потенциальных покупателей тоже ясен: СМИ распространяют информацию, в том числе рекламные тексты, среди неопределенного множества людей, сегментация аудиторий при этом необходима для таргетирования своей, целевой аудитории. Интерес политиков к потребителям медиапродукции тоже предельно прост: аудитория – это электорат, СМИ являются самым надежным каналом продвижения имиджей, идей, идеологий и т. д. Сложнее обстоит дело с медиакритиками, но эта группа аналитиков численно мала, и она не влияет существенно на массовое восприятие медийных текстов и продукта-товара.

Неудивительно, что аудитория, будучи «продуктом» средств массовой информации и предметом «продажи», стала в постиндустриальном мире объектом пристального внимания не только политиков и рекламодателей, но и социологов, теоретиков журналистики и социальных психологов, отслеживающих вкусы и ценности различных слоев населения (см. об этом: [3; 10, с. 188]). Изучение ауди-

тории СМИ чаще всего связано с анализом потребностей «массового» («среднего») человека, представляющего тот или иной социальный срез – группу, класс, страту. Но тенденция массивизации аудитории не долго доминировала. Массивизация (иногда встречается неловкий синоним «массофикация») потребления инфопродукции в нашем веке столкнулась с очевидной контртенденцией – единая раньше аудитория развлекательных СМИ (либо большая группа аудиторий) стала дробиться, массовое стало отвергаться. И производитель прореагировал сразу же: изготовление товаров малыми партиями, индивидуальный подход стали противовесом конвейеру. Отсюда и обилие газет, журналов, телепрограмм, рассчитанный на целевую аудиторию, пусть и малую.

Дифференцируя аудиторию, публику, потребителей по признакам возраста, гендера, этнической принадлежности и т.п., социологи и другие аналитики медиаландшафта, стремясь наполнить научную абстракцию жизненной конкретикой, задают потребителям медийного текста (или продукта-товара) в ходе опросов типовые вопросы о вкусах и потребностях аудитории, о предпочтениях в медийном мире, а журналисты, редакторы, владельцы СМИ учитывают данные социологов и экономистов, стараясь создавать нужные и продаваемые «медиапродукты». Для рекламодателей аудитория является и основным ресурсом продвижения своего товара, и покупаемым у собственников СМИ «товаром», который в результате непростых коммуникативных актов может дать или не дать прибыль.

Участники коммуникативных процессов в массмедиа вступают в диалог не только с рекламодателями, но и с практиками и «продюсерами» *медиаарлейшинз*, которые, в отличие от создателей рекламных текстов, используют массмедиа не для прямого продвижения товаров и услуг, а для реализации более долгосрочных и менее предсказуемых кампаний, например, реализации стратегий имиджмейкинга в предвыборной гонке, а также для создания или укрепления нужного общественного мнения по нужному для заказчика поводу. Создатели PR-текстов обычно используют СМИ для борьбы с негативной информацией о своем «клиенте»,

для создания картины мира, которую можно и нужно «подправить», «вылечить» (отсюда и профессия «спин-доктор»), но не стоит радикально трансформировать. Ресурсом создателей PR-текстов является не только аудитория потребителей, но и воплощаемая в организациях и социальных структурах миссия общественного согласия и сотрудничества. Аура вокруг продвигаемого товара всегда интересует как потребителя, так и целевую аудиторию.

Информационное многообразие и массмедийное изобилие рубежа XX–XXI вв., сопутствующие медийной «имплозии» (в маклюэновском толковании термина) рыночные колебания двояко повлияли на поведение потребителей в западных странах. С одной стороны, факты говорят о наличии несомненно положительных тенденций: в последние десятилетия аудитория СМИ в мировом масштабе значительно возросла, миллионы людей стали не только образованнее, но и критичнее в выборе источника знаний о мире: критерии доверия к СМИ стали чаще корректироваться с помощью различных индексов, опросов экспертных групп. Потребители медиапродукта в своем большинстве сегодня выглядят более устремленными и настойчивыми в получении базовых знаний с помощью массмедиа. Часть из них составляет ядро вдумчивой, нередко «пассионарной» аудитории энтузиастов Интернет-коммуницирования, «*просьюмеров*» (от англ. *produce* – производить, *consume* – потреблять) или «пользователями-создателями», так называемыми *producers* (от английских слов *user* и *producer* = *producer*). Естественно, молодые потребители являются в подавляющем большинстве адептами «новых медиа». Они являются «просьюмерами», «соавторами» новых идей, новых площадок общения, преимущественно сетевых. В странах «не-Запада» пользователями сетевых СМИ, как правило, являются лица до 40 лет, первоочередной таргетируемой (целевой) аудиторией выступает «поколение пепси» развивающихся стран, знакомое с западными нормами жизни. Продвижение стиля жизни, сформированного обществом потребления 1980–2000-х годов, на наш взгляд, выступает в качестве основного драйвера эволюции медиа в глобальных мировых масштабах. Ученые разных специальностей

тей, анализируя медийные тексты, рекламные и PR-тексты, постоянно, даже зная о наличии «шумов», искажений и лжи, стремятся к компромиссу, не призывают к тотальному недоверию или бойкотированию СМИ, продукции массовых коммуникаций.

Исследователь В.В. Хорольский отмечает: «Мелочность новостей отражает культ точных “фактивов” в СМИ. Научно-технический прогресс, изменяя структуру масс-медиа, делает их в лучшем варианте проводником передового знания, а в худшем – каналом дезинформации» [7, с. 44]. Много в СМИ «квазифактов» и симулякров, медиакритики пишут о вязком болоте необязательной информации, где журналисты воссоздают «тину мелочей», но не характерные черты бытия. Влияние массмедиа на общество происходит вследствие различных задач и целей экономических либо политических проектов. Обсуждая изменения в социуме в связи с повсеместным распространением массовой культуры, следует отметить, что в современных СМИ различные мистификации и фейки выступают как элементы экранного постмодерна. А.П. Короченский приходит к выводу, что гибридизация PR и журналистики является причиной ряда последствий: публикация текстов PR-служб в неизменном виде, либо с минимальным редактированием, пассивное следование журналистов информационной повестке дня, предлагаемой пиар-службами. В связи с чем наблюдается зависимость журналистов от PR-источников, которые регулярно поставляют для прессы удобную для заказчиков информацию (см.: [5, с. 65]).

Воронежский ученый В.В. Тулупов в качестве угрозы выделяет следующие проблемы: политическое давление на журналиста, ангажированность прессы. Результатом вышеуказанных воздействий автор считает растущее недоверие населения к СМИ, укоренившееся в обществе представление о журналистике как об инструменте власти, сфере обслуживания и манипулирования [6].

Медиакритики учат правильному восприятию медийных и рекламных текстов, призывают массы к диалогу, к толерантности разных культур и мнений. Их мнения о специфике медиапотребления чаще всего можно назвать алармистскими. Они, например, с тревогой пи-

шут о «недопотреблении» адекватной информации о мире, о преобладании в СМИ не фактов, а «фактоидов» (амальгамы реальных фактов и домыслов, субъективных мнений, элементов манипулятивных тактик). Об этом много пишут ученые всех стран (А. Бриггз, П. Кольби, Р. Кент, О. Бойд-Баррет, Дж. Курран, Дж. Дойл, Е. Варганова, Я. Засурский, В. Сапунов, В. Хорольский, Ю. Лучинский, С. Ильченко и другие). О журналистском потакании низменным вкусам абстрактного «среднего человека», обывателя также говорится в научных изданиях, скажем, в «Communication Research», «Journal on Communication Inquiry», «Communication Abstracts», «Management Communication Quarterly», «Written Communication», «Human Communication Research», журнале «Columbia Journalism Review» и других серьезных научных изданиях, которые, естественно, занимают критическую позицию по отношению к популярным изданиям и глянцу. Хотя киоски пока еще полны печатной бумажной продукции, стремительное развитие «облачных» технологий решительно реструктуризирует, реконструирует и деконструирует страты потребителей продуктов-товаров в СМИ. Кризис прессы усиливает негативные процессы в медиапотреблении: молодая аудитория не только мало читает газеты, но и достаточно часто отвергает телевизионную продукцию, уходя на многие часы в Сеть. Традиционные СМИ надеялись на обновление основ стратегического менеджмента, синтез и конвергенцию жанров, совершенствование стилей подачи новостей, особенно подачи аналитики, но догнать новую журналистику в соревновании за потребителя едва ли удастся. Обратимся к цифрам.

В целом в мире статистика такова: в 2006 г. количество ежедневных газет было в пределах 7 700 наименований, а их совокупный тираж составлял примерно 397 млн 662 тыс. экз. «Газеты во всем мире ежедневно читают около 1 млрд человек. В то время как число зрителей явно больше (до 95 % процентов населения в большинстве стран, а в ряде стран эта цифра достигает 99 % населения от 4 лет)» [11]. В 2016 г. количество ежедневных газет в мире превысило 10 тысяч. Но падение тиражей и исчезновение многих изданий тоже непреложный факт. Новые газеты и особенно

журналы появляются ежедневно. Скажем, в Англии насчитывают «более 2 700 наименований массовых журналов и более 5 000 специализированных журналов, а в мире в начале века было зарегистрировано примерно 87 500 журнальных названий» [4]. Казалось бы, неплохие показатели для прессы. Но социологические опросы не дают повода для оптимизма: «Часто читатели просматривают газеты, читая внимательно не более 10 % содержания» [11]. Более того, стремительно падает спрос на толстые журналы, научно-популярная периодика существует в основном благодаря поддержке государства и меценатов. Общий тираж газет в мире с 2001 по 2005 г. увеличился на 2,8 %, но в 2006 году он сократился на 0,7 %. Сегодня сокращения тиража ежедневных газет еще заметнее (см.: [2, с. 128–129]).

Культ новизны и разнообразия, подкрепляемый в наши дни тотальной коммодификацией (превращением в товар), аккомодацией (приспособлением), демассификацией продукции, ее кастомизацией (под «кастомизацией» обычно понимается производство товаров и услуг для узкой аудитории, учет индивидуальных потребностей и запросов, порой запросов специфических), почти всегда царил в СМИ, что соответствует базовым потребностям человека. Но противоречие налицо: дробление аудитории не способствует единению масс вокруг больших идей, форумы по интересам в Сети вытесняют коллективные обсуждения газетно-журнальных материалов. Многообразие в массмедиа легко переходит в релятивизацию ценностей, возникает и вопрос доступности духовных благ.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Белл, Д. Грядущее постиндустриальное общество / Д. Белл. – М. : Академия, 1999. – 944 с.
2. Брейтвейт, Б. Журналы: переполненные киоски / Б. Брейтвейт // Медиа. Введение : учебник / под ред. А. Бриггза и П. Колби. – М. : ЮНИТИ-ДАНА, 2012. – С. 128–146.
3. Варганова, Е. Л. Основы медиаэкономики и медиаменеджмента за рубежом / Е. Л. Варганова. – М. : Изд-во МГУ, 2002. – 97 с.
4. Индекс развитости информационно-коммуникационных технологий. Измерение информационного общества. – The Network Readiness Index. – Давос, 2017. – Электрон. дан. – Режим доступа: <http://www.tadviser.ru/index.php>. (дата обращения: 30.09.2018).
5. Короченский, А. П. Гибридизация журналистики и пиара (пиарналистика): признаки и когнитивные эффекты / А. П. Короченский // Дискурс современных масс-медиа в перспективе теории, социальной практики и образования : сб. науч. работ I Междунар. науч.-практ. конф., Белгород, 1–4 апр. 2014 г. – 2014. – С. 63–67.
6. Тулупов, В. Профессия журналиста: угрозы и перспективы / В. Тулупов // *Relga* : Научно-культурологический журнал. – 2010. – № 2 (200). – Электрон. дан. – Режим доступа: <http://www.relga.ru/Environ/main&level2=articles> (дата обращения: 25.09.2018).
7. Хорольский, В. В. Медийность и научность: сиамские близнецы или дальние родственники? / В. В. Хорольский // Вестник Волгоградского государственного университета. Серия 8, Литературоведение. Журналистика. – 2015. – № 1 (14). – С. 42–50.
8. Хорольский, В. В. Эстетизм и символизм в поэзии Англии и Ирландии рубежа XIX–XX веков / В. В. Хорольский. – Воронеж : Изд-во Воронежского ун-та, 1995. – 142 с.
9. Уэбстер, Ф. Теории информационного общества. / Ф. Уэбстер. – М. : Аспект Пресс, 2004. – 400 с.
10. Herman, E. The Global Media in the late 1990s / E. Herman, R. Mc Chesney // Mackay H. and O'Sullivan T. (ed.). The Media Reader: Continuity and Transformation. – London : Sage Publications. – P. 178–210.
11. World Content Market 2017: Телесмотрение в России стремительно меняется. – Электрон. дан. – Режим доступа: <http://www.proficinema.ru/mainnews/markets/detail.php?ID=232547> (дата обращения: 20.08.2018).

**THE MEDIA MARKET EVOLUTION AND THE LOSSES
OF WESTERN JOURNALISM IN THE 2000–2010s:
THE ORETICAL AND METHODOLOGICAL ASPECTS
OF THE PROBLEM**

Yulia Valerievna Markina

Candidate of Sciences (Philology),
Associate Professor, Department of Mass Communications and Applied Linguistics,
Rostov State Transport University
mkpl@rgups.ru
344038, Rostov-on-Don, Rostovskogo Strelkovogo Polka Narodnogo Opolcheniya Sq., 2

Abstract. The article analyzes current trends in the media industry related to the consumer behavior of the audience and commodity-money relations in the mass media system. The author addresses the problems of the widespread distribution of mass culture. Indirectly, the processes of enlarging media monopolizing business affect the substantive nature of media texts and the products of mass communications.

Key words: media industry, media, advertising and PR-texts, media criticism, targeted audience, audience massification.

«Вестник Волгоградского государственного университета. Серия 8. Литературоведение. Журналистика» издается для широкого ознакомления научной общественности с результатами современных исследований по проблемам истории и теории как отечественной, так и зарубежной литературы и журналистики, а также с результатами методологических исследований в области современной литературной науки и теории массовой коммуникации.



Авторами «Вестника ВолГУ» могут быть преподаватели, научные сотрудники и аспиранты высших учебных заведений и научно-исследовательских учреждений России, а также другие отечественные и зарубежные исследователи.

**ТРЕБОВАНИЯ К СТАТЬЯМ,
ПРЕДСТАВЛЯЕМЫМ В РЕДКОЛЛЕГИЮ ЖУРНАЛА «ВЕСТНИК ВолГУ.
Серия 8. ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ. ЖУРНАЛИСТИКА»**

1. Материалы представляются на бумажном и электронном носителях.
2. Обязательно наличие следующих сопроводительных документов:
 - 1) Данные об авторе статьи в отдельном файле (на отдельной странице), включающие в себя фамилию, имя, отчество полностью, ученую степень и ученое звание, контактную информацию (место работы и должность автора, рабочий почтовый адрес, телефон, e-mail).
 - 2) Выписка из протокола заседания кафедры с рекомендацией к опубликованию представленного материала.
 - 3) Экспертное заключение о возможности опубликования материалов статьи в открытой печати (обязательно для статей по техническим специальностям, по экономическим – по требованию редколлегии серии).
 - 4) Письменное обязательство автора (авторов) статьи, что он (они) не опубликует(ют) ее в других печатных и/или электронных изданиях до выхода в свет «Вестника ВолГУ» с данной статьей.
3. Правила оформления статей.

Объем статьи должен составлять: для опубликования результатов исследований по докторским диссертациям – 0,5–0,75 п. л., для опубликования результатов исследований по кандидатским диссертациям – 0,3–0,5 п. л.

Каждая статья должна включать следующие элементы издательского оформления на русском и английском языках:

- 1) Индексы УДК и ББК.
 - 2) Заглавие. Подзаголовочные данные.
 - 3) Фамилия, имя, отчество автора; ученое звание, ученая степень; должность и место работы с указанием почтового адреса; e-mail.
 - 4) Аннотация (2–5 предложений).
 - 5) 5–8 ключевых слов или словосочетаний (каждое ключевое слово или словосочетание отделяется от другого запятой или точкой с запятой).
 - 6) Текст статьи.
 - 7) Список литературы (при необходимости – примечания, приложения).
- 3.1. Требования к авторским оригиналам на бумажном и электронном носителях.
 - 1) Поля по 2 см с каждой стороны.
 - 2) Нумерация страницы по центру внизу.
 - 3) Шрифт Times New Roman, кегль 14, междустрочный интервал 1,5.
 - 4) Файл должен быть создан в программе «Microsoft Word» и сохранен с расширением *.rtf; имя файла должно быть набрано латиницей и отражать фамилию автора.
 - 3.2. Оформление библиографических ссылок и примечаний.
 - 1) Библиографические ссылки на пристатейный список литературы должны быть оформлены с указанием в строке текста в квадратных скобках цифрового порядкового номера источника и, через запятую, номеров соответствующих страниц.
 - 2) Пристатейный список литературы, озаглавленный как «Список литературы», составляется в алфавитном пронумерованном порядке. Он должен быть оформлен согласно ГОСТу 7.1–2003 с указанием обязательных сведений библиографического описания.
 - 3) Имеющиеся примечания и комментарии помещаются перед списком литературы.

Редакция сообщает автору о решении по поводу публикации. В случае отрицательной рецензии редакция направляет автору рукописи мотивированный отказ. Рукописи по почте не возвращаются.

Более подробно с требованиями к статьям можно ознакомиться на страничке Издательства на сайте Волгоградского государственного университета: <https://www.volsu.ru> – и сайте журнала: <https://lcj.jvolsu.com>.
