

ISSN 2408-946X



МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

ВЕСТНИК

ВОЛГОГРАДСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО УНИВЕРСИТЕТА

Серия 8

ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ. ЖУРНАЛИСТИКА

2014

№ 1 (13)

MINISTRY OF EDUCATION AND SCIENCE
OF THE RUSSIAN FEDERATION

SCIENCE JOURNAL

OF VOLGOGRAD STATE UNIVERSITY

LITERARY CRITICISM. JOURNALISM



SCIENCE JOURNAL OF VOLGOGRAD STATE UNIVERSITY

LITERARY CRITICISM. JOURNALISM

2014. № 1 (13)

Academic Periodical

First published 1996

Since 2014 this journal has been issued once a year with additional identification of current (yearly) numbering, and it is provided with ISSN (International Standard Serial Number)

Founder:

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

Journal is registered by 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 in **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)
Cand. *S.Yu. Vorobyeva* – Deputy Chief Editor,
Executive Editor (Volgograd)
Prof. Dr. *O.G. Shilnikova* (Volgograd)
A.A. Manyakin – Copy 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. *M. Kobelt-Grokh* (Hamburg, Germany); Prof. Dr. *V.V. Kompaneets* (Volgograd); Prof. Dr. *L.S. Mokroborodova* (Turku, Finland); Prof. Dr. *V.A. Pesterev* (Volgograd); Prof. Dr. *V.V. Prozorov* (Saratov); Prof. Dr. *O.A. Prokhvatilova* (Volgograd); Prof. Dr. *V.V. Tulupov* (Voronezh)

Making up: *E.S. Strakhova*

Technical editing: *O.N. Yadykina*

Passed for printing 08.12.2014. Format 60×84/8.

Offset paper. Typeface Times.

Conventional printed sheets 8,7. Published pages 9,4.

Number of copies 200. Order . «C» 54.

Publishing House of Volgograd State University.

Prospect Universitetsky 100, Volgograd, 400062.

E-mail: izvolgu@volsu.ru

Volgograd State University

Prospect Universitetsky 100, Volgograd, 400062.

Tel.: (8442) 46-02-79. Fax: (8442) 46-18-48

Journal Website: <http://lcj.jvolsu.com>

English version of Website: <http://lcj.jvolsu.com/index.php/en/>

ВЕСТНИК ВОЛГОГРАДСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО УНИВЕРСИТЕТА

Серия 8. ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ. ЖУРНАЛИСТИКА

2014. № 1 (13)

Научно-теоретический журнал

Основан в 1996 году

С 2014 года выпуски этого журнала издаются 1 раз в год с дополнительным указанием текущей (погодной) нумерации и имеют Международную стандартную нумерацию сериальных изданий

Учредитель:

Федеральное государственное автономное образовательное учреждение высшего профессионального 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, доц. *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, доц. *О.Г. Шильникова* (г. Волгоград)
специалист по УМР *А.А. Манякин* – 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. Глотов* (г. Острог, Украина); д-р филол. наук, проф., чл.-кор. *Б.У. Джолдасбекова* (г. Алматы, Казахстан); д-р филол. наук, проф. *М. Кобельт-Грох* (г. Гамбург, Германия); д-р филол. наук, проф. *В.В. Компанеев* (г. Волгоград); д-р филол. наук *Л.С. Мокрородова* (г. Турку, Финляндия); д-р филол. наук, проф. *В.А. Пестерев* (г. Волгоград); 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)

Верстка *Е.С. Страховой*

Техническое редактирование *О.Н. Ядыкиной*

Подписано в печать 08.12.2014 г. Формат 60×84/8.
Бумага офсетная. Гарнитура Таймс. Усл. печ. л. 8,7.
Уч.-изд. л. 9,4. Тираж 200 экз. Заказ . «С» 54.

Издательство

Волгоградского государственного университета.
400062 Волгоград, просп. Университетский, 100.

E-mail: izvolgu@volsu.ru

ФГАОУ ВПО «Волгоградский государственный университет»

400062 Волгоград, просп. Университетский, 100.
Тел.: (8442) 46-02-79. Факс: (8442) 46-18-48

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

СОДЕРЖАНИЕ

Млечко А.В. Обращение главного редактора 5

ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

Белюсова Е.Г. «Связь» и «предел» как структурные основания стиля А. Платонова (на материале дневниковой, публицистической и литературно-критической прозы писателя 1920–1930-х годов) 6

Нартыев Н.Н. Декадентский извод в русской поэзии конца XIX – начала XX века (на материале творчества З. Гиппиус) (статья вторая) 12

Маренина Е.П. Прием монтажа в романе М. Осоргина «Времена» 21

Топалова Д.Ю. Лирика Д.Н. Кугультинова (на примере поэтического цикла «Жизнь и размышления») 29

Богачкина С.В. Образ мира в цикле рассказов М. Горького «По Руси» (1912–1917 гг.) 33

ЖУРНАЛИСТИКА

Млечко А.В. «Приглашение на казнь» В.В. Набокова и русский текст «Современных записок»: Другой, трикстер и символы «Проклятых королей» (статья вторая) 38

Смирнова Е.А. «Случайный писатель»: раннее творчество Ф.Д. Крюкова в журнале «Русское богатство» 52

Назарова Т.В. Продвижение ценности социальной активности в муниципальной газете 63

Лазуткина Е.В. Новостные ресурсы Рунета: копирование информации и основные методы защиты публикаций 69

Козлова О.А. «Слово» о Л.Н. Толстом: особенности интерпретации творчества писателя на страницах демократического журнала 77

ОБЗОРЫ И РЕЦЕНЗИИ

Васильева С.С. Возвращаясь к прочитанному (Рец. на кн.: Компанец, В. В. Русская социально-философская проза последней трети XX века [Текст] : монография / В. В. Компанец. – 4-е изд., стер. – М. : Флинта : Наука, 2014. – 240 с. 85

Смирнова Е.А. Журналист, писатель, копирайтер: сделай себя сам (Рец. на кн.: Соломатина, Ольга. Писать легко: как сочинять тексты, не дожидаясь вдохновения [Текст] / Ольга Соломатина. – М. : Манн, Иванов и Фербер, 2014. – 138 с.) 91

CONTENTS

Mlechko A.V. Editor's Foreword 5

LITERARY CRITICISM

Belousova E.G. "Link" and "Limit" as Structural Basis of A. Platonov's Style (on the Material of Diary, Publicistic and Literary Prose of the Writer of 1920–1930-s) 6

Nartyev N.N. Decadent Recension in Russian Poetry at the End of XIX – Beginning of XX Century (Part Two) 12

Marenina E.P. Editing in M. Osorgin's Novel "The Times" ("Vremena") 21

Topalova D.Yu. The Lyrics Poetry of D.N. Kugultinov (at an Example the Poetic Cycle "Life and Reflections") 29

Bogachkina S.V. Image of the World in Stories "In Russia" by M. Gor'kii (1912–1917) 33

JOURNALISM

Mlechko A.V. "Invitation to a Beheading" of V.V. Nabokov and Russian Text of "Sovremennye Zapiski": Different, Trickster and the Symbols of "The Damned Kings" (Part Two) 38

Smirnova E.A. "Accidental Writer": the Early Works by F.D. Kryukov in the "Russian Wealth" Magazine 52

Nazarova T.V. Promotion of the Value of Social Activity in the Municipal Newspaper 63

Lazutkina E.V. News Resources Runeta: Copywriting and Methods of Protection Publications 69

Kozlova O.A. "Slovo" About L.N. Tolstoy: Features of Interpretation of the Writer's Creativity Democratic Magazine 77

REVIEWS AND CRITICISM

Vasilieva S.S. Back to the Read (Book Review: Kompaneets, V. V. Russian Social and Philosophic Prose of the Last Third of the 20th Century [Text] : Monograph / V. V. Kompaneets. – 4th ed., Ster. – Moscow : Flinta : Nauka Publ., 2014. – 240 p.) 85

Smirnova E.A. Journalist, Writer, Copywriter: Make Yourself (Book Review: Solomatina, Olga. Writing Is Easy: How to Create Texts Without Inspiration [Text] / Olga Solomatina. – Moscow : Mann, Ivanov i Ferber Publ., 2014. – 138 p.) 91

Обращение главного редактора

Уважаемые читатели!

В научно-теоретическом журнале «Вестник Волгоградского государственного университета. Серия 8. Литературоведение. Журналистика» публикуются оригинальные научные исследования, критические обзоры и рецензии в области литературоведения и журналистики, а также работы, выполненные в рамках междисциплинарного поиска авторов журнала. На страницах издания традиционно широко публикуются статьи по истории и теории как отечественной, так и зарубежной литературы и журналистики, а также методологические исследования в области современной литературной науки и теории массовой коммуникации. Авторы статей – ученые из разных научных и учебных учреждений России и других стран, как доктора и кандидаты наук, так и аспиранты.

В качестве своей основной задачи редакционная коллегия журнала видит знакомство широкой научной общественности с новыми исследованиями отечественных и зарубежных авторов, связанными с поиском и поддержанием высоких научных стандартов в области медиалогии и литературоведения. Журнал представляет собой площадку для интеллектуальных и профессиональных дискуссий, способствует расширению и углублению понимания важнейших проблем в области современного литературоведения и коммуникативистики.

Журнал предназначен для ученых, преподавателей, аспирантов, студентов, специализирующихся в области литературоведения, журналистики и гуманитарных наук.

А.В. Млечко,
доктор филологических наук



УДК 821.161.1.09“19”
ББК 83.3(2=411.2)6-8

**«СВЯЗЬ» И «ПРЕДЕЛ» КАК СТРУКТУРНЫЕ ОСНОВАНИЯ
СТИЛЯ А. ПЛАТОНОВА (НА МАТЕРИАЛЕ ДНЕВНИКОВОЙ,
ПУБЛИЦИСТИЧЕСКОЙ И ЛИТЕРАТУРНО-КРИТИЧЕСКОЙ
ПРОЗЫ ПИСАТЕЛЯ 1920–1930-х ГОДОВ)**

Белоусова Елена Германовна

доктор филологических наук, профессор кафедры литературы
Челябинского государственного университета
belouelena@gmail.com
ул. Братьев Кашириных, 129, 454001 г. Челябинск, Российская Федерация

Аннотация. В статье раскрывается специфическая природа стиля А. Платонова, соответствующая типу его художественного сознания, и работа авторского слова как наиболее тонкого и точного инструмента стиля писателя.

Ключевые слова: русская литература, А. Платонов, стиль, поэтика.

Самобытный стиль А. Платонова достаточно явственно заявляет о себе с первых шагов художника, то есть уже в начале 1920-х годов. Его структура, открывающаяся в тех или иных аспектах в работах С. Бочарова [1], В. Свительского [8], Е. Толстой [9], Е. Яблокова [12], М. Дмитриховской [2], В. Эйдиновой [11], оказывается удивительно созвучной самому типу платоновского сознания – не только «соучастного», как чаще всего трактуют его природу исследователи, но и «катастрофического». Мы имеем в виду невероятно страстное, не признающее никаких полутонов отношение художника к миру. Ведь самые различные и, казалось бы, несовместимые явления современной действительности Платонов объемлет своим сердцем, не

просто активно включаясь во все происходящее в мире, но переживая его как часть собственной жизни. Так, уже во вступлении к первому сборнику своих стихов «Голубая глубина» (1922) он пишет: «...кроме поля, деревни, матери и колокольного звона я любил еще (и чем больше живу, тем больше люблю) паровозы, машину, ноющий гудок и потную работу» [6, с. 487].

А в публицистике и дневниковых записях художника 1920-х годов эта удивительная способность платоновской личности жить в постоянном напряжении всех душевных сил проступает еще более решительно и откровенно. Например: «...искусство – такая бесконечная радость, такой гимн восторга под склонившимися небесами...» [7, с.48]; «Вот

что самое страшное в человеке – когда его люди не интересуют и не веселят <...>, когда он погружен весь в свою томящуюся душу» [3, с. 556]; «Страсть к познанию все больше, все мучительнее разгорается в человечестве» [7, с. 142] и т. д. Не менее ощутимо она называется и в названиях его художественных произведений: «В прекрасном и яростном мире», «Счастливая Москва», «В звездной пустыне», «Великий человек», «Высокое напряжение» и др.

Подобного рода коррективы, внесенные в человеческий и писательский образ А. Платонова, существенным образом углубляют традиционные представления о стиле художника, открывая в нем *другую*, неразрывно связанную с первой («связующей») и во многом вытекающую из нее черту. Мы имеем в виду *необычайно драматическую*, более того, *откровенно нарастающую в своем драматизме* сущность платоновского стиля, которая придает ему уникальное звучание в ряду столь ярких стилевых образований рубежа 1920–1930-х годов, как, например, стили И. Бунина или М. Горького.

Иными словами, перед нами *стиль, максимально устремленный к контактам, встречам, связям*, и в этой своей устремленности открывающий *труднейший, на пределе всех сил и возможностей, характер движения человека навстречу другому* (миру или человеку). Причем наиболее зримо свою уникальную сущность он обнаруживает именно в слове Платонова. Ведь специфическое «чувствование мира» этого автора, как справедливо замечает М. Дмитриевская, «показывает себя не с помощью языка, а *через язык*» [2, с. 3].

Со всей очевидностью мы видим это уже в лексическом строе публицистической и дневниковой прозы раннего Платонова, где явно доминируют слова с семантикой максимального единения – «общий», «слияние», «спаять» и т. п. Особенно выделим в этом ряду местоимение «все» (нередко входящее в состав других лексических образований) и существительное «родство», которые говорят о всеобъемлющей и нерасторжимой связи всего сущего в платоновском мире. Например: «подлинное бесконечно мощное всечеловеческое творчество»; «всеохватывающий, точный,

мощный разум», «бушующее пламя познания, охватившее все города, все улицы, все существа нашей планеты» [7, с. 142] и т. п. А самое главное, они передают и тот высочайший эмоциональный накал, что «поддерживает» главенствующую для авторского видения и изображения мира идею связи. Наверное, поэтому, открывая первый сборник своих стихов, Платонов заявляет: «Между лопухом и побирушкой, полевой песней и электричеством, паровозом и гудком, содрогающим землю, *есть связь, родство*, на тех и других *одно родимое пятно*» [6, с. 488].

Еще с большей силой *мотив родства* (магистральный для всего творчества писателя) звучит в публицистике Платонова 1920-х годов, проявляя братское, отцовское, то есть неразрывно-тесное и чрезвычайно страстное отношение писателя к миру. Например: «Мы родимся со всем, что казалось нам хаосом, мы убеждаемся, что вокруг нас лишь братья, любящие и ждущие нашего привета и ласки, нашего внимания» [7, с. 43]; «Она [машина – Е.Б.] не только брат наш, она равна человеку, она его живой удивительный и точный образ» [7, с. 61] и т. п.

Не менее активно в ранних текстах Платонова складывается и ряд слов, выражающих антиидеальное в его специфическом восприятии состояние мира. Так или иначе они несут в себе семантику отдельности, отчуждения человека от мира и других людей – тот смысл, который позже в своей максимальной концентрированности, столь органичной для личности художника, найдет воплощение в образах «круглого сироты», «сироты земного шара», ставших лейтмотивами всего его творчества. А пока мы видим только поиски этого крайне важного для Платонова слова, точно фиксирующего противоположное состояние человеческого бытия и совершенно иное, но столь же крайнее его переживание автором: «...наступила пора разделения, разъединения, распада людей внутри общества» [7, с. 40]; «горе ограниченной жизни».

А вот еще несколько фрагментов (на этот раз из писем и записных книжек художника), которые показывают, как мучительно для писателя состояние одиночества, оторванности от другого человека. Глубоко трагической нотой оно звучит, например, в платоновских

письмах к жене: «...Какая жестокая и бессмысленная судьба – на неопределенно долгое время оторвать меня от любимой» [3, с. 556]. Не менее остро переживает Платонов и свою вынужденную «отдельность» от рабочего класса, о чем пишет Горькому в самое трудное для себя время – время категорического неприятия издателями и критиками его «Чевенгура»: «...Быть отвергнутым своим классом и быть внутренне все же с ним – это гораздо более мучительно, чем осознать себя чуждым всему, опустить голову и отойти в сторону» [4, с. 178]. Наконец, в записных книжках художника конца 1930-х годов мы обнаруживаем фрагмент, открывающий всю бездну его страдания по поводу своего невольного изгнания из всеобщего бытия: «Трагедия оттертости, трагедия “отставленного”, ненужного, когда строится блестящий мир, трагедия “пенсионера” – великая мука» [7, с. 581].

Как видим, слово Платонова решительно обнажает и сущность изображаемого явления, и авторское отношение к нему, стремясь к предельной, поистине «безостаточной» их выраженности. Однако еще решительней оно сдвигает «крайние лексические точки» и означаемые ими «полюса» платоновской реальности. С особой убедительностью подобная формотворческая установка реализуется, на наш взгляд, в следующих фрагментах публицистической прозы Платонова: «В нем [Ленине – Е.Б.] сочетаются ясный, всеохватывающий, точный и мощный разум с нетерпеливым, потому что слишком много любящим, истинно человеческим сердцем. И все это сковано единой сверхчеловеческой волей <...>» [7, с. 44]. Или: «Наука и искусство в своих высших состояниях совпадают, и они там есть одно», – и далее: «Чем выше, тем ближе они, эти линии, сходятся и, наконец, на невероятной высоте они совпадают в одной точке, как две стороны угла совпадают в вершине» [8, с. 194, 195].

И все же не только лексические «полюса» открывают нам «связующе-драматическую», «предельную» сущность стиля А. Платонова. Не менее зримо она проступает в синтаксическом строе его текстов. В частности, довольно активно для выражения своей мысли художник использует пред-

ложения-определения, утверждающие непрерывную связь далеких друг от друга понятий: «Нивы – станки, крестьяне – рабочие»; «Каждая новая машина – это настоящая пролетарская поэма» и т. п. Однако еще чаще в публицистической прозе писателя тех лет мы встречаем конструкции синтезирующего характера, которые не просто сближают различные явления, но декларируют их буквальное тождество. Приведем лишь некоторые из них: «Он и восставший побеждающий народ – это одно» [7, с. 45]; «Человек и труд – одно» [7, с. 61]; «И женщина знает, что мир и небо и она – одно» [7, с. 68].

Особого внимания в этом плане заслуживает фрагмент из статьи «Луначарский», где авторская мысль о сопричастности всего сущего получает максимально заостренное звучание: «Социалистическое воспитание и имеет такую цель и такой смысл *слить все враждебные, беспорядочные силы человечества в один поток, в одну струю, дать им один путь и одну общую цель, увеличить их мощь, из ручейков и рек, текущих туда и сюда, будет один океан*» [7, с. 70]. И происходит это благодаря целенаправленному повтору ключевого слова, которое проявляет один из доминантных принципов платоновского стиля. Речь идет о *принципе градации, нагнетания, нарастания, превращающем творимую художником форму в форму высочайшего напряжения, кульминации, «последней черты»*, в чем мы имеем возможность неоднократно убедиться. Например: «Возрождая всю жизнь, трудовой класс возрождает и искусство как самое дивное, самое красивое, самое могущественное проявление растущей жизни» [7, с. 39]. Или: «В тишине засветившейся нежности матери женщины погибают миры со всеми солнцами. Восходит новый тихий свет единения и любви, слившихся потоков всех жизней, всех просветившихся существ» [7, с. 67] и т. п.

Вместе с тем в приведенных выше текстовых фрагментах, где наряду с соотносительностью различных жизненных начал автор акцентирует и их взаимопревращаемость, обнаруживается еще один принципиальный аспект художнического видения Платонова, созвучный и строю его личности, и самой революционной эпохе. Вслед за В. Чалмаевым

назовем его «теургическим беспокойством» [10, с. 17], или жаждой пересотворения мира. Дело в том, что целостность бытия не является для художника данностью современного существования, скорее, это образ иной – грядущей, преображенной действительности. И платоновские тексты начала 1920-х годов со всей очевидностью открывают нам острее переживание трудного рождения «одного» из «другого», то есть сам процесс обретения миром своего единства и не менее драматичное вхождение в этот мир человека, собирающего в своем сознании и душе различные его грани.

Отсюда столь характерные для раннего Платонова *мотивы мучительного рождения новой жизни, трудного взаимодействия и взаимопревращения явлений*, отмеченные В. Эйдиновой [11, с. 223–224]. Они существенно раздвигают структуру его стиля в силу акцентирования не столько «связующего», сколько именно «предельного» его качества: «Вся его [Ленина – Е.Б.] душа и необыкновенное чудесное сердце горят и сгорают в творчестве светлого и радостного храма человечества на месте смрадного склепа, где жили – не жили, а умирали всю жизнь, каждый день, гнили в мертвой тоске наши темные загнанные отцы...» [7, с. 44]. А вот еще один фрагмент, где авторская мысль о конфликтном вырастании одних жизненных сил из других, на наш взгляд, воплощается с максимальной выразительностью: «Мы взорвем эту яму для трупов – вселенную, осколками содранных цепей убьем слепого дохлого хозяина ее – бога, и обрубками искровавленных рук своих построим то, что строим, что начинаем только строить теперь...» [7, с. 42].

При этом заметим, что дерзкое своеволие молодого художника, посягающего на права Бога, меньше всего мы склонны рассматривать как «голое» отрицание настоящей жизни. Наоборот, нам слышится в нем самая искренняя и невероятно мощная нота личной ответственности за ход истории, за судьбу всего человечества, то есть проявление уже отмеченного нами пафоса родственного отношения к миру, свойственного личности Платонова. Им освещены и его необыкновенные проекты по «размораживанию» Сибири, и ве-

ликие мечты о победе над царством зноя – пустынями Гоби и Сахара, и не менее грандиозные эстетические представления писателя, своеобразие которых раскрывают его литературно-критические статьи означенного периода.

Все мысли и чувства Платонова сосредоточены в них на рождении нового пролетарского искусства, которое осуществляется столь же мучительно, как и рождение нового мира: «Мы растем из земли, *из всех ее нечистот*, и все, что есть на земле, есть и на нас. Но не бойтесь, мы очистимся <...>, мы *упорно идем из грязи...* В этом наш смысл, *из нашего уродства вырастет душа мира*» [6, с. 489]. Эти чрезвычайные обстоятельства определяют те сверхзадачи, которые с присущей ему неистовостью писатель ставит перед современным искусством.

В первую очередь он призывает художника «перерасти свои телесные личные силы», свое отдельное «Я», что позволит ему передать мир «во всей его бесконечности, во всемпереливчатом разнообразии и многокрасочности...» [7, с. 39], то есть в его осуществляющейся целостности («К начинающим пролетарским поэтам и писателям»). При этом высшее назначение подлинного искусства, как это следует, например, из другой статьи Платонова («Пролетарская поэзия») заключается все же не в том, чтобы просто изобразить преображение действительности, а в том, чтобы отдать ему все силы, то есть стать средством и инструментом этого преобразования. И вновь само стилевое «говoreние» художника, последовательно возвышающее явления труда и производства до явлений творчества («машины – наши стихи»; электрификация – «первый пролетарский роман»; «труд над изменением природы – пролетарская, четкая, волнующая проза»), оказывается самым прямым и действенным подтверждением неукоснительного движения автора к заветной цели.

Не менее показательны в этом плане и те литературно-критические работы Платонова, где раскрывается его рефлексия по поводу произведений других писателей – романа Ю. Крымова «Ганкер Дербент», рассказов А. Грина и др. Их смысловой и эмоциональной доминантой неизменно остается пла-

тоновская жажда видеть предельную соотносительность искусства с действительностью, которая в понимании художника является определяющим критерием его эстетической ценности. Именно поэтому В. Маяковский в изображении А. Платонова («Размышления о Маяковском») предстает не только величайшим мастером художественного слова, но и «мастером большой всеобщей жизни».

Таким образом, литературно-критическая проза А. Платонова 1920–1930-х годов окончательно приводит нас к пониманию мощно чувствующей природы его стиля, являющего себя одновременно и формой, и способом уникального авторского освоения мира – инструментом чрезвычайно трудного преобразования и родственного собирания самых различных (часто спорящих между собой) сторон бытия, требующего от художника предельной отдачи, а значит, усиления и даже *превозможения* всех сил и возможностей. Эта форма проявляет глубоко гуманистические основы миропонимания писателя, самой своей поэтикой (не просто страстной, *авосходящей к самым крайним точкам душевного состояния личности*) утверждающего идеал особого, обращенного к человеку мироустройства. Что же касается публицистических статей Платонова, то, далеко не совершенные в эстетическом плане, они со всей очевидностью показывают, как рано приходит к нему осознание *«связующе-драматической»* природы его стиля, который, при всей своей динамичности и изменчивости, отличается весьма ощутимой устойчивостью, неизменно сохраняя ориентированность на конфликтно-сопрягающее осмысление действительности. Не случайно в записных книжках Платонова так настойчиво повторяется мысль о верности художника самому себе: «Мои идеалы *однообразны и постоянны*» [3, с. 555]; «...Я не гармоничен

и уродлив – но так и дойду до гроба, *без всякой измены себе*» [3, с. 555].

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Бочаров, С. Г. «Вещество существования» (выражение в прозе) / С. Г. Бочаров // Андрей Платонов: мир творчества. – М., 1994. – С. 10–46.
2. Дмитриевская, М. А. Язык и мирозерцание А. Платонова : автореф. дис. ... д-ра филол. наук / М. А. Дмитриевская. – М., 1999. – 50 с.
3. Платонов, А. Государственный житель: Проза, письма / А. Платонов. – М., 1988. – 608 с.
4. Платонов, А. «Мне это нужно не для славы...» (Письма М. Горькому) / А. Платонов // Вопросы литературы. – 1988. – № 9. – С. 174–183.
5. Платонов, А. Размышления читателя: литературно-критические статьи и рецензии / А. Платонов. – М. : Сов. писатель, 1980. – 287 с.
6. Платонов, А. Собрание сочинений : в 3 т. Т. 3 / А. Платонов. – М. : Сов. Россия, 1985. – 574 с.
7. Платонов, А. Чутье правды / А. Платонов. – М. : Сов. Россия, 1990. – 464 с.
8. Свительский, В. А. Конкретное и отвлеченное в мышлении А. Платонова-художника / Свительский, В. А. Андрей Платонов вчера и сегодня: статьи о писателе / В. А. Свительский. – Воронеж : Полиграф, 1998. – С. 106–123.
9. Толстая, Е. Д. О связях низших уровней текста с высшими // Толстая, Е. Д. Мирпослеконца: работы о русской литературе XX века / Е. Д. Толстая. – М. : РГГУ, 2002. – С. 227–271.
10. Чалмаев, В. А. «Живое время, весь я твой...» (В мире публицистики Андрея Платонова) / В. А. Чалмаев // Платонов, А. Чутье правды / А. Платонов. – М. : Сов. Россия, 1990. – С. 5–34.
11. Эйдинова, В. В. К творческой биографии А. Платонова (по страницам газетных и журнальных публикаций писателя 1918–1925 годов) / В. В. Эйдинова // Вопросы литературы. – 1978. – № 3. – С. 213–228.
12. Яблоков, Е. А. О типологии персонажей Платонова / Е. А. Яблоков // «Страна философов» Андрея Платонова: проблемы творчества. – М. : ИМЛИ РАН, 1994. – С. 194–203.

**“LINK” AND “LIMIT” AS STRUCTURAL BASIS
OF A. PLATONOV’S STYLE (ON THE MATERIAL OF DIARY,
PUBLICISTIC AND LITERARY PROSE OF THE WRITER
OF 1920–1930-s)**

Belousova Elena Germanovna

Doctor of Philology, Professor of Department of Literature
Chelyabinsk State University
belouelena@gmail.com
st. Brat’ev Kashirinyh, 129, 454001 Chelyabinsk, Russian Federation

Abstract. The article deals with the specific nature of A. Platonov’s style which is corresponded to the type of his artistic consciousness and the work of the author’s word as the most accurate instrument of the writer’s style.

Key words: Russian literature, A. Platonov, style, poetics.



УДК 821.161.1.09“18”

ББК 83.3(2=Рус)5

ДЕКАДЕНТСКИЙ ИЗВОД В РУССКОЙ ПОЭЗИИ КОНЦА XIX – НАЧАЛА XX ВЕКА (НА МАТЕРИАЛЕ ТВОРЧЕСТВА З. ГИППИУС)

(Статья вторая)

Нартыев Нурмухамед Нурягдыевич

кандидат филологических наук, доцент кафедры литературы и журналистики
Волгоградского государственного университета
stilvolsu@mail.ru
просп. Университетский, 100, 400062 г. Волгоград, Российская Федерация

Аннотация. В статье рассматривается декадентский извод русской поэзии конца XIX века сквозь призму духовно-интеллектуальных и художественных исканий З. Гиппиус. Подчеркивается способность Гиппиус осмыслить и творчески воплотить бытийную проблематику российской действительности эпохи «конца века».

Ключевые слова: декаданс, декадентство, «новое искусство», амбивалентность, дуализм, метафизика.

Статья первая на указанную в заглавии тему завершается мыслью о том, что «декаданс» и «нищезанство» (своеобразные «болезни роста» Гиппиус) в конечном итоге лишь способствовали генезису искомой философии «подлинного индивидуализма». Эта философия и поэзия Гиппиус, воспринимаемая в определенном смысле как художественная транскрипция ее мировоззренческих взглядов, стали очередной и небезынтересной в истории отечественной культуры попыткой актуализировать проблему индивидуального бытия.

Указанная проблема будет рассмотрена на материале поэзии Гиппиус 1890-х годов, где впервые отразились основные положения философии жизни и искусства «декадентской мадонны».

Одним из центральных мотивов ранней («декадентской») поэзии Гиппиус, ставшим в последующем творчестве сквозным, является мотив смерти. В разные годы он получает у Гиппиус различное осмысление и художественное воплощение. Здесь важно понимать, что в самом факте обращения художника к теме смерти ничего предосудительного нет. Более того, любой чело-

век в своем стремлении осмыслить собственное существование рано или поздно на пути самопознания (на «линии жизни») с необходимостью приходит к «постановке» данного вопроса.

В философском дискурсе категория смерти одна из ключевых, без которой немыслима проблематика индивидуального существования; ведь человек представляет из себя «одновременно вечное и конечное, зависимое и свободное создание» [6, с. 280]. Понять степень его (человека) «вечности» и «свободы» невозможно без обращения к категории «смерти». Совершенно справедливо утверждение, что «смерть <...> есть способ внесения в жизнь завершенных смыслов, внесения в жизнь бессмертия» [9, с. 7]. В русской философской поэзии XIX века (как и до, и после нее, конечно) это отчетливо понимали. В порубежную эпоху строки Е. Баратынского: «Две области: сияния и тьмы/Исследовать равно стремимся мы» («Благословен святое возвестивший», 1839) для большинства старших символистов вообще и для Гиппиус, в частности, приобретают характер эстетического императива.

Как же воплощается тема смерти («область тьмы») в «декадентских» стихах Гиппиус? Есть ли в них что-либо сугубо оригинальное, своеобразное?

Лирический герой первых стихотворений Гиппиус («Отрада», «Сонет», «Цветы ночи») – человек с обостренным самосознанием, который в какой-то мере постиг свою суть, как и сущность окружающего мира, но не в силах еще понять, что он должен делать; он не приемлет действительности и себя в ней, а потому желает смерти. Обычно в подобном волеии героя декадентской поэзии видят только человеческую слабость и отсутствие истинно значимой цели в жизни. Но именно с точки зрения самосознания (не самоосуществления) в этом есть определенный позитивный смысл, даже своего рода достижение. Об этом с афористической точностью высказался Ф. Кафка: «Первый признак начинающегося прозрения – желание умереть. Эта жизнь кажется невыносимой, иная жизнь – недостижимой» [7, с. 157].

В таком или близком ему настроении пребывает герой стихотворения «Отрада» (1889), который, тяготясь земным существованием, спойно, без страха говорит о собственной смерти:

Мой друг, меня сомненья не тревожат.
Я смерти близость чувствовал давно.
В могиле, там, куда меня положат,
Я знаю, сыро, душно и темно [5, с. 76].

Нередко о подобных произведениях Гиппиус писалось, что в них поэтизируется смерть. В какой-то степени это верно, но в большинстве случаев поэтизация небытия возникает в результате противопоставления смерти жизни. С другой стороны, равнодушие к жизни и готовность к смерти объясняются уверенностью героя в относительном характере последней¹:

Но не в земле – я буду здесь, с тобою,
Вдыханьи ветра, в солнечных лучах,
Я буду в море бледною волною
И облачную тенью в небесах [5, с. 76].

Здесь правомочно говорить о пантеистических представлениях лирического героя, в которых, несомненно, наличествует элемент трансцендентности. Такому человеку «отрадно умирать», поскольку ему «чужда земная сладость», равно «как чужды звез-

дам счастье и радость». Сравнение себя со звездами, свободно и высоко отстоящими от обыкновенной земной жизни, свидетельствует о достаточно развитом чувстве суверенности героя данного произведения. По Мамардашвили, «включение» категории смерти (наступление смерти, ее приход) в неразрывной двучленной связке «жизнь-смерть» позволяет установить «некоторый срез бытия, в котором все события завершены, смыслы уже установились и т. д., что дает действительную размерность и масштабы нашей человеческой жизни: так, как оно есть на самом деле, а не так, как нам кажется в дурной бесконечности» [9, с. 9].

Лирическому субъекту других «декадентских» стихотворений Гиппиус также чуждо все земное, он уверен, что никто и ничто не может его удержать в этой жизни. В различных произведениях отрицание земного передается неодинаково. Так, героя стихотворения «Никогда» (1893)² неудержимо влечет к месяцу, что подчеркивает истинный вектор его движения в санях – от земли, а не по земле:

Предутренный месяц на небе лежит.
Я к месяцу еду, снег чуткий скрипит.

На дерзостный лик я смотрю неустанно,
И он отвечает улыбкою странной [5, с. 78].

Совсем не то и не так ощущает герой «Бессилья» (1893), который хотя и смотрит «жадными очами» на море, но, будучи «к земле прикованным», тяготится своим земным существованием; а всё потому, что не ведает, следует ли ему «восстать иль покориться»; тотальный характер бессилья выражен *именно* в отсутствии «смелости», когда не смеешь «ни умереть, ни жить». Человек, желающий чего-то другого, не связанного с действительным миром, но не знающий пути к этому другому, отчасти напоминает персонаж офорта Ф. Гойи «Сон разума порождает чудовищ». Однако в стихотворении Гиппиус проблема героя не чисто «головная»: душа героя полнится смутными предчувствиями, сознание же его галлюцинирует, размывая в итоге, как, например, в стихотворении «Снежные хлопья» (1894), границу между ненавистной землей и неведомым небом:

И падают, и падают...
 К земле все ближе твердь...
 Но странно сердце радуют
 Безмолвие и смерть.
 Мешается, сливается
 Действительность и сон,
 Всё ниже опускается
 Зловещий небосклон... [5, с. 80].

В сравнении с «Бессильем» это произведение примечательно тем, что к мотиву смерти здесь добавляется мотив «недостижимого», «неведомого», чего-то еще не узнанного, но уже связываемого с «любовью»; соответственно в описании приближающейся смерти приносятся новые психологические краски:

И я иду и падаю,
 Покорствуя судьбе,
 С неведомой отрадой
 И мыслью – о тебе [5, с. 80].

Несколько иную картину мы наблюдаем в стихотворениях «Сонет» (1894) и «Цветы ночи» (1894). Их героев также душат «кольца жизни», и они готовы спокойно принять смерть; однако мотивы, двигающие ими, заметно разнообразятся: лирический герой «Сонета» отказывается от любви («Но пусть развеются мои печали, / Им не открою больше сердца я... / Они далекими отныне стали, / Как ты, любовь ненужная моя!»), а герой второго произведения предостерегает людей от очарования «злой красоты» («О, часу ночному не верьте! / Берегитесь злой красоты. / В этот час мы всех ближе к смерти, / Только живы одни цветы»). В обоих стихотворениях смерть неизбежна и полностью оправдана, поскольку героям неведом истинный путь в жизни.

Для художника очень важно найти оправдание земному существованию человека. Хорошо понимая это, Гиппиус достаточно быстро отвергает «декадентского» героя, который не обладает волей и решимостью разорвать «кольца жизни», о чем свидетельствует его перманентная готовность к смерти. Или можно сказать иначе: «декадентский» герой Гиппиус «хочет», но «не может» сконцентрироваться на Высоком, подчинить этому Высокому (условно – Мечте, Красоте, Идеалу...) свою жизнь, внутреннюю и внешнюю. Личность героя-декадента за-

метно фрустрирована, ей недостает цельности, «взращенности».

Уже в скором времени Гиппиус противопоставит «декадентству» «индивидуализм». Любопытно, что последний нередко отождествляется в критике с «декадентством» и «эгоизмом». Чем действительно является «индивидуализм», можно узнать из следующих статей «Литературного дневника» Антона Крайнего (З.Н. Гиппиус): «Критика любви», «Я? не я?», «Декадентство и общественность». По этому вопросу выскажемся в нескольких словах.

В названных и некоторых других статьях «Дневника» (1900) Гиппиус просит не выносить категоричных суждений о приверженцах декаданса. Декадента, считает автор, необходимо правильно воспринимать: «Мне говорят еще: «декадентов» нельзя понять, у них набор нелепых слов, часто смешной. Может быть и так; но ведь и это все отчаяние, *наше общее отчаяние жизни*. Как-нибудь заставить оглянуться другого» (курсив наш – Н.Н.) [8, с. 51].

По мнению З. Гиппиус, слабость и ошибочность декадентов заключаются в том, что они «прямо говорят, что есть, мол, только “я”, а на остальное наплевать», что означает не только равнодушие к другому человеку, к жизни вокруг, но, в конечном итоге, и к себе самому. Подлинный же индивидуалист рассуждает и чувствует иначе: «Великое благо небес, что людей так много, что они каждый – «я», что они, несливаемые, так нераздельно связаны и все необходимы друг другу, каждый – каждому» [8, с. 130].

Личности, как известно, не могут сбиваться в массу, но в идеале способны образовывать высокоорганизованное общество, где главным цементирующим компонентом выступает духовное сродство.

Представители первого поколения русских символистов уже в 90-е годы не только различали декадентство и символизм, но и последовательно противопоставляли их друг другу. К примеру, А. Волынский в книге «Борьба за идеализм» (1900) писал: «...Декадентство диаметрально противоположно символизму, хотя в современной европейской литературе оба явления обозначились в один и тот же исторический момент: первое – как про-

тест против старых философских воззрений, второе – как переработка художественных впечатлений в новом свете» [3, с. 317]. Как видим, в этой характеристике «декадентства» и «символизма» акцентируется их разнонаправленность. Язык же искусства, его технологии для двух «направлений» были близки, едва ли не общими.

Таким образом, старшие символисты, разделяя присущий «декадентству» и «нищестанству» пафос отрицания современной цивилизации, не видели в них исторической перспективы. Вообще, для осмысления особенностей эстетики и художественной практики первых русских модернистов вопрос «избирательного сродства» немаловажен.

Своеобразным предтечей символистов, по их собственным признаниям, был Лермонтов, которого Г. Чулков не без оснований назвал «первым последовательным индивидуалистом в русской лирике» [14, с. 376]. Как известно, именно Лермонтов был кумиром Гиппиус с детского возраста.

У Лермонтова, поэта «с уединенной душой» (Г. Чулков), представителя романтического индивидуализма, на рубеже веков появляются преемники – декаденты (Ф. Сологуб, А. Добролюбов). В их произведениях творчески переосмыляется лирическая тема любви и смерти. Почти в таком же «декадентском» варианте она воплощена и в ранней лирике Гиппиус.

Однако большинство символистов своими учителями считали других классических поэтов – Баратынского, Тютчева, Фета, Вл. Соловьева. Для Гиппиус, быстро переросшей декадентство, среди всех перечисленных художников наиболее близок был Баратынский. Благодаря именно его философской лирике сформировался «интеллектуальный профиль» поэзии Гиппиус. В ее поэзии, как и у Баратынского, аналитическая мысль пронизывает мир действительный и мир «непроявленный»; последний содержит в себе тайну «истинного» бытия и помогает решить проблему конечного земного существования человека.

Вышесказанное частично раскрывает особенности формирования творческой индивидуальности Гиппиус, ее художественного и человеческого идеала. Важно отметить и дру-

гое обстоятельство: переход от «декадентства» к «религиозно-философскому символизму» («общественному» символизму) едва ли мог свершиться у Гиппиус так быстро, не обладай она ярко выраженными интеллектуальными и волевыми качествами. Именно они позволили ей стать «метрессой» литературной жизни в России, а позже и за границей. Г. Адамович свидетельствует: «По литературному паспорту она принадлежала к символистам, то есть к поэтической группе, которая охотнее толковала о «несказанном» и «небывалом», чем о рифмах, образах и размерах. Но репутация ее как человека с ясным, точным и требовательным умом установлена была прочно» [2, с. 61].

«Требовательный ум», по собственному признанию Гиппиус, сделал ее «врагом туманов», предопределив тем самым интеллектуально-философский характер поэзии. Недаром любимым поэтом становится Баратынский, не случайно она пишет столько стихотворений о силе и слабости человеческой мысли. К тому же, говоря о силе интеллекта, нельзя забывать о не меньшей силе характера, воли Гиппиус. Первое позволило достаточно быстро понять несовершенство и ущербность декадентского искусства, второе – его отвергнуть.

Высокая степень самосознания и самокритичности предполагает трезвый и непредвзятый взгляд на самого себя, что позволяет осмыслить сущностные особенности индивидуального бытия. С.С. Аверинцев справедливо пишет: «Изо всех земных существ один человек может относиться к себе самому критически <...> в смысле сознательной отрицательной оценки самого способа своего бытия и основных путей своей жизни, как не способствующих тому, что должно бы быть» [1, с. 235].

В «декадентских» стихах Гиппиус зачастую на первое место выходит страстная жажда познания сущностных смыслов бытия, а потому и обращение к теме смерти в некоторых из подобных произведений необходимо рассматривать как частное проявление ищущего и независимого ума. Что касается «родимых пятен» декаданса, обнаруживаемых исследователями и в символистских произведениях Гиппиус, то они, как, например, и богочерческие мотивы, – все те же проявления ее

«самости»: готовности и вечного стремления самостоятельно исследовать мир.

В центре поэтического мира Гиппиус находится ее «безмерное Я», никуда не исчезающее и никогда не «сдающее позиций», которое активно взаимодействует и сопоставляется: с «неведомым» в «декадентских» стихах, с Богом – в религиозных, с идеей «общности» – в общественно-политических.

Таким образом, проблема личностного является центральной в поэзии Гиппиус на протяжении всего творчества. Эта проблема, считает художник, не может быть решена без постановки вопроса о свободе; без индивидуальной свободы, без права на выбор и достижение ее каждым человеком не удастся гармонизировать ни жизнь конкретного человека, ни любые коллективные формы существования. Ничто, даже самые драматичные события в собственной жизни, в жизни близких и друзей, наконец, в жизни всей России, не могло заставить Гиппиус думать иначе.

В общей схеме развития символизма в России, предложенной Эллисом в книге «Русские символисты» (1910), определен «верховный идеал» трех поэтов: Бальмонта, Брюсова и А. Белого (другие имена в таблице отсутствуют). Для Бальмонта «верховным идеалом», по мнению Эллиса, является «Красота», для Брюсова – «Истина», а для А. Белого – «Совершенство». При всей схематичности подобных определений, без особых трудностей можно назвать «верховный идеал» Гиппиус – им будет «Свобода», без которой немислимо ни одно из вышеперечисленных понятий.

Не сразу Гиппиус обрела свой «верховный идеал», не сразу сумела преодолеть «слабость» декадентства и «силу» нищезанства. Однако встав на путь искания высшей «свободы», она отвергла и то и другое, поскольку увидела их главный изъян: погубление индивидуального «я» – первым, противопоставление его всему и вся – вторым. Но это произошло лишь спустя некоторое время.

А вначале Гиппиус пишет стихи, пронизанные пессимизмом и томлением по смерти; некоторые из них рассматривались ранее. В свою очередь, нищезанские мотивы прослеживаются в тех произведениях, где лирический герой, «как некая избранная личность,

смотрит сверху вниз на жалкую толпу» [10, с. 79]. Подобное мы наблюдаем, к примеру, в стихотворении «К пруду» (1895):

Но слишком больно ненавидеть, –
Я не умею жить с людьми.
И знаю, с ними – задохнусь.
Я весь иной, я чуждой веры [5, с. 88].

В других произведениях, в частности, в миницикле «Два сонета» (1901) герой Гиппиус, напротив, не выделяется среди жалкой и серой толпы, поскольку ощущает себя одним из ее представителей. Это признание содержится в первом сонете, озаглавленном «Спасение»:

Мы судим, говорим порою так прекрасно,
И мнится – силы нам великие даны.
Мы проповедуем, собой упоены,
И всех зовем к себе решительно и властно.
Увы нам: мы идем дорогою опасной.
Пред скорбью чужой молчать обречены, –
Мы так беспомощны, так жалки и смешны,
Когда помочь другим пытаемся напрасно [5, с. 123].

Два указанных произведения («К пруду» и «Спасение») разделяет не только время написания. Временная дистанция – внешнее обозначение происшедшего существенного изменения сознания лирического героя: на трудном пути обретения «самости» он двигается вначале в ложном направлении, противопоставляя себя людям. Во втором случае мы наблюдаем героя уже совершенно другим: люди, то есть то, что «не-я», теперь не отвергаются, но как помочь им, он пока еще не знает, что по-прежнему оставляет его в тупиковой ситуации.

Положение, когда одно противоречие сменяется, по сути, другим, способно разочаровать даже человека, достаточно разобравшегося в себе и в жизни в целом, но не имеющего духовной силы для решения существующих проблем. Именно это и происходит с героем стихотворения с примечательным заглавием – «Как все» (1901):

Не хочу, ничего не хочу,
Принимаю все так, как есть.
Изменять ничего не хочу
Я дышу, я живу, я молчу.

Принимаю и то, чему быть.
Принимаю болезнь и смерть.
Да исполнится все, чему быть!
Не хочу ни ломать, ни творить [5, с. 117].

Герой данного произведения – уже не «декадент» и, конечно, не «ницшеанец», но еще и не «истинный индивидуалист». Примирение с собой и другими, с жизнью и смертью происходит, думается, вопреки его внутреннему желанию, несмотря на все уверения. Истинная причина – осознание собственного бессилия и, как следствие, ощущение духовной и душевной пустоты. Он действительно не хочет ломать, но творить он просто не может, и ему ничего не остается, кроме как признать свое поражение.

Однако ознакомление с реальной причиной, побудившей Гиппиус написать это стихотворение, несколько корректирует возможное восприятие текста. Произведение напрямую направлено против теории «меонизма», цель которой, по словам ее основателя Н. Минского, дать «внутреннее оправдание трагедии жизни и смерти»; ясно, что Гиппиус подобная «религия небытия» никак не устраивала, ведь там, где нет активного и мужественного действия, по ее мнению, нет вообще никаких бытийных признаков. Таким образом, вслед за «декадентом», действующим против своего «я», и «ницшеанцем», презирующим все «не-я» и выступающим против людей, Гиппиус отвергает и «меониста», совершенно не способного к какому-либо действию. В представлении художника, только настоящий «индивидуалист» действует во имя себя и во имя других одновременно.

Подобная личность в поэзии Гиппиус появляется не сразу. К примеру, герой стихотворения «Однообразие» (1895), понимая несовершенство и рутинность жизни и находясь в одиночестве на ее «шатких ступенях», не чувствует и не знает в себе силы, которая могла бы наполнить «тишину оцепененья» звуками жизни:

В вечерний час уединенья,
Уныния и утомленья,
Один, на шатких ступенях,
Ищу напрасно утешенья,
Моей тревоги утоленья
В недвижных, стынувших водах [5, с. 84].

Душа его уже «полна смятенья», но процесс кристаллизации «я» только начался. Считать героя этого и подобных ему стихотворений только слабым и безвольным, на наш взгляд, не совсем верно. Не зная путей к новой жизни и не принимая ту, которая есть, он становится на позиции, близкие к стоицизму.

Гиппиус всегда считала, что к понятию «бытие» имеет отношение не слово «было», а только «есть» [4, с. 103].

К таким бытийным понятиям поэт относит «любовь», которая «как смерть сильна». Именно вера в то, что после физической смерти человек окончательно не исчезает, а продолжает жить в душе, памяти и делах любящих его людей, отличает героя замечательного в своей светлой печали стихотворения «Иди за мной» (1895)³:

Я знаю, друг, дорога не длинна,
И скоро тело бедное устанет.
Но ведаю: любовь, как смерть, сильна.
Люби меня, когда меня не станет.

Мне чудится таинственный обет...
И, ведаю, он сердца не обманет, –
Забвения тебе в разлуке нет!
Иди за мной, когда меня не станет [5, с. 87].

Как далек герой этого произведения от типичного субъекта декадентских стихов! Сознывая трагизм бытия, он сохраняет, тем не менее, в душе веру и мужество, что позволяет ему спокойно говорить о собственной смерти. Герою «Иди за мной» не свойствен главный человеческий грех – отчаяние, а потому акцент со «смерти» переносится на «любовь»; в декадентском стихотворении призыв «иди за мной» означал бы «оставь все земное», «забудь о своей жизни», а в данном тексте смысл его противоположный: «забудь о смерти», «люби и следуй за мной в этой жизни». В поэзии Гиппиус 90-х годов по-прежнему отвергается как несовершенная окружающая действительность, но все меньше эстетизируется смерть, которая для героя рассмотренного и других стихотворений уже нежеланна, хотя и неизбежна в силу законов земного мира.

В символистский период (приблизительно с середины 90-х годов) в поэтической сис-

теме Гиппиус центральное место принадлежит категории любви, осмысленной как единственное средство, противостоящее ужасу смерти и хаосу жизни. Одно из наиболее известных стихотворений на эту тему – «Любовь – одна» (1896):

Лишь в неизменном – бесконечность,
Лишь в постоянном глубина.
И дальше путь, и ближе вечность,
И все ясней: любовь одна.
Любви мы платим нашей кровью,
Но верная душа – верна,
И любим мы одной любовью...
Любовь одна, как смерть одна [5, с. 90].

Любовь здесь приобретает абсолютное значение и подразумевает скорее не земное, несомненно, сильное и прекрасное чувство, а «мистическое стремление к «несказанному», вечному» [12, с. 81].

Земная любовь не всегда обладает подобным постоянством и весь ее драматизм заключается в том, что она, пусть изначально сильная и страстная, с течением времени может ослабнуть и даже вовсе исчезнуть. Драматическим перипетиям любви, испытываемой человеком, посвящено стихотворение «Ты любишь?» (1896):

Увы! в тебе, как и, бывало, в нем
Не верность – но и не измена...
И слышу страшный, томный запах тлена
В твоих речах, движениях, – во всем [5, с. 92].

Некоторая искусственность описываемой ситуации, в которой оказывается герой произведения, заключается в том, что в любовные отношения между ним и его партнером вторгается память о прежнем возлюбленном; в результате прошлое и настоящее почти сливаются, и эта схожесть двух чувств (по сути, идентичность, так как «земная любовь», по Гиппиус, несовершенна, о чем сообщает строчка «Не верность – но и не измена...») дает понять лирическому герою, что он уже никого не любит:

Безогненного чувства твоего,
Чрез мертвеца в тебе, – не принимаю;
И неизменно-строгим сердцем знаю,
Что не люблю тебя, как и его [5, с. 92].

В стихотворении «Ты любишь?» Гиппиус затрагивается важный аспект, связанный

с ролью и местом любви в жизни человека. Без истинной любви, считает поэт, нет радости в жизни, но, с другой стороны, неизбежность метаморфоз любви требует ответа на вопрос: всегда ли любовь есть подлинное и единственное обоснование существования человека с себе подобными? Ответ будет один: нет. Именно этой точкой зрения объясняются психологические экзерсисы на тему любви в лирике Гиппиус, именно об этом свидетельствует ее более чем полувековая жизнь с Д.С. Мережковским...

В жизни человека, убежден поэт, должна быть верность высшего рода, непосредственно, может быть, и не связанная с любовью, но органично решающая всевозможные проблемы, ею порождаемые. Что имеется в виду? Прежде всего, духовная общность и единство жизненных устремлений, которые, по Гиппиус, невозможны без принятия идеи Бога.

В поэзии «декадентской мадонны» эта идея, кажется, появляется с самого начала творчества, но в конце 90 – первой половине 900-х гг. она становится центральной.

Герой стихотворения «Молитва» (1897) только начинает ощущать в своей душе Бога, но уже знает о своей связи с Ним и потому непосредственно обращается к Нему за помощью:

Я – это Ты, о Неведомый,
Ты – в моем сердце, Обиженный,
Так подними же, Неведомый,
Дух Твой, Тобою униженный [5, с. 97].

Лирическому герою стихотворений Гиппиус этих лет постепенно открывается истина: подлинный смысл человеческой жизни не в счастье, которое якобы дарует земная любовь. В «Серенаде» (1897) утверждается самоценность любви, поскольку человек, испытывающий небесное чувство (в образном смысле), становится «к Богу ближе»:

Я счастье ненавижу,
Я радость не терплю.
О, пусть тебя не вижу,
Тем глубже я люблю.
Да будет то, что будет,
Светла печаль моя.
С тобой нас Бог рассудит –
И к Богу ближе я [5, с. 98].

Утверждая индивидуальное «я», герой не видит никакого трагизма в том, что его не любят, ведь подлинная любовь, по мысли Гиппиус, преображает и возвышает прежде всего самого любящего, давая ему возможность быстрее обрести свою «самость»; поэтому серенада – традиционная песня, обращенная к возлюбленной, – исполняется героем-индивидуалистом в собственную честь:

Ищу мою отраду
В себе – люблю тебя.
И эту серенаду
Слагаю для себя [5, с. 98].

В каком-то смысле итоговым в утверждении индивидуалистического пафоса и высокого самостояния человека стало стихотворение «Апельсинные цветы» (1897). В этом произведении Гиппиус предостерегает «от жизни легкой пустоты», поддавшись которой человек теряет подлинную цель своего индивидуального бытия:

О, берегитесь, убегайте
От жизни легкой пустоты.
И прах земной не принимайте
За апельсинные цветы [5, с. 99].

В погоне за земным счастьем человек слишком часто уповает на то, что ему преподносит изменчивая жизнь, на те желания и соблазны, которые она порождает; но жизненная суетность награждает его лишь «цветами ночи», поскольку он не смог уберечься «злой красоты», а «апельсинные цветы» по-прежнему остаются неизвестными. Поэт призывает человека освободиться от опасной привязанности к земной красоте, красоте внешней, легко доступной, и постараться достичь подлинного счастья – правда, для этого от него потребуются высота духа и смелость:

Вы счастья ищите напрасно,
О, вы боитесь высоты!
А счастье может быть прекрасно,
Как апельсинные цветы [5, с. 99].

Люди должны стремиться к тому, «чего нет на свете», но прежде необходимо познать «смелость нежеланья» и «радости молчанья», что даст им возможность по-настоящему полюбить «неисполнимые мечты».

Таким образом, в этом типично символистском стихотворении Гиппиус, размышляя об условности и тщетности всего земного («дола»), утверждает свой концептуальный взгляд на человека: подлинная индивидуалистическая личность устремлена к небесному («горнему»), и тогда «апельсинные цветы» – символ высшей свободы и счастья – становятся реальностью.

На путях поиска и осмысления сущностных особенностей индивидуального бытия (связываемых с категориями «свобода» и «любовь»), в страстном стремлении обнаружить «самость» человека поэт, отдавший в начале своего творчества определенную дань ницшеанству и декадентству, но вскоре переросший их, постепенно переходит на религиозные представления, что в итоге значительно меняет характер всей литературной деятельности Гиппиус.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ У поэта русского зарубежья И. Чиннова, казалось бы, есть похожие строки:

«Так посмотришь небрежно,
И не вспомнится позже
Этот снег неизбежный,
Этот светленький дождик.
<...>

Это радостный признак,
Это – счастье, поверьте:
Равнодушие к жизни
И предчувствие смерти» [13, с. 150].

Но на самом деле здесь совершенно иной, по сути противоположный обертон: равнодушие к жизни лирического героя вызвано не осознанием относительности смерти, а условностью *такой* жизни – изгнаннической, без России.

² Стихотворение «Никогда» (1893) З. Гиппиус отчетливо респондирует с текстом знаменитого «Ворона» Э. По, кстати, переведенного на русский язык несколько ранее (в 1890) Д.С. Мережковским. Вероятно, что не раз и не два между Гиппиус и Мережковским происходил обмен мнениями как о самом произведении американского романтика, так и вокруг него, но уже в связи с собственным творчеством. Как бы там ни было, героя стихотворения Гиппиус заботит не конечность физической жизни, не утрата близких и родственных душ; в отличие от героя По он не способен испытывать «непонятный страх», что рожда-

ется «от всего»: его страшит только одно – отсутствие страха в душе. Не об этом ли «сигнализируют» формальные приметы-отличия двух произведений: у По – действие происходит в полночь, у Гиппиус – ранним утром, у американского поэта – герой в финале стихотворения признает-таки свое поражение: «К этой тени черной птицы пригвожденный навсегда, – / Не воспрянет дух мой – никогда!», у русского – сердце «героя-декадента» безмятежно, его ласкает «лишь холод безгорестный», а вот «месяц» – его «противник», визави, – «склоняется – и умирает»...

³ Многим молодым людям, вероятно, известна песня, написанная на эти стихи. В исполнении Анатолия Крупнова (гр. «Черный обелиск») в характерно рокерском (с готическими нотками) стиле «светлая печаль», услышанная нами у Гиппиус, – по сути «размывается», но в целом песня представляется интересной.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Аверинцев, С. С. Византия и Русь: два типа духовности / С. С. Аверинцев // Новый мир. – 1988. – № 9. – С. 227–239.
2. Адамович, Г. В. Зинаида Гиппиус / Г. В. Адамович // Одиночество и свобода. – М.: Республика, 1996. – С. 60–65.
3. Волынский, А. Л. Борьба за идеализм: крит. ст. / А. Л. Волынский. – СПб.: Тип. М. Меркушева, 1990. – 546 с.
4. Гиппиус, З. Н. «Знак»: (О Владиславе Ходасевиче) / З. Н. Гиппиус // Литературное обозрение. – 1990. – № 9. – С. 102–104.
5. Гиппиус, З. Н. Стихотворения / З. Н. Гиппиус; вст. ст., сост., подг. текста и примеч. А. В. Лаврова. – СПб.: Акад. проект, 1999. – 592 с.
6. Гуревич, П. С. Уникальное творение Вселенной? / П. С. Гуревич // О человеческом в человеке. – М.: Изд-во полит. лит., 1991. – С. 278–310.
7. Кафка, Ф. Афоризмы / Ф. Кафка // Диапазон: Вестник иностранной литературы. – М.: Изд-во «Рудомино», 1991. – № 4. – С. 156–167.
8. Крайний, А. (Гиппиус З. Н.). Литературный дневник (1899–1907) / Антон Крайний (З. Н. Гиппиус). – СПб.: Изд. М. В. Пирожкова, 1908. – 453 с.
9. Мамардашвили, М. К. О философии / М. К. Мамардашвили // Вопросы философии. – 1991. – № 5. – С. 3–10.
10. Мескин, В. А. Заклинанье: (О поэзии Зинаиды Гиппиус) / В. А. Мескин // Русская словесность. – 1994. – № 1. – С. 74–82.
11. Нартыев Н.Н. «З.Н. Гиппиус – критик (по материалам «Литературного дневника» Антона Крайнего)» // Вестник Волгоградского государственного университета. Серия 2: Филология. – 1998. – Вып. 3. – С. 96–100.
12. Полукарова, Л. В. «Надо всякую чашу пить – до дна»: (О личности в творчестве З. Н. Гиппиус) / Л. В. Полукарова // Литература в школе. – 1996. – № 5. – С. 72–84.
13. Чиннов И. Собрание сочинений. В 2 т. Т. 1. Стихотворения / И. Чиннов. – М.: Согласие, 2000. – 356 с.
14. Чулков, Г. И. Мысли о символизме. О писателях / Г. И. Чулков // Валтасарово царство / Г. И. Чулков; сост. М. В. Михайлова. – М.: Республика, 1998. – С. 363–444.

DECADENT RECENSION IN RUSSIAN POETRY AT THE END OF XIX – BEGINNING OF XX CENTURY

(Part two)

Nartyev Nurmukhamed Nuryagdyevich

Candidate of Philology, Associate Professor of Department of Literature and Journalism
Volograd State University
stilvolsu@mail.ru
Prosp. University, 100, 400062 Volgograd, Russian Federation

Abstract. The article studies decadent recension in Russian poetry at the end of XIX through the lens of Zinaida Gippius' spiritual and intellectual, and artistic pursuit. The research stresses Gippius' ability to comprehend and creatively embody ontological range of problems of Russian reality of "the end of the century" period.

Key words: decadence, decadency, "new art", ambivalence, dualism, metaphysics.



УДК 821.161.1.09“1917/1991”
ББК 83.3(2=411.2)6

ПРИЕМ МОНТАЖА В РОМАНЕ М. ОСОРГИНА «ВРЕМЕНА»

Маренина Евгения Павловна

аспирант кафедры иностранных языков
Челябинского государственного университета
marzhenya@yandex.ru
ул. Братьев Кашириных, 129, 454001 г. Челябинск, Российская Федерация

Аннотация. Хронотоп романа М. Осоргина рассматривается в статье с точки зрения использования в нем кинематографических приемов, в частности монтажа. Анализ основных принципов монтажа позволяет выявить специфические авторские способы в организации художественного времени и пространства.

Ключевые слова: М. Осоргин, русская литература, автобиографическая проза, поэтика, монтаж.

По своей проблематике и художественной форме роман М. Осоргина «Времена» (1938) явно соотносится с жанровой традицией русской автобиографической прозы и стоит в одном ряду с такими ярчайшими ее представителями начала XX века, как «Жизнь Арсеньева» (1927–1933) И.А. Бунина, «Путешествие Глеба» (1937–1952) Б.К. Зайцева или «Лето Господне» (1927–1948) И.С. Шмелева.

Как и положено литературе такого рода, части осоргинского романа «Детство», «Юность» и «Молодость» последовательно сменяют друг друга, отражая основные этапы жизни героя, за которым стоит сам автор. Однако более основательное погружение в текст «Времен» позволяет заметить, что, несмотря на все старания писателя прочертить магистральную линию своей жизни, названные выше эпизоды нередко выбиваются из общей канвы, накладываясь друг на друга, и воспринимаются один сквозь призму другого. В результате процесс воспоминания в изображении М. Осоргина становится живым и динамичным, что позволяет говорить о близости художника автобиографической литературе именно XX века, предложившей свою концепцию памяти. Ведь, как убедительно пишет

Б. Аверин, она стремится уже не просто к точной фиксации событий, а к их переживанию заново и, как следствие, к свободной и естественной манере изложения [1, с. 32–33].

Новая творческая задача потребовала для своего решения новых «технических» средств, и они весьма удачно были заимствованы у кинематографа. Не случайно о кинематографических приемах в творчестве М. Осоргина говорили такие исследователи, как Н.Н. Гашева [3], И.В. Савицкая [6], Е.М. Болдырева [2]. При этом все они сходятся в том, что ведущим приемом киноязыка в художественном арсенале писателя является именно монтаж как специфический «способ компоновки содержания и смысла произведения из отдельных “кубиков”» [7]. Но следует отметить, что, активно обращаясь к монтажной технике, М. Осоргин работает с ней в соответствии со своим художественным замыслом и природой своего творческого сознания. В частности, стремясь к естественности формы своего произведения, он использует различные принципы монтажа.

Один из них Н.Н. Гашева характеризует как «смену монтажных ритмов». Он позволяет писателю отказаться от строгой «симметричности» повествования, то есть уско-

рять («сжимать») или замедлять («растягивать») художественное время романа. Для того чтобы наглядно представить себе действие этого принципа, достаточно сравнить фрагменты романа, где описывается детство героя и его взрослая жизнь.

Детство – это чрезвычайно важное время для М. Осоргина, и потому он тщательно, во всех деталях описывает каждое мгновение, оставившее след в детской душе. Именно таким событием в изображении писателя являются, например, лесные прогулки Мышки с отцом. Их описание изобилует множеством подробностей из жизни животного, птичьего, растительного или грибного миров, но еще больше – количеством названий растений, из которых сооружаются пространственные ряды однородных членов. Вот одна из таких конструкций: «Мне было жалко, что белые весенние цветы в засушенном виде всегда желтеют: майники, ландыши, грушовки, линея, подснежник, розовая кислица, лесной анемон, прелестный сибирский княжик и тот ароматный столбик, который по-местному назывался римской свечой. Мы собирали папоротники и старались в них разобраться – кочедыжник, ужомник, стоножник, орляк, щитник, ломкий пузырник, дербянка» [5, с. 492]. В результате всего этого художественное время романа значительно замедляется, а то и вообще останавливается.

О взрослой же жизни своего героя М. Осоргин, напротив, рассказывает практически скороговоркой: «Был 1904. Наступил и 1905 год – год Московского вооруженного восстания» [5, с. 546]. И хотя в ней тоже есть моменты, достойные пристального рассмотрения в силу их особой значимости, таких намного меньше. Среди них – отъезд и возвращение в Россию, зарождение замысла романа «Сивцев Вражек» или работа в книжной лавке писателей. Остановимся на этом эпизоде более подробно: «Скупая оставшееся, подбирая томик к томуку, сбывая мусор, мы *разрушению* противопоставляли *созидание*, пусть в размерах *скромных*, но все же *существенных*» [5, с. 574]. «Какая *радость спасти* увесистый том Четьи-Миней от покушения на прочную кожу его переплета для *обшивки валенок или заплат на башмак*. <...> Томиками французских изданий ось-

мнадцатого века, которые *сейчас продаются* в Париже в отеле Друо *за тысячи*, у нас *играли* в деревнях ребятишки, как *удобными битками* для бабок; они *валялись в мусоре* разрушенных усадеб, вместе с архивами безграничной ценности. К нам робкий человек приносил на продажу сплетенные в альбом или просто оставшиеся без призора письма Екатерины Второй и ее сподвижников, <...> мы отдавали *ему всю наличность кассы*, чтобы после продать музею *за символический рубль*» [5, с. 574]. Нетрудно заметить, что основным приемом, который использует здесь автор, является контраст – зримо противопоставлены трепетные чувства писателей, старавшихся сохранить и уберечь книгу, и реальные условия жизни, когда бытовые потребности и нужды брали верх над духовными. Именно это противоречие заставляет автора остановиться и рассказать о волнующей его проблеме.

Но максимального результата принцип «смены монтажных ритмов» дает в тех частях романа, где М. Осоргин описывает пребывание героя за границей, несмотря на то, что именно там он провел почти половину жизни. Время здесь предельно сжимается и уплотняется. Наглядным подтверждением сказанному является рассказ о жизни в Риме. Он представляет собой весьма скудный набор отдельных фактов: «Я прожил восемь лет в Вечном городе» [5, с. 555], «Я только в первые годы нуждался и покупал на завтрак *pizzì*, на обед тыквенное семя; дальше работа в крупных русских издательствах сделала мою жизнь легкой» [5, с. 556]. И этой лаконичности сам автор дает объяснение: «Полжизни прожив за границей, я в своих воспоминаниях не вижу надобности говорить об этой напрасной половине; она слишком лична» [5, с. 574].

Еще один характерный монтажный принцип, который активно использует М. Осоргин для организации художественного целого «Времен», – это нарушение хроникального сюжета, или принцип «обратной» съемки. Это подтверждает и само слово писателя: «Разматывая клубок ниток, чтобы перевязать пучок листьев папоротника, я замечаю, что клубок истрачен и его нити воспоминаний не хватит на дальнейший откат к детству; теперь это делается *проще обратным ходом кинофильма*» [5, с. 543].

Названный принцип реализуется посредством совмещения настоящего и прошедшего времени. Причем подобное возвращение в прошлое может быть постепенным, как, например, в эпизоде с букетом, где из настоящего героя мы переносимся в его юность, затем – в детство и вновь возвращаемся в настоящую реальность: «Ставлю в вазочку с водой букет наципаных цветов и нарезанных зеленых веток, но, может быть, сирень я обломил студентом, когда влюбился в армянку, жившую на Никитской улице; а лютик сорван детской рукой <...>, тогда как розу сам вывел из черенка в позапрошлом году» [5, с. 494].

Но то же движение назад может быть и весьма резким, как, например, в следующем фрагменте: «У меня много времени, и, если вы столь же свободны слушать, я расскажу случай, до которого в порядке последовательности вряд ли добрался бы, так как он заимствуется из истории самой свежей катастрофы, впечатления которой не изгладились. Но для начала рассказа я должен откатиться лет на восемьдесят назад, к шестидесятым годам прошлого века» [5, с. 547]. Данный пример демонстрирует, как писатель сначала постепенно движется назад, указывая на актуальность и близость событий к авторскому времени, а затем делает резкий скачок на 80 лет.

Но и в первом, и во втором случае мы видим, что прием «обратной» съемки очень важен для художественной конструкции романа, ибо позволяет писателю осуществить «перекодировку» прежних событий. Ведь, соотнося события настоящего и прошлого, автор стремится увидеть сущностное и глубинное в происходящем: череду жизненных повторений, каждое из которых напоминает о минувшем и представляет новую ситуацию более полно.

Другой способ, который нередко использует М. Осоргин для нарушения хроникального сюжета, – это «забегание» вперед, то есть совмещение настоящего и будущего времени, или, говоря кинематографическим языком, прокручивание киноленты вперед. Например: «...я очень маленький и мне предстоит пережить и отца, и мать, разливающую чай, и этот дом, и этот город, и эту страну, и даже эти строки» [5, с. 500]. Или: «Мы обязались не-

медленно оставить пределы РСФСР (тогда еще не было букв СССР). Путь указан: Москва – Петербург (еще не ставший Ленинградом), оттуда пароходом в Германию» [5, с. 596]. Использование подобного приема Осоргиным можно объяснить не только его ролью всезнающего автора, но и стремлением быть абсолютно понятным своему читателю, отодвинутому от изображаемых событий на несколько десятилетий.

И все эти принципы далеко не случайны, ибо, как справедливо пишет В. Иванов, «хронологическая неупорядоченность является одной из важнейших особенностей структуры внутреннего монолога» [4, с. 138]. Но именно такой монолог и представляют собой воспоминания героя романа и стоящего за ним автора, и потому принципиальное значение для передачи этой неупорядоченности приобретает прием монтажа. И поскольку воспоминания носят преимущественно ассоциативный характер, то и тип монтажа для их организации М. Осоргин выбирает соответствующий, то есть ассоциативный. Он предполагает такой порядок кадров, который вызовет у зрителя определенную связь (ассоциацию), и у него «возникнет понимание принципиально нового смысла основного действия или характера персонажей» [7].

Но это и нужно М. Осоргину, именно так он и сцепляет «пятна памяти» в своем повествовании. Покажем этого на конкретном примере. В фрагменте, где художник рассказывает о своем отъезде из России в Финляндию, начавшееся было повествование: «В Петербурге прямо с вокзала на финляндский пароход. Со мной нет никаких вещей; впрочем, у меня вообще ничего нет» [5, с. 549], – тут же останавливается. И автор описывает события недавнего прошлого своего героя, объясняющие практическое отсутствие вещей: они были украдены в тюрьме и самими полицейскими, и «другими профессиональными ворами». Казалось бы, отступление от основной темы и основной линии сюжета на этом должно закончиться. Но вместо того, чтобы вернуться к повествованию о своем отъезде М. Осоргин вдруг уводит нас еще дальше от него и говорит о своем детстве: «Я родился в середине великого пути, который проложен через всю Россию в Восточную Сибирь» [5,

с. 549] – речь идет о пути, по которому в царской России гнали арестантов на каторгу. Следующие «кадры» романа связывают абсолютное прошлое рассказчика (детство) и его настоящее, ибо содержат размышления писателя об отношении к преступникам в России и в Европе. Последние вызывают новый виток воспоминаний, которые переносят нас на много лет вперед по отношению к начальной точке повествования. Мы узнаем, что в Париже М. Осоргин жил около тюрьмы и «никогда не упускал подумать: как было бы хорошо взорвать эту высокую ограду и посмотреть, как во все стороны разбегутся заключенные!» [5, с. 549]. И все это, на первый взгляд, случайное и хаотическое нагромождение отдельных эпизодов оказывается далеко не случайным и детально продуманным, ибо высвечивает главное – мысль художника о том, что свобода – это абсолютная, непреходящая ценность, от которой он никогда не откажется. Именно она явилась для него когда-то основной причиной отъезда, и только разглядев это в «пестрой» киноленте осоргинских воспоминаний, мы возвращаемся к исходной точке, получив право на продолжение истории: «На пароходе я притворился иностранцем, вернее – немцем» [5, с. 550].

Таким образом, мы приходим к выводу, что активное обращение художника к технике монтажа обусловлено его основополагающей творческой установкой собрать воедино образ действительности, а также углубить – максимально прояснить и заострить – авторскую мысль.

С этой же целью М. Осоргин применяет в романе другой тип монтажа – параллельный. По словам А. Соколова, он подразумевает «поочередный показ двух и более событий (образов), происходящих одновременно, но в разных местах, или происходящих в разное время» [7]. Чаще всего он используется писателем для того, чтобы соединить различные аспекты и грани изображаемой им действительности, и прежде всего жизнь человека и природы, что объясняется кровной, духовной связью с ней самого автора. И вновь М. Осоргину удается найти разнообразные формы для реализации своей писательской задачи. В одних случаях, например, он ставит рядом достаточно лаконичные фрагменты:

«но зайцев было в лесу столько, сколько в городе на неглавной улице прохожих людей» [5, с. 492], «кучка полуживых плетется по следам умирающего, который из последних сил пытается углубиться в лес, найти покой своим костям; так точно стая волков преследует раненого собрата, подлизывая его кровь на снегу» [5, с. 582]. При этом чаще всего, как мы могли убедиться выше, они соединяются прямым сопоставлением («столько – сколько») или с помощью сравнений.

В других случаях художник создает более развернутые, многоступенчатые параллели, открывающие стремление автора заглянуть в самое сущностное основание интересующих его явлений, как, например, в следующем фрагменте романа. В нем М. Осоргин рассказывает о незначительном зазоре между двумя крайними точками жизненного цикла – рождением и смертью: «Есть отряды крылатых, которые, едва освободившись из кокона, уже делаются совершенными взрослыми особями – и летят скорее полюбить и погибнуть. Есть мушки, самцы которых подстерегают самок у выхода из небытия в бытие и, помогая им разорвать кокон, не оставляют им ни мгновенья девичьей жизни, – а после кладки яиц уже стережет смерть. Есть мотыли, детство и юность которых длится семнадцать лет в земле в форме личинки, а жизнь взрослая, окрыленная, меньше недели. Есть человеческие дети со старой душой, и есть старцы, доносящие до гроба, не расплескав, кубок молодых чувств, испытый до дна и все-таки полный» [5, с. 518]. Смысловый параллелизм подчеркивается в данном случае анафористическим повтором в каждом из четырех предложений. Более того, в последнем случае, благодаря симметричному принципу построения фразы, автор добивается максимального заострения своей мысли.

Также принцип параллельного монтажа используется М. Осоргиным и для того, чтобы показать глубинную связь событий во всеобщей жизни и в жизни отдельного человека. Чтобы убедиться в этом, обратимся к фрагменту «Времен», где автор описывает свое возвращение в Россию в 1916 году: «Дым отечества пахнул мне в лицо на необычайно грязных улицах Петербурга – я отвык от России и сразу примечал ее недостатки» [5, с. 559]. Но

впечатления-узнавания русской жизни неожиданно обрываются и резко сменяются картинами французской жизни: «Поставив в тексте черточку на середине пути <...> я пью слабое и кисленькое французское вино, *vin gris***, которое предпочитаю тяжелым и пьяным. Городок спит, натрудившись за весенний день. Глубокая ночь. Кто-то упомянул о Петербурге, если это мне не послышалось...» [5, с. 560]. Следующие за тем «кадры» показывают все то же тихое французское местечко, но годом раньше: «Спит французское тихое местечко, в котором минувшей весной был артиллерийский бой, разбивший снарядом памятник убитым в прошлую войну; можно поставить новый – разом за обе войны, и это экономнее» - [5, с. 560]. Их в свою очередь сменяют короткие размышления автора уже о собственной жизни: «Возможно, что именно здесь и закончатся мои странствия, хотя мое желание не таково. “В середине пути нашей жизни я очутился в дремучем лесу, так как прямая дорога была потеряна”» [5, с. 560]. После этого повествование вновь возвращается к основной линии – Петроград 1916 года: «Когда в 1916 году я возвращался в Россию, со мной в ручном чемоданчике были две миниатюрные книги: «Божественная комедия» Данте и «Размышления» Марка Аврелия» [5, с. 560]. И вдруг без малейшего подозрения на временной скачок, доверчиво следуя за потоком сознания автора, читатель вновь оказывается во Франции (в настоящем автора): «На стене, грубо оштукатуренной и сильно закоптелой и запыленной, висит отрывной календарь, доску которого я расписал знаками зодиака. Опять весна, но четвертью века позже. Здесь со мной нет ни книги Данте, ни Аврелиевых сентенций; оба томика пропали при одной из жизненных катастроф. <...> Городок спрятался в самом сердце Франции. И если мне в нем не очень уютно, это не его вина» [5, с. 560].

Как видим, прием монтажа М. Осоргин использует здесь поистине виртуозно. Ряд разрозненных эпизодов («кадров») выстраивается в два параллельных ряда, проявляя две ипостаси, две стороны жизни автора и его героя – жизнь в России и во Франции, которые, при всей своей противоположности, оказываются неразрывно связанными. Их глубинную связь М. Осоргин акцентирует с помощью

повторяющихся мотивов и образов, которые выступают в роли скреп. Это и постоянно варьирующиеся строки из «Божественной комедии» А. Данте («Земную жизнь пройдя до половины»), и сама книга итальянского писателя, и время года – весна. Все эти скрепы не только соединяют отдельные события, действие которых происходит в разных местах и в разное время, но и раскрывают душевное состояние автора-творца, «заблудившегося» в сложных жизненных перипетиях.

В следующем абзаце ощущение потерянности еще больше нарастает, и вновь этому способствует принцип параллельного монтажа. Писатель говорит о двух схожих друг с другом событиях – о своем первом и втором отъездах за границу: «Как тогда, в Балтийском море, на пути из Финляндии в Европу, боковая качка, головокружение, и кажется *в тумане*, что пароход стоит на месте. Или как много позже, в заливе Финском, в компании самых мирных людей, изгнанных из СССР писателей, философов, университетских профессоров с семьями, – и тоже *туман* и неизвестность впереди» [5, с. 560]. Нетрудно заметить, что автор сближает события, случившиеся с ним в разное время, с помощью образа тумана, а также сходного синтаксического строя используемых предложений (каждое из них начинается с указания на время и место действия).

После этого нового отступления от основной линии повествования писатель возвращается сначала к событиям настоящего: «Весна стоит холодная» [5, с. 560]. А затем – к исходной точке фрагмента (то есть начальному «кадру»): «Тогдашний Петроград показался мне забавным, но милым своей нелепостью» [5, с. 561]. Автор соединяет вместе события, на первый взгляд, не сочетающиеся друг с другом, но именно эта комбинация сцен-«кадров» позволяет увидеть глубинную связь событий всеобщей жизни. Вместе с тем она еще больше поясняет мысли художника о сложности жизни, о непредсказуемости и неизвестности будущего, с одной стороны, и о многочисленных повторениях и возвращениях на жизненном пути – с другой.

Еще один пример, обнаруживающий глубинную связь событий в жизни уже отдельного человека, – это фрагмент, где М. Осор-

гин рассуждает о природе любви. Он возникает в тексте после чтения героем романа, описывающего любовь как клокочущую страсть. По мнению автора, в любви «есть нечто стыдное», и, чтобы показать это, он разворачивает перед нами череду «кадров», объединенных общей темой, но отличающихся друг от друга местом и временем действия. Начинается все с воспоминаний героя о своей влюбленности в Катеньку, когда ему было 18 лет: «Мне кажется, что один раз я поцеловал руку Катеньке, хотя боюсь, что я только задел ее нечаянно, даже *не губами, а щекой*» [5, с. 532]. И тут же М. Осоргин сообщает, что из-за Катеньки, а точнее «из-за гадких слов о ней и обо мне», он даже дрался на дуэли. Внимание автора к деталям («первый раз поцеловал руку, задел нечаянно») подчеркивает стыдливость героя.

Затем в повествовании происходит резкий скачок назад, в раннее детство Мышки. Ему всего девять, и он стал свидетелем уединения сестры и ее жениха. Это воспоминание разворачивается перед нашими глазами как фильм, снятый скрытой камерой. Вместе с мальчиком мы случайно подсматриваем за происходящим и успеваем заметить при этом важные детали, которые намеренно укрупняются автором. Так, сначала мы видим общий план – «освещенную лампадкой» комнату, в которую вошли сестра и ее жених, стулья, на которых они тихо расположились и стали шептаться. После этого изображение переходит на крупный план, и мы различаем уже отдельные жесты и мимику персонажей: «...вдруг жених быстро обнял сестру и хотел ее поцеловать; она ловко увернулась и *погрозила ему пальцем*, а у него, как мне показалось, *отвисла губа и лицо стало противным*» [5, с. 533]. Эти детали отчетливо передают внутреннее состояние героя – его неприятие и отторжение увиденного. Причем ощущение стыда еще больше усугубляется автором благодаря закадровому комментарию, который он вставляет в канву повествования: «жениху сестры было уже за тридцать, ей семнадцать» [5, с. 533]. Так, совмещение событий разных лет и укрупнение принципиально значимых деталей помогает нам понять основную мысль автора о том, что любовь – это не только «трепетное и высокое» чувство, но и чувство, которого стыдятся.

Еще больше ее подтверждают новые «кадры», взятые писателем уже из жизни взрослых. Так мы узнаем историю любви учителя немецкого языка к «пухлой немочке», дочери учителя женской гимназии». Динамично сменяющиеся, почти интригующие сцены сообщают нам о вынужденном соперничестве героя и учителя, о вероятной дуэли и, наконец, свадьбе последнего. И пеструю череду разных «кадров» останавливает авторский голос: «Меня отвлекают эти сценки – но, может быть, они *лучше рассуждений* поведают о жизни чувств, о том, как слагаются в душе юноши представления о самом серьезном в нашей жизни – о любви к женщине, о любви вообще» [5, с. 534]. Эти слова становятся отправной точкой размышления над следующей темой.

Но будучи самобытным художником, М. Осоргин не просто по-своему использует «готовые» приемы монтажной техники для передачи естественного процесса воспоминания. Для решения этой творческой задачи, общей для целого ряда писателей начала XX века, он находит новые, органичные его типу личности, а также представлению и пониманию жизни формы, способы и принципы организации текста. И прежде всего – это принцип «куста». Художник прямо говорит, что его жизнь «не *росла* ни тополем, ни подсолнухом, а *ветвилась кустом* спиреи, начисто *отмирая* в старом побеге и *заново вырастая* от подземного корня. И потому ее картины *не собраны в аккуратный альбом, а перепутаны* во множестве папок, старых, новых, пыльных и обтертых тряпочкой» [5, с. 494]. Используя авторскую метафору для определения одного из базовых конструктивных принципов «Времен», мы имеем в виду, что у М. Осоргина нередко в одной точке сходятся и сосуществуют сразу несколько временных пластов и событий. Соприкасаясь друг с другом, они «разрастаются», ибо одна картина порождает в воображении художника совсем другую, но неизменно возвращаются к общей точке, которая выполняет в данном случае функцию монтажных «скреп».

Например, герой, не решивший в детстве задачу, чувствует «себя *глубоко несчастным, заживо замученным* и осужденным на гибель человеком» [5, с. 511]. Он ложится на

пол, и вдруг выясняется, что лежит уже не на полу, а «в той яме, где арестант высосал корову...» [5, с. 511]. При этом «лежать [ему – Е.М.] было очень холодно, лодку качало, под голову забралась скользкая рыба, пальцы мои были перемазаны в чернилах» [5, с. 511]. В результате на протяжении одного абзаца картинка в сознании читателя сменилась трижды, но поза героя осталась неизменной, а значит, оказалась той самой общей точкой, которая собирает воедино все представленные ситуации.

Важная роль позы-точки раскрывается в следующем абзаце, где писатель значительно усложняет монтажную конструкцию этого фрагмента. Для чего он обращает внимание на состояние героя, чувствовавшего себя сначала «глубоко несчастным», а потом ему «вдруг стало хорошо, точно пригрело солнцем» [5, с. 510]. Именно внутреннее состояние изображаемой личности становится второй «скрепой», и соединяющей последующие «кадры» между собой, и объединяющей их с предыдущими.

Ведь аналогичный переход от одиночества и ощущения близкой гибели к покою мы видим уже во взрослой жизни героя: «Вглядываясь в даль жизни, я вижу себя в Неаполе очень жарким летом <...> Думать ни о чем не мог, но весь был проникнут ощущением своего одиночества и грядущей гибели, глухо рычал в подушки и боялся переменить положение. <...> этот вечер в Неаполе был самым приятным и очаровательным за мое долгое знакомство с нелепейшим из итальянских городов» [5, с. 512]. Причем переживаемое осоргинским героем состояние никак не зависит от внешних декораций. Ведь практически то же самое он испытывает и в Москве: «И когда в Москве я лежал на заплыванном полу Всероссийской Чека <...> была минута, когда мне хотелось умереть от отвращения к глупому обезьяньему миру; <...> а через полчаса уже улыбался...» [5, с. 512]. Двойное сцепление отдельных событий (общность позы и состояния) необходимо писателю для подтверждения его мысли о вечных жизненных повторениях.

Таким образом, анализ «Времен» М. Осоргина позволяет сделать вывод о принципиальной роли такого кинематографического приема, как монтаж, для создания художественной структуры романа. Ведь

именно он помогает автору передать всю естественность и динамичность процесса воспоминания, ибо позволяет свободно обращаться с художественным временем и нарушать хронологическую последовательность событий. А использование разных принципов и типов монтажа дает писателю возможность легкого перемещения героя в художественном пространстве книги. Подобная творческая свобода необходима автору для того, чтобы создать и представить максимально полный и единый образ действительности. Кроме того, для решения этой задачи М. Осоргин предлагает принцип монтажа, максимально созвучный его типу личности и проявляющий особенности его художественного мышления, – принцип «куста», позволяющий придать воспоминаниям писателя более естественную и органичную форму.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Аверин, Б. Дар Мнемозины (романы Набокова в контексте русской автобиографической традиции) / Б. Аверин. – СПб. : Амфора, 2003. – 399 с.
2. Болдырева, Е. М. Автобиографическая орнаментальность: текст как ризома (на материале автобиографического повествования М. Осоргина «Времена») / Е. М. Болдырева // Историософия в русской литературе XX и XXI веков: традиции и новый взгляд. Одиннадцатые Шешуковские чтения. – М. : МПГУ, 2007. – С. 17–20.
3. Гашева, Н. Н. Кинематографичность прозы М. Осоргина: аспект структурного синтеза на межвидовом уровне / Н. Н. Гашева // Вестник ВГУ. Серия: Филология. Журналистика. – 2005. – № 2. – С. 37–43.
4. Иванов, Вяч. Вс. Монтаж как принцип построения в культуре первой половины XX в. / Вяч. Вс. Иванов // Монтаж. Литература, искусство, театр, кино. – М. : Наука, 1988. – С. 119–148.
5. Осоргин, М. Времена: Автобиографическое повествование. Романы / М. Осоргин – М. : Современник, 1989. – С. 489–599.
6. Савицкая, И. В. Роль монтажа в организации художественной структуры романа М. Осоргина «Сивцев Вражек» (постановка проблемы) / И. В. Савицкая // Проблемы взаимодействия эстетических систем реализма и модернизма. – Ульяновск, 1998. – С. 24–26.
7. Соколов, А. Монтаж (Журнал «625» 1997–1999 гг.) / А. Соколов // эл. ресурс – <http://biblioteka.teatr-obraz.ru/node/7215>.

EDITING IN M. OSORGIN'S NOVEL "THE TIMES" ("VREMENA")

Marenina Evgeniya Pavlovna

graduate student of Department of foreign languages
Chelyabinsk State University
marzhenya@yandex.ru
st. Brat'ev Kashirinyh, 129, 454001 Chelyabinsk, Russian Federation

Abstract. Chronotope of M. Osorgin's novel is regarded in the article from the point of view of cinematic devices usage, particularly editing. Analysis of the main principles of editing allows bringing to light specific author's means in organisation of artistic time and space.

Key words: M. Osorgin, Russian literature, autobiographic prose, poetics, editing.



УДК 82-1/9
ББК 83.3(2Рос=Калм)

ЛИРИКА Д.Н. КУГУЛЬТИНОВА (НА ПРИМЕРЕ ПОЭТИЧЕСКОГО ЦИКЛА «ЖИЗНЬ И РАЗМЫШЛЕНИЯ»)

Топалова Делигр Юрьевна

младший научный сотрудник отдела письменных памятников,
литературы и буддологии КИГИ РАН
delya.top@yandex.ru
ул. Илишкина, 8, 358000 г. Элиста, Российская Федерация

Аннотация. Статья посвящена анализу поэзии Д.Н. Кугультинова, в частности, поэтическому циклу «Жизнь и размышления». В творчестве поэта – это продолжение разговора об истории народа, философские размышления о бытии, о родине, корнями связанной с восточной цивилизацией.

Ключевые слова: поэтический цикл, философия, мировидение, лирический герой, микрокосм.

Поэтический цикл «Жизнь и размышления» («Жирһл болн ухалһн») (1963–1975) – один из наиболее значительных в творчестве Д. Кугультинова (1922–2006). Он занял особое место в калмыцкой поэзии, свидетельствуя о ее движении к глубокому художественному раскрытию действительности и человека, о широком диапазоне вовлекаемых поэтических средств и традиций, о развитии лирического жанра в национальной литературе. Калмыцкая поэзия не знала до этого столь единого по идейно-художественному содержанию, целостного по композиционной структуре поэтического цикла. Принципиально важным он стал и для творчества самого поэта. Цель нашей статьи заключается в том, чтобы увидеть, каким образом мировидение автора, являющееся результатом «промежуточной цивилизации между Западом и Востоком» [1, с. 7], выражается в произведении, как через чувства и оттенки лирического героя раскрывается идейный потенциал произведения.

Яркие и самобытные произведения цикла представляют собой результат размышлений и внутренних переживаний автора о жизни и смерти, о природе, о явлениях бытия и т. д. Круг тем широк и разнообразен. Раз-

думья поэта о жизни облеклись в форму двенадцатистроичника.

Время создания цикла совпало с тем периодом, когда развитие калмыцкой литературы выражалось в интенсивности выражения философской, философско-публицистической мысли. Отсюда главной стилиевой доминантой творчества многих авторов, в том числе и Д. Кугультинова, становится не рассказ о современности, а разговор с современниками. Долгие годы молчания – период войны и депортации калмыцкого народа – поэзия компенсировала лирикой мысли, в которой происходило осмысление главных вопросов бытия, пережитых лет несвободы. Она как бы набирала энергию для своего развития в имеющемся потенциале национальной традиции, которая располагала развитой системой культуры мысли: афористическая поэзия, триады, жанр кемялгн (рассказ по кости), сказки («Далн хойр худл» – «Семьдесят две небылицы») и др. Одновременно получают развитие и стихи-размышления, стихи-раздумья о жизни (С. Каляев, Х. Сян-Белгин и др.). Литература опирается на традиционные жанры и именно в эти годы происходит развитие афористического жанра, о чем свидетельству-

ют шестистрочники, восьмистрочники С. Байдыева, двенадцатистрочники Д. Кугультинова. В этом же направлении развивается литературная сказка, которая становится основой рождения нового жанра поэмы-сказки. Таким образом, в калмыцкой поэзии зрело стремление уйти от общественно-политических рефлексий, от злободневности тематики, реализации идей, которые придавали ей публицистический характер, желание погрузиться в иную сферу, связанную с крупными бытийными проблемами. Сосредоточенность на личности, на ее духовном мире как на главном объекте художественного обобщения, выдвинули на первый план форму лирического цикла.

Как отмечает Е. Е. Балданмаксарова, «в лирическом цикле каждое стихотворение носит самостоятельный, законченный характер, но в то же время оно – часть целого и лишь, объединившись в одно целое с другими стихотворениями, выражает свое идейно-эстетическое содержание до конца [2, с. 198]. Именно таким образом складывается цикл Д. Кугультинова. Тема, основная мысль углубляются от стихотворения к стихотворению, образуя тем самым своеобразные тематические блоки или же подциклы. При этом практически для всех произведений свойствен ярко выраженный дидактический аспект, имеющий самодавяющее значение. Назидательность у Д. Кугультинова не скрытая, а навязчивая, утомляющая своей монотонностью, и при этом открыто выражающая идеал поэта, мечту об «истинном» и достойном человеке. Но все отмеченные особенности характеризуют цикл лишь с одной стороны.

С другой стороны, все стихотворения примечательны тем, что в них проявляет новое качество, несколько противоположное первому, – это психологическая достоверность состояния лирического героя и изобразительная точность. Об этом качестве лирики Д. Кугультинова упоминает А. Г. Салдусова. Так, в стихотворении «Когда среди степи одиноко...» просматривается генетическая связь с художественным мышлением народа, та реальность, которая, как выразился Ч. Айтматов, исходит из «колыбели древнего мировосприятия» [1, с. 5]. Обратимся непосредственно к тексту произведения:

Когда среди степи одиноко
Стою над гладкою равниной
И чистотой дышу полынной,
Мне чудится, что я – высок.
Я осязаю бесконечность,
Душа моя вмещает вечность.

Где все преграды бытия?!
Неразличимы были и небыль,
На свете – только степь и небо.
На свете – птицы, степь и я!..
О, счастье духа, счастье тела!
Простор, не знающий предела [4, с. 199].

Изображение традиционного пространства, существующее в народной поэзии, поэт подчиняет авторской воле. Изображение мыслительного сюжета образует описываемая динамика эмоционального, психологического состояния лирического героя. Оно выстроено в определенной последовательности восприятия им этой картины. Об этом говорит и композиционное деление двенадцатистрочника как бы на две части: первая часть предполагает постановку проблемы, а вторая ее решение. Строка, открывающая произведение, представляет пространство степи – «гладкая равнина» и «полынная чистота», осязаемая автором. В самом начале произведения (в первых шести строчках) глубокую смысловую нагрузку дает то состояние одиночества, в которое погружен лирический герой. Автором проводится как бы параллель между огромным миром (микро- и макрокосмом) и хрупким человеческим существованием. Однако в тексте стиха она перебивается новыми интонациями, возникающими по мере того, как расширяется диапазон впечатлений героя, пребывающего в степи. Они выражаются в эпитетах, подчеркивающих индивидуальную, субъективную окраску: вначале «гладкая равнина», «полынная» чистота, а затем, словно взгляд героя идет по вертикали – к небу и парящим там птицам. Таким образом, в произведении два пространства: земля и небо. Лирический герой Кугультинова находится в центре Вселенной. Истоки своей духовности он черпает в связи с Небом, дарующим гармонию. Он словно на незримых крыльях воспаряет над ним и видит мир во всей полноте и завершенности, протягивает нить между небом и землей. Так возникает один из важных

мотивных узлов, мотив равновесия, восходящий к архетипической триаде «небо-земля-человек». Поэт как бы входит в иной мир и обращается к своей прапамяти, соединяющей в единую целостность прошлое и настоящее («На свете – только степь и небо», «На свете – птицы, степь и я!..»). Архетипическая символика, традиционное соотношение верха и низа здесь абсолютно прозрачны.

Чувство одиночества, присутствующее в душе лирического героя в начале стихотворения («Когда среди степи одинок...»), это не состояние разлада внутри, а наоборот, приближение к гармонии с внешним миром. Об этом убедительно говорит появившееся в нем ощущение внутреннего равновесия, спокойствия и тишины, которая дает возможность вслушаться в себя и в мир, приблизиться к тайнам степи, открытым не для всех. В основе кугультиновской философской концепции в данном случае, без сомнения, лежат заповеди народной духовной мудрости.

Смысл приведенных данных в поэзии Д. Кугультинова очевиден. Как отмечает А. Г. Салдусова, поэт в данном случае показывает «вхождение нового знания в сознание героя через чувственный опыт» [6, с. 113]. «Созерцание степи или сосредоточенное внимание на объекте постепенно раскрывает ему иную степь, он начинает доверять ей. В тексте это выражено появлением новой интонации – строка «дышать чистотой полынной» [6, с. 113] переходит в другую – «мне чудится», которая затем перетекает в более чувственное восприятие – «я осязаю». Таким образом, умственное сознание героя преобразуется в прямое видение. Открывается бескрайность мира, в центре которого оказывается он сам – «О, счастье духа, счастье тела – / Простор, не знающий предела!». Теперь это не два разных мира, существующих отдельно – мир внешний, отчужденный и мир внутренний. Поэт передает трансформацию сознания лирического героя. Мгновение словно преобразуется в вечность, стираются грани между «былью» и «небылью», они становятся «неразличимы» («О, счастье духа, счастье тела!»). Одиночество исчезает.

Д. Кугультинов использует психологический параллелизм, где понимание вечности соотносится с высокими помыслами, высотой

духовного прозрения. Если ранее все объекты мира воспринимались как внешние (герой просто одиноко стоял в степи), то последние три строки передают процесс внутренних изменений вследствие, возможно, медитативного погружения в себя. Связь с микрокосмом дает ему духовное спасение, рождается новое ощущение бесконечного пространства степи, которое есть «птицы, степь и я» как единое целое, не теряющее присущей ей оригинальности. Можно сказать, что здесь исконное пантеистическое мироощущение, природное пра-единство в определенном смысле сливается с буддийским целостным мышлением. Это пространство является источником жизни. Подобное понимание присутствует и в других произведениях Д. Кугультинова («Когда, о степь, и впрямь морской стихией...», «Родина», «Как ты прекрасна, степь моя, в апреле...» и др.).

Мировидение поэта, выраженное через чувства лирического героя, указывает на, что творчество Д. Кугультинова – это не только дидактика, поэзия мысли. Познующее сознание калмыцкого художника слова рассматривается и через психологическое сознание героя, его чувства и состояние, переживание чувства гармонии и единства. В этом смысле по главной сути его волнуют отношения: человек – вселенная, человек – природа, человек – вечность, отраженные, как показал анализ, в традиционном ключе и осмыслении.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Айтматов, Ч. Т. «В соавторстве с землей и водою...» / Ч. Т. Айтматов // Кугультинов, Д. Н. Собрание сочинений : в 3 т. Т. 1. Стихотворения и поэмы / Д. Н. Кугультинов. – М. : Худож. лит., 1988. – 447 с.
2. Балданмаксарова, Е. Е. Бурятская поэзия XX века: истоки, поэтика жанров / Е. Е. Балданмаксарова. – М. : МГУ, 2002. – 252 с.
3. Леонов, Б. А. Поэзия судьбы народной / Б. А. Леонов. – Элиста : Калм. кн. изд-во, 1970. – 94 с.
4. Кугультинов, Д. Н. Собрание сочинений : в 3 т. Т. 1. Стихотворения и поэмы / Д. Н. Кугультинов. – М. : Худож. лит., 1988. – 447 с.
5. Пюрвеев, В. Д. Гармонии души и дарования: Лирика Давида Кугультинова: к 85-летию со дня рождения народного поэта Калмыкии Давида

Кугультинова / В. Д. Пюрвеев – Элиста : Калмыцкий гос. ун-т, 2006. – 131с.

6. Салдусова, А. Г. Мгновение и вечность в художественном мире Д. Кугультинова / А.Г. Салдусова // Ойраты и калмыки в истории России, Монголии и Китая : сб. материалов Междунар.

науч. конф. Ч. II. – Элиста: КИГИ РАН, 2008. – С. 109–116.

7. Ханинова, Р. М. Давид Кугультинов и Михаил Хонинов: диалог поэтов / Р. М. Ханинова. – Элиста : Калмыцкий государственный университет, 2008.– 185 с.

THE LYRICS POETRY OF D.N. KUGULTINOV (AT AN EXAMPLE THE POETIC CYCLE “LIFE AND REFLECTIONS”)

Topalova Deligr Yurevna

junior researcher of department of written monuments,
literatures and buddologiya of KIGI RAN
delya.top@yandex.ru
Ilishkin St., 8, 358000 Elista, Russian Federation

Abstract. Article is devoted to the analysis of poetry of D.N. Kugultinov, in particular, to the poetic cycle “Life and Reflections”. In works of the poet – this continuation of conversation on history of the people, philosophical reflections about life, about the homeland, roots connected with east civilization.

Key words: poetic cycle, philosophy, mirovideniye, lyrical hero, microcosm.



УДК 821.161
ББК 83.0

ОБРАЗ МИРА В ЦИКЛЕ РАССКАЗОВ М. ГОРЬКОГО «ПО РУСИ» (1912–1917 гг.)

Богачкина Светлана Валерьевна

аспирант кафедры литературы
Челябинского государственного университета
svbogachkina@yandex.ru
ул. Братьев Кашириных, 129, 454001 г. Челябинск, Российская Федерация

Аннотация. В статье рассматриваются специфические средства и приемы, способствующие созданию самобытного, «едино-огромного» образа мира, раскрывающего в цикле рассказов «По Руси» особенность мировосприятия М. Горького.

Ключевые слова: русская литература, Максим Горький, рассказы, художественное пространство, образ мира.

Художественное пространство – очень важный компонент стилевой структуры, ведь, по словам Ю.М. Лотмана, оно являет собой «модель мира данного автора, выраженную на языке его пространственных представлений» [4, с. 252]. В чем же заключается специфическое горьковское видение и понимание окружающей действительности, попытаемся выяснить на примере цикла рассказов «По Руси», созданного писателем в период с 1912 по 1917 год. Интерес к ним во многом объясняется недостаточной степенью их изученности, ведь если о прозе Горького 1890-х или 1922–1924-х годов написано уже немало (например, в работах Е. Тагера, Я. Эльсберга, Л. Спиридоновой, Л. Колобаевой, Е. Белоусовой), то данный корпус текстов до сих пор не удостоился пристального внимания историков литературы. И конечно, произведения этого цикла привлекают внимание исследователя именно в контексте заявленной теоретической проблемы. Ведь в его название автор выносит географическое понятие, подчеркивая тем самым значимость пространственного компонента для организации всего художественного целого.

Не менее показательны оказываются в этом плане и сами поиски названия Горьким,

точнее те сомнения, которые обнаруживают непреодолимое стремление автора *собрать воедино* (здесь и далее в тексте курсивом выделено нами – С.Б.) невероятно пестрый жизненный материал, представленный в цикле. Не случайно в письмах художника тех лет, настойчиво повторяется определение «общий». Например, оно встречается в письме, датированном сентябрем 1912 года и адресованном редактору журнала «Вестник Европы» Д.Н. Овсяннику-Куликовскому. В нем Горький пишет о трех своих рассказах, позднее получивших заглавия «Ледоход», «Женщина», «Покойник»: «Не знаю, как озаглавить мне очерки, посланные вам. Я имел дерзкое намерение дать *общий* заголовок: “Русь. Впечатления проходящего”, – но это будет, пожалуй, слишком громко» [3, с. 544]. А в декабре 1912 года писатель вновь возвращается к этому вопросу уже в письме Е.А. Ляцкому: «Очень обрадован вашим отзывом о “Губине”, в очерках этого типа я хочу изобразить именно нечто “коренное русской жизни” – русской психики, и даже имел дерзкое намерение дать очеркам *общий* заголовок “Русь”» [3, с. 543].

И конечно, самого пристального внимания для понимания авторской концепции мира, реализованной в этом корпусе текстов, заслу-

живает окончательный вариант заглавия – «По Руси (Из впечатлений проходящего)». Его предложил Д.Н. Овсяннико-Куликовский [2, с. 582], тонко уловив основное свойство творимого Горьким мира – его принципиальную открытость и широту. Ведь сочетание существительного «Русь» с предлогом «по» создаст ощущения безостановочного движения и достаточно явственно определяет его основной вектор – вектор расширения художественного пространства.

Ещё более точно специфическое горьковское видение и понимание мира – ощущение его бескрайней широты и в то же время целостности – раскрывает, на наш взгляд, авторское определение, которое возникает в рассказе «В ушелье» (1913). Не случайно Горький повторяет его дважды: «Все вокруг таяло, неуловимо быстро выравниваясь в *единое-огромное*» [2, с. 302]. И дальше: «*Единое-огромное* насквозь пропитано затаенной жизнью, сладко дышит – будит в сердце неутолимую жажду хорошего» [2, с. 309]. Причем, нетрудно заметить, что благодаря форме сложного прилагательного оба свойства изображаемой реальности акцентируются писателем одновременно, как единосущие.

Рассмотрим более подробно средства и приемы, которые художник использует для воплощения своего специфического мировидения и мироощущения в поэтике анализируемых текстов. Самый очевидный из них – огромное количество географических названий, которые Горький неустанно фиксирует в текстах рассказов. При этом далеко не всегда они обозначают фактическое место действия, гораздо чаще понятия такого рода возникают в разговорах персонажей и рассказчика, а также в их воспоминаниях. Именно поэтому Л.А. Смирнова справедливо пишет о том, что содержание каждого горьковского рассказа «расширено во времени и пространстве: исповедью встреченных героем-повествователем людей, его собственными ассоциациями и раздумьями» [6, с. 184]. И действительно, география цикла обширна и разнообразна. Она представлена отдельными городами (Муром, Смоленск, Казань, Рязань, Чистополь, Пенза, Майкоп, Тифлис, Кутаиси, Новороссийск, Дербент, Астрахань, Тамбов, Москва) и целыми странами (Персия, Дагестан, Индия, Америка), реками

(Кура, Сунжа, Кама, Тёша, Волга, Ока, Дунай) и морями (Каспий), а также горами (Кавказ, Эльбрус, Карадаг), в силу чего художественный мир Горького приобретает особую масштабность и даже монументальность.

Это ощущение возникает у нас еще и потому, что в авторской картине мира практически нет мелочей. Взгляд художника привлекают исключительно крупные компоненты – такие, как небо, звезды, земля, море. Каждое из этих понятий само по себе содержит семантику простора и широты, а в сочетании друг с другом они делают изображаемую автором реальность поистине грандиозной. К тому же названные словоформы Горький нередко использует в сочетании с существительным «пустота» («пустота неба», «пустота степи»), которое не просто раздвигает рамки изображаемого им мира, но и максимально углубляет его, создавая ощущение бесконечности.

Более того, в поле зрения автора оказывается не только земной мир, но и космос: «В небе неподвижно торчат черные деревья, закрывая золотой *Млечный Путь*» [2, с. 182]. Неоднократно в текстах горьковских рассказов тех лет упоминается Венера, например, в произведении «Страсти-мордасти» (1917): «Светало; над сырой кучей полуразвалившихся построек трепетала, угасая, Венера» [2, с. 524]. Или – в рассказе «Тимка» (1917): «Вот и сегодня – еще не погасла Венера, а уж меня разбудил непрерывный, назойливый звук...» [2, с. 483]. Таким образом пространство увеличивается до вселенских масштабов.

И все же мир горьковских рассказов 1912–1917 годов только кажется бескрайним. Ведь автор неустанно маркирует его границы, хотя и весьма условные. Мы отчетливо видим это, например, в рассказах «Покойник» (1913) и «На Чангуле» (1915): «Пылают зарницы в черном небе *на краю степном*, там, где *степь подходит к морю...*» [2, с. 364]; «...солнце опустилось за *край степи*» [2, с. 535]. Благодаря им художественная реальность горьковских рассказов, несмотря на свою грандиозность, все же приобретает отчетливо выраженные земные очертания.

Также задаче собирания необъятного и необозримого пространства воедино служат у Горького существительные «шапка», «по-

лог», «шатёр», «купол». Являясь атрибутами одежды и жилища, они тесно связаны с повседневной жизнью человека, близки ему и понятны, а значит, меняют масштаб изображения и делают великое уже не таким недосягаемым: «Южная ночь плотно покрыла землю *теплой черной шапкой...*» [2, с. 538]; «...под раскаленным почти добела *куполом небес* – необоримая тишина пустоты»; «...только устье еще не завешено черным *пологом южной ночи*» [2, с. 304]; «Круг земной свободен, широк, уютно накрыт *шатром небес...*» [2, с. 372].

В создании единого-огромной картины мира активно задействованы автором образы мглы и тьмы. Мгла размывает контуры и очертания предметов, благодаря чему всё вокруг становится однородным: «Ущелье зарастало мглою; становясь все гуще и теплее, *мгла размягчала* склоны гор, камни как будто пухли, *сливаясь в сплошную массу* синеватой черноты...» [2, с. 302].

Образ тьмы решает ту же задачу, еще интенсивнее сужая и выравнивая художественную реальность анализируемых рассказов. Ведь если мгла лишь растушевывает контуры предметов, то тьма в буквальном смысле уменьшает их в размерах или даже поглощает. Наиболее ощутимо это, например, в таком рассказе, как «Женщина» (1913): «...земля дышит тьмою и *тьма давит, топит* теплой черной духотой своей серые бугры хат. Церковь была тоже *невидима, точно ее стерло*» [2, с. 277]. А вот фрагмент из произведения «Губин» (1912): «Дома, *прижатые тьмою*, кажутся *низенькими, точно холмы могил*» [2, с. 180].

При этом в изображении Горького тьма не враждебна по отношению к человеку. Ведь, стирая объекты окружающего мира и сокращая тем самым его размеры, она ничуть не угнетает героя. Подтверждение сказанному мы находим в рассказе «В ущелье»: «Надвинулась, налегла *мягкой тяжестью* черная ночь, такая же, как вчера, – *душистая и теплая, ласковая, как мать*» [2, с. 319]. А вот еще один фрагмент, взятый нами из того же текста: «Ночь становится все гуще, душистей, *все ласковее обнимает тело*; в ней купаешься, как в море, и как морская волна смывает грязь кожи, так и эта *тихо поющая тьма освежает душу*» [2, с. 307].

Наконец, высшей степенью выражения идеи замкнутости мира является образ земного круга. Он возникает в рассказе «Птичий грех» (1915): «*Земля сжалась* в небольшой мокрый *круг*; отовсюду на него давит плотная, мутно-стеклянная мгла, и *круг земной* становился все меньше...» [2, с. 442]. Причем круг этот неотвратно сужается до точки: «*В центре земли* – три желтые шишки, три новеньких избы, – очевидно, выселки из какой-то деревни, *невидимой во мгле*» [2, с. 442].

Последовательно развивая принципиальную для него идею сложного единства изображаемого мира, автор включает все его составляющие (степь, небо, солнце, звезды, облака) в своеобразный круговорот, в котором происходят различные метаморфозы: изменяются очертания привычных объектов, или же одни предметы уподобляются другим. При этом чаще всего в изображении Горького меняются местами небо и море, а также небо и река: «Над нами очень синее небо, вокруг – зеленоватое море, *как будто и под нами небо*» [2, с. 551]; «...*море и небо странно похожи друг на друга – небо тоже кипит*» [2, с. 352]; «*Изорванная полоса неба над ущельем была похожа на синюю реку...*» [2, с. 325]. Особую роль в этом процессе Горький отводит глаголу «отражать» и однокоренным с ним лексическим формам, которые фиксируют общие свойства различных предметов, т.е. соотносят, связывают их друг с другом: «В небе тихо плыли *красные облака, изломы льда, отражая их, тоже краснели*, точно напрягаясь, чтобы достичь меня» [2, с. 170]; «В море, у самой отмели, поблескивают серебряные сельди, они кажутся *отражениями бескрылых птиц, плавающих в воздухе...*» [2, с. 552].

Однако все эти метаморфозы не нарушают привычного мироустройства, потому что даже в хаосе Горький ощущает гармонию, о чём прямо говорит в рассказе «Калинин» (1913): «...в этом видимом хаосе чувствуешь скрытую гармонию нетленных сил земли» [2, с. 332].

Ощущение гармонии возникает, во-первых, благодаря тому, что художник четко организует пространство своих рассказов. Он последовательно выстраивает его как по вертикали, так и по горизонтали и тем самым не

дает миру «опрокинуться»: «Каштаны *надо мною* убраны золотом, у ног моих – много листьев, похожих на отсеченные ладони чьих-то рук» [2, с. 279]; «Тихо, жарко, безлюдно на земле, в мутно-синем, выгоревшем небе – раскаленное добела солнце» [2, с. 245]. В произведении под названием «Калинин» (1913) читаем: «...с правой руки вознеслись в небо горы, и облака жмутся к ним, устало и бессильно; слева – распростерлась пустыня...» [2, с. 332]. А в рассказе «Покойник» (1913) подобным образом соотносятся стороны света: «На западе растут и пухнут облака, похожие на синий дым и кровавое пламя <...> А на востоке уже темно и наползает оттуда черная душная ночь» [2, с. 362].

Во-вторых, гармоничный характер творимого писателем мира весьма отчетливо выражает его звучание. Реальность наполняется разнообразными звуками («кричат, поют, смеются»), и все они непременно складываются в песню, что позволяет Л.А. Спиридиновой говорить о специфическом «обрамлении» горьковских рассказов музыкальными звуками [7, с. 51]. Подтверждение тому мы находим практически в каждом из произведений цикла «По Руси»: «Течет над землей тихий сочный гул, - от него звон жаворонков становится еще задорнее и радостнее. Поет земля» [2, с. 377]; «...море густо поет неясную, задумчивую песню» [2, с. 350]; «Поет море ночной гимн; камни, заласканные волнами, глухо гудят в ответ» [2, с. 351]. И, наконец: «...звук – немного, но кажется, что все вокруг поет и говорит, заставляя людей молчать» [2, с. 296].

Музыкальность внешнего мира подкрепляет то, что писатель широко привлекает характерную лексику для его описания: «Голос солдата напоминает отдаленный звук бубна, редкие вопросы Василия задумчиво певучи» [2, с. 220]; «Голос его звучит немолчно, певуче, и очень приятно слышать, как хорошо сливается он со звоном колоколов...» [2, с. 169]. Еще один пример из рассказа «Калинин»: «Плеск, шорох, свист – все скителось в один непрерывный звук, его слушаешь, как песню, равномерные удары волн о камни звучат, точно рифмы» [2, с. 326].

Отдельного внимания заслуживает место человека в изображаемой Горьким дей-

ствительности. Еще Е.А. Ляцкий, являвшийся в 1912 -1913 гг. редактором журнала «Современник», отмечал «любовное сочувствие», «сочувствие причастное», с которым Горький «вкрапливает в природу нелепые куски человеческой жизни» [3, с. 542]. Действительно, человек является частью изображаемой автором реальности и потому задействован в круговороте вещей и стихий. Идея единства прямо озвучена автором, например, в рассказе «Ералаш» (1916): «...изнутри ты дружески связан со всем вокруг тебя» [2, с. 381].

В то же время человек – безусловный центр творимого Горьким мира, что подтверждают следующие фрагменты его текстов: «...такую же окаянную былинкой и я чувствую себя в окружении жаркой пустоты под синим небом...» [2, с. 368]; «Целый день в небе – солнце, а на земле – только я...» [2, с. 536]. Или: «В степи чувствуешь себя, как муха на блюде – в самом центре его, чувствуешь, что земля живет внутри неба в объятии солнца, в сонме звезд, ослепленных его красотой» [2, с. 357].

Исходя из сказанного, абсолютно естественными становятся столь частые для малой прозы Горького параллели между природным явлением и состоянием человека: «Холодно на земле, холодно и грязно; в душе тоже – холодное безразличие» [2, с. 442]. Аналогичные случаи мы находим и в других текстах цикла «По Руси». Один из них – рассказ «Гривенник» (1916): «Да, на припеке таяло сильно, с крыш непрерывно лились струйки воды, точно серебряные шнурки, унизанные радугой самоцветных камней, сердце тоже горело радугой и таяло» [2, с. 451]. В качестве другого примера обратимся к рассказу «Герой» (1915): «...из-за колокольни на меня смотрело мутно-красное солнце», – и практически тут же: «Он глубоко вздохнул, отирая платком лицо, такое же мутно-красное, как тамбовское солнце» [2, с. 462].

Таким образом, целенаправленно используя широкий арсенал художественных средств и приемов, в цикле «По Руси» Горький создает картину мира, максимально отвечающую его представлениям об окружающей действительности. Это грандиозное, беспредельное, но одновременно целостное пространство.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Белоусова, Е. Г. Русская проза рубежа 1920-1930-х годов: кристаллизация стиля (И. Бунин, В. Набоков, М. Горький, А. Платонов) / Е. Г. Белоусова. – Челябинск: Челяб. гос. ун-т, 2007. – 272 с.
2. Горький, М. Полное собрание сочинений: в 25 т. / М. Горький. – М., 1972. – Т. 14. – 590 с.
3. Горький и русская журналистика начала XX века: Неизданная переписка / АН СССР. Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького; Отв. ред. И. С. Зильберштейн, Н. И. Дикушина. – М.: Наука, 1988. – Т. 95. – 1079 с.
4. Колобаева, Л. А. Концепция личности в русской литературе рубежа 19–20 веков / Л. А. Колобаева. – М.: Изд-во МГУ, 1990. – 333 с.
5. Лотман, Ю. М. Художественное пространство в прозе Гоголя / Ю. М. Лотман // Лотман Ю. М. В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь. – М.: Просвещение, 1988. – С. 251–292.
6. Муратова, К. Д. Горький в годы революционного подъема и первой мировой войны / К. Д. Муратова // История русской литературы: В 10 т. / АН СССР. Ин-т рус. лит. – Л.: Наука, 1954. – Т. 10. Литература 1890–1917 годов. – С. 359–402.
7. Смирнова, Л. А. М. Горький / Л. А. Смирнова // Русская литература конца XIX – начала XX века. – М.: Просвещение, 1993. – С. 157–189.
8. Спиридонова, Л. А. «Я в мир пришёл, чтобы не соглашаться...» Ранние романтические произведения М. Горького / Л. А. Спиридонова // Русская словесность. – 1999. – № 3. – С. 50–53.
9. Тагер, Е. Б. Избранные работы о литературе / Е. Б. Тагер. – М.: Сов. писатель, 1988. – 506 с.
10. Эльсберг, Я. Е. Стиль М. Горького / Я. Е. Эльсберг // Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Стиль. Произведение. Литературное развитие. – М.: Наука, 1965. – 503 с. – С. 98–124.

IMAGE OF THE WORLD IN STORIES “IN RUSSIA”

BY M. GOR’KII (1912–1917)

Bogachkina Svetlana Valerevna

graduate student of Department of Literature
Chelyabinsk State University
svbogachkina@yandex.ru
st. Brat’ev Kashirinyh, 129, 454001 Chelyabinsk, Russian Federation

Abstract. The author considers the special methods and techniques for creating huge, but at the same time single space. Image of the world opens in a cycle of stories “In Russia feature Maxim Gor’kii’s worldview.

Key words: Russian literature, Maxim Gor’kii, stories, art space, the image of the world.



УДК 821.161.1(1-87)
ББК 83.3(2=411.2)6-008.6

«ПРИГЛАШЕНИЕ НА КАЗНЬ» В.В. НАБОКОВА И РУССКИЙ ТЕКСТ «СОВРЕМЕННЫХ ЗАПИСОК»: ДРУГОЙ, ТРИКСТЕР И СИМВОЛЫ «ПРОКЛЯТЫХ КОРОЛЕЙ»

(Статья вторая)

Млечко Александр Владимирович

доктор филологических наук, профессор кафедры литературы и журналистики
Волгоградского государственного университета
mlechko@mail.ru
просп. Университетский, 100, 400062 г. Волгоград, Российская Федерация

Аннотация. Статья А.В. Млечко «Приглашение на казнь» В.В. Набокова и *русский текст* «Современных записок»: *Другой*, трикстер и символы «проклятых королей» посвящена анализу специфического семантико-семиотического образования, условно определяемого автором как *русский текст*, позволяющего рассматривать тексты, напечатанные на страницах самого крупного эмигрантского «толстого» журнала «Современные записки», в качестве некоторой текстуальной целостности. Механизмы его функционирования демонстрируются на примере мифосимволического и контекстуального анализа романа В.В. Набокова «Приглашение на казнь».

Ключевые слова: журнал, текст, роман, миф, символ, семантика, жертвоприношение, трикстер, *Другой*.

Смысл и функциональное значение профанирующих, искушающих действий м-сье Пьера становятся релевантными общей смысловой структуре романа лишь в том случае, если мы представим взаимоотношения Цинцинната и обвиняющего его социума в виде «классической» мифологической оппозиции *он/мы (свой/чужой)*. Инаковость Цинцинната сильно педалируется на всем протяжении «Приглашения на казнь», выступает доминирующим мотивом романа. «С ранних лет,

чудом смекнув опасность, Цинцинната бдительно изощрялся в том, чтобы скрыть некоторую свою особость. Чужих лучей не пропуская, а потому в состоянии покоя производя диковинное впечатление одинокого темного препятствия в этом мире прозрачных друг для друга душ, он научился все-таки притворяться сквозистым, для чего прибегал к сложной системе как бы оптических обманов, но стоило на мгновение забыть, не совсем так внимательно следить за собой, за поворота-

ми хитро освещенных плоскостей души, как сразу поднималась тревога. В разгаре общих игр сверстники вдруг от него отпадали, словно почуяв, что ясность его взгляда да голубизна висков – лукавый отвод и что в действительности Цинциннат непроницаем. <...> В сущности темный для них, как будто был вырезан из кубической сажени ночи, непроницаемый Цинциннат поворачивался туда-сюда, ловя лучи, с панической поспешностью стараясь так стать, чтобы казаться светопроводным» (Современные записки. 1935. № 58. С. 14–15, 16). В своем дневнике Цинциннат, обращаясь к окружающим его «куклам», признается: «Я не простой... я тот, который жив среди вас... Не только мои глаза другие, и слух, и вкус, – не только обоняние, как у оленя, а осязание, как у нетопыря, – но главное: дар сочетать все это в одной точке...» (Современные записки. 1935. № 58. С. 37).

Цинциннат *чужой* («чуждой») для «кукол», населяющих окружающий его фантастический мир, и этот мир выталкивает его, общество неизбежно исторгает чуждый и враждебный ему элемент, исторгает *иного*, представляющего потенциальную для социума («общины») опасность, являющего собой некую *заразу* (непрозрачность), долженствующую быть локализованной и изгнанной за пределы этого мира – в смерть. Главный герой выступает в роли парии, изгоя, *жертвы*, приносимой ради дальнейшего благополучия и целостности не желающего разлагаться изнутри коллективного организма. Как в случае с «Историей любовной» И. Шмелева и произведениями Д. Мережковского на смысловом пространстве *русского текста* «Современных записок», мы здесь напрямую сталкиваемся с *семиотикой жертвоприношения*, анализу «очистительной» общественной функции которого посвящены исследования Р. Жирара. Сейчас мы лишь остановимся на блестяще разобранным Жираром аспекте *механизма выбора жертвы* – обязательного объекта коллективного насилия.

Приносимое в жертву существо, по Жирару, должно отвечать нескольким взаимосвязанным условиям, главным из которых является *маргинальность* жертвы, ее пограничный статус. Объект коллективного насилия должен одновременно принадлежать и не при-

надлежать «общине», быть и не быть частью социального «тела», например, существо, не полностью «вросшее» в это тело, смерть которого не повлечет за собой месть, существо беззащитное – *животное, ребенок* и т. д. «Принципиальное свойство удобожертвенных категорий, как мы знаем, – пишет Жирар, – их непринадлежность к общине. Жертва отпущения, напротив, составляет часть общины. <...> Даже тогда, когда будущая жертва берется из общины, сам факт, что ее выбрали, чтобы заместить жертву отпущения, делает ее существом отличным от всех окружающих, вырывает ее из нормальных взаимоотношений между людьми...» [7, с. 326–327]. То есть принципиальное требование состоит в том, чтобы жертвенное существо было «иным», «внешним» по отношению к коллективу, «жертвенные категории поэтому часто состоят из существ, не принадлежащих и никогда не принадлежавших общине, что жертва отпущения с самого начала принадлежит священному. Община появляется как противоположность священному. Поэтому те, кто составляет часть общины, в принципе менее пригодны на роль жертвы отпущения. Этим объясняется, что ритуальные жертвы выбирают за пределами общины, среди существ, уже пропитанных священным, поскольку священное – их обычная среда, то есть среди животных, чужеземцев и т. д.» [7, с. 327].

Даже если потенциальная жертва берется изнутри коллектива, она все равно должна быть *иной*, инородным для него телом. «Ритуальные жертвы, – пишет Жирар, – потому выбираются вне общины или сам факт их выбора потому сообщает им известную посторонность, что жертва отпущения уже не кажется такой, какой была в действительности: она перестала быть таким же, как другие, членом общины. <...> она образует между общиной и священным («внешним» – А.М.) сразу и соединительную и разделительную черту. Чтобы исполнить роль этой необычайной жертвы, ритуальная жертва, в идеальном случае, должна бы принадлежать *сразу* и общине, и священному. Теперь мы понимаем, почему ритуальные жертвы почти всегда выбираются из категорий не откровенно внешних, а маргинальных – из числа рабов, детей, скота и пр. Выше мы видели, что эта маргиналь-

ность позволяет жертвоприношению выполнять свою функцию. <...> Маргинальные категории, откуда часто вербуются жертвы, соответствуют этому требованию не идеально, но они составляют наилучшее к нему приближение. Их, размещенных между «внутри» и «снаружи», можно счесть принадлежащим сразу и тому и другому» [7, с. 328–329].

Другими словами, в случае выбора потенциальной жертвы внутри коллектива она «овнешняется» – она должна отличаться от остальных по какому-либо признаку, принадлежать сфере «иного», быть «внутренним эмигрантом», отверженным, чья смерть не повлечет за собой угрозы всему социуму, угрозы впасть во взаимное насилие и раздоры. И наоборот, если выбор падает на существо, взятое извне, пришедшее с иного (культурного) пространства, существо, признанное чужим, возникает необходимость сделать его своим – пусть инородной, но все же частью общественного «тела», «родным» элементом, чья аннигиляция, опять же, не приведет к реальным потерям и не позволит проказе дальнейшего (ответного) насилия погубить коллективное целое.

Удивительно, но выбор Цинцинната в качестве приносимой ради общего блага жертвы отвечает сразу двум этим условиям. С одной стороны, он принадлежит этому, пусть и бутафорскому социуму, является его частью. поэтому обвинение в «гносеологической гнусности» призвано исключить Цинцинната из этого целого, «овнешнить» его, изгнать за пределы «общины», поставить на нем печать изгнанника, навязать роль отвергаемого всеми *фармака*¹. С другой же, Цинциннат изначально чужд «праху нарисованной жизни», он непроницаем для окружающих, является пришельцем из совершенно иной сферы, неизвестно как попавшим в гротескный мир докучливых «пародий». В этом случае Цинцинната надо «освоить», сделать таким же, как все, включить в сферу общего «блага», навязать систему общих ценностей. Необходимо границу, отделяющую героя от окружающего мира, сделать (впрочем, как и его самого) более прозрачной, приручить Цинцинната, как неведомое, экзотическое, приготовленное к закланию животное², согретаемое «ласковым солнцем

публичных забот» (Современные записки. 1935. № 58. С. 15).

Этот процесс «обработки» жертвы Р. Жирар называет «жертвенной подготовкой»: «Все, что относится к этому типу вмешательства, мы называем *жертвенной подготовкой*. Здесь это выражение имеет более широкий, нежели обычно, смысл; наша «жертвенная подготовка» не всегда ограничена ритуальными действиями, непосредственно предшествующими закланию. Жертва должна принадлежать одновременно и внутреннему и внешнему. поскольку между внешним и внутренним нет идеально промежуточной категории, то всякое существо, выбранное для жертвоприношения, всегда до известной степени будет лишено того или иного из противоречивых качеств, которые от нее требуются; она всегда будет ущербной – либо с внешней, либо с внутренней точки зрения, никогда с обеих сразу. Задача всегда та же: сделать жертву полностью пригодной для жертвоприношения. Поэтому жертвенная подготовка в широком смысле предстает в двух весьма несхожих формах: первая пытается сделать жертву более внешней, то есть пропитать священным жертву, слишком включенную в общину; вторая напротив, пытается теснее включить в общину жертву, слишком постороннюю» [7, с. 329–330].

С учетом вышеозначенных коннотаций, перекодирующих смысловую структуру «Приглашения...», помещенного в специфические условия *русского текста* «Современных записок», *сюжет романа* представляет собой не что иное, как *описание жертвенной подготовки* Цинцинната перед прилюдной казнью, обеспечивающей торжество коллективного и общепринятого над частным и уникальным. Эта подготовка проходит в два этапа, соответствующих двум формам, выделяемых Жираром, – сначала Цинцинната «овнешняют», исключают из общего целого, вынося ему приговор; а потом, наоборот, (и собственно этому этапу подчинено все повествование) пытаются максимально приблизить его к себе, приручить, «завладеть его душой» (ср. М. Фуко, хотя это выражение отсылает и к иным, как мы увидим, более древним источникам), добиться его расположения, уважения и понимания, и в этом

случае оксюморонность, заключенная в названии романа, обретает вид чудовищной в своем неизбежном стремлении к реализации гастрономической метафоры. Так, приводя в пример ритуалы такого «знакового» племени каннибалов, как тупинамба, Жирар пишет: «С пленником обращаются двойственным, противоречивым образом. В иные моменты его уважают, даже почитают, помогают его сексуальных³ милостей. В другие – его оскорбляют, относятся презрительно, подвергают насилию» [7, с. 333].

Трикстер-Пьер, (вместе с целой возглавляемой им компанией тюремщиков), будучи легатом противостоящего Цинциннату мира, призван выполнить свою основную функцию – сделать главного героя частью этого мира, добиться от него искренней признательности и благодарности за общественную и коллективную доброту. Пьер призван сделать из *Другого* «своего», при-своить Цинцинната, его миссия – войти в доверие к герою, заставить его добровольно отказаться от *знания* об истинном, сакральном мире⁴. Для этого м-сье Пьеру и приходится на какое-то время стать (пародийным) *двойником* Цинцинната, «восполнить», разбудить его латентное материальное, «природное» начало. Эту функцию образа Пьера хорошо чувствовал эмигрантский критик П. Бицилли: «...м-сье Пьер – это то, что свойственно Цинциннатовой монаде в ее земном воплощении, что с нею вместе *родилось* на свет и что теперь возвращается в землю. Цинциннат и м-сье Пьер – два аспекта «человека вообще», *everypman*'а английской средневековой «площадной драмы», мистерии⁵. «М-сье-пьеровское» начало есть в каждом человеке, куда он живет, то есть куда пребывает в том состоянии «дурной дремоты», *смерти*, которое мы считаем жизнью. Умереть для «Цинцинната» и значит – вытравить из себя «м-сье Пьера», то безличное, «общечеловеческое» начало, которое потому и *безымянное*, что оно воплощено в другом варианте «м-сье Пьера»» (Современные записки. 1939. № 68. С. 477).

Поэтому при первой их встрече палач представляется «собратом по несчастью» Цинцинната, таким же, как и он, узником. При этом описание внешности Пьера оказывается частью интертекстуальной игры Набоко-

ва и интенционально направлено именно на создание образа трикстера – обманщика, шута и (дьявольского) соблазителя: «На стуле, бочком к столу, неподвижно, как сахарный, сидел безбородый толстячок, лет тридцати, в старомодной, но чистой, свежеевыглаженной арестантской пижаме, – весь полосатый, в полосатых носках, в новеньких сафьяновых туфлях, – являл девственную подошву, перекинув одну короткую ногу через другую и держась за голень пухлыми руками; на мизинцах вспыхивал прозрачный аквамарин, светло-русые волосы на удивительно круглой голове были разделены пробором посередине, длинные ресницы бросали тень на херувимскую щеку, между малиновых губ сквозила белизна чудных, ровных зубов» (Современные записки. 1935. № 58. С. 41–42). Уже это – первое – описание м-сье Пьера содержит целый ряд явных интертекстуальных отсылок к трем персонажам-трикстерам русской литературы: гоголевскому Чичикову и Свидригайлову с Порфирием Петровичем из «Преступления и наказания» (более подробно об этих интертекстах см.: [18, с. 176–178]; [11, с. 120–138]).

Педалируемая в этом и многих других пассажах полнота, пухлявость, округлость и гладкость Пьера (впрочем, этими качествами интертекстуальные сближения не ограничиваются) напрямую отсылают нас к Павлу Ивановичу Чичикову, искушающего помещиков продать ему мертвые души, а скупка мертвых душ, как известно, к числу повседневных *человеческих* дел не относится. Инфермальную природу Чичикова (а с учетом прямого интертекстуального сближения – и м-сье Пьера) подчеркивал и сам Набоков в своей большой работе «Николай Гоголь»: «Мертвые души, которые он скупает, это не просто перечень имен на листке бумаги. Это мертвые души, наполняющие воздух, в котором живет Гоголь, своим поскрипыванием и трепыханьем – нелепые *animuli* Манилова и Коробочки, дам из города NN, бесчисленных гномиков, выскакивающих из страниц этой книги. Да и сам Чичиков – всего лишь низко оплачиваемый агент дьявола, адский коммивояжер: «наш господин Чичиков», как могли бы называть в акционерном обществе «Сатана и К°» этого добродушного, упитанного, но внутренне дрожащего представителя. Пошлость, которую олицетво-

ряет Чичиков – одно из главных отличительных свойств дьявола, в чье существование, надо добавить, Гоголь верил куда больше, чем в существование Бога. Трещина в доспехах Чичикова, эта ржавая дыра, откуда несет гнусной вонью (как из пробитой банки крабов, которую покалечил и забыл в чулане какой-нибудь ротозей), – неременная щель в забрале дьявола. Это исконный идиотизм всемирной пошлости» [14, с. 80]. Ненавидимая Набоковым *пошлость*, определяемая им двумя страницами выше как торжество *мнимых* истин и ценностей (человеку грозит «опасное приближение к краю пропасти под названием пошлость, которая зияет перед тобой во времена революций и войн» [14, с. 74]), самодовольным носителем и даже символом которых выступает м-сье Пьер, окрашивает собой весь «профанный» мир «Приглашения на казнь». Псевдолюбовь, псевдодобро, псевдосправедливость, мнимое счастье санкционированного обществом бытия, царящие в гротескном мире романа, привносят важные коннотации в тот образ современной России (и – шире – погружающейся в хаос всеобщей полицейщины Европы), который выстраивается на пространстве *русского текста* «Современных записок».

С символикой *надзора* и *насилия* связаны интертекстуальные сближения образов Пьера и следователя Порфирия Петровича из «Преступления и наказания» Достоевского. Обращает на себя внимание внешнее сходство героев, аналогия между которыми заявляет о себе даже на номенологическом уровне (полное имя палача – Петр Петрович). Приведем описание внешности Порфирия Петровича в сравнении с вышеприведенным пассажем из «Приглашения...»: «Порфирий Петрович был по-домашнему, в халате, в весьма чистом белье и в стоптанных туфлях. Это был человек лет тридцати пяти, росту пониже среднего, полный и даже с брюшком, выбритый и без бакенбард, с плотно выстриженными волосами на большой круглой голове, как-то особенно выпукло закругленной на затылке. Пухлое, круглое и немного курносое лицо его было цвета больного, темно-желтого, но довольно бодрое и даже насмешливое» [6, с. 192]. Как хорошо видно, цитаты, за исключением описания цвета лица, почти идентичны.

Идентична и манера поведения героев. Раскольников настораживает «...его <Порфирия Петровича. – А.М.> маленькая, толстенная и круглая фигура, как будто мячик, катавшийся в разные стороны и тотчас отскакивавший от всех стен и углов» [6, с. 256]. В романе Набокова м-сье Пьер «ходил по камере, тихо, упруго ступая <ср. сопоставление с мячиком фигур Порфирия у Достоевского и Чичикова у Гоголя: «Окончив речь, гость с обворожительной приятностью подшаркнул ножкой и, несмотря на полноту корпуса, отпрыгнул тут же несколько назад с легкостью резинового мячика» [4, с. 248] – А.М.>, подрагивая мягкими частями тела, обхваченного казенной пижамкой, – и Цинциннат с тяжелым, унылым вниманием следил <Раскольникову перемещения следователя по комнате тоже кажутся «чрезвычайно странными». – А.М.> за каждым шагом проворного толстячка» (Современные записки. 1935. № 59. С. 70).

Это внешнее сходство коррелируется с поведенческой стратегией персонажей. Порфирий Петрович Достоевского участливо подводит «неразумного» Раскольникова к признанию своей вины⁶, набоковский Петр Петрович ласково приглашает Цинциннату на казнь, но и тот и другой подготавливают «клиентов» к приятию и *пониманию* тех пенитенциарных мер, которые в широком ассортименте предоставляются *другим* во всяком стремящемся к единству обществе. Внушение мысли, что все делается «для их же блага», диктует особый вид отношений между персонажами, строящийся на модели *доктор/больной*. Когда м-сье Пьера «представляли» Цинциннату, «тот на какие-то полсекунды дольше, чем это обычно бывает, задержал в своей мягкой маленькой лапе ускользавшие пальцы Цинциннаты, как затягивает пожатие пожилой ласковый доктор, – так мягко, так аппетитно, – и вот отпустил» (Современные записки. 1935. № 59. С. 47). Порфирий тоже обеспокоен здоровьем подопечного: «Слышал даже, что уж очень были чем-то расстроены. Вы и теперь как будто бледны?» [6, с. 194]; «болезнь, Родион Романович, болезнь! Болезнью своей пренебрегать слишком начали-с. Посоветовались бы вы с опытным медиком...» [6, с. 266]. Впрочем, набоковского заплечных дел доктора интересует прежде всего состояние шей-

ных позвонков Цинцинната: «Простите, – что это у вас на шее, – вот тут, тут, – да, тут», а узнав, что «все в исправности», он «отодвинулся и хлопнул пациента по загривку» (Современные записки. 1935. № 59. С. 67–68). Оба «доктора» сетуют на затруднительное положение «больного», переживают, сочувствуют: Порфирий суетится при виде разъяренного Раскольников: «Воздуху пропустить, свежеего! Да водицы бы вам, голубчик, испить, ведь это припадок-с!» [6, с. 264]. У Пьера тоже свои догадки по поводу Цинциннатовых недугов: «Ах, я понимаю, что вы нервны, что вам трудно без женщины...» (Современные записки. 1935. № 59. С. 71).

Интертекстуальные эффекты призваны усилить некоторые важные для нас смысловые референции, например, отчетливое сравнение Цинцинната с *ребенком*⁷ – в свете рассмотренного выше материала об удобожертвенных категориях это сопоставление выглядит более чем репрезентативным. Ср.: «...он <Цинциннат> неверно ставил ноги, вроде ребенка, только что научившегося ступать...»; «Родион, обняв его, как младенца, бережно снял...»; «Цинциннат ковырял шнурок халата, потупясь, стараясь не плакать»; «Цинциннат мог сойти за болезненного отрока, – даже его затылок, с длинной выемкой и хвостиком мокрых волос, был мальчишеский – и на редкость сподручный»; «Цинциннат, утомясь, лез как ребенок, начиная все с той же ноги»; «Ведь они оба дети», – характеризует Цинцинната и Эммочку педагогически настроенный м-сье Пьер. Такое отношение к Цинциннату имеет отчетливое структурное местоположение в литературной антиутопической традиции. Как пишет А. Жолковский, «Государство видит в нем Ребенка, за которым всячески присматривает. Но детскость Героя имеет и другую сторону – непослушание, спонтанность, близость к природе, невключенность в социальную организацию» [8, с. 172].

Наконец, литературные аллюзии в «Приглашении...» активно участвуют в конструировании и такой важной для *русского текста* «Современных записок» эсхатологической оппозиции, как *Христос/Антихрист (Бог/дьявол)*⁸. Возникновение этой оппозиции в сложившейся образной ситуации неизбежно – фигура трикстера (плута, искусителя) в иудео-

христианской традиции стала напрямую соотноситься с фигурой дьявола, сатаны. Как указывает О.М. Фрейденберг, к (пародийному) двойнику героя «присоединяется ряд других метафор «смерти»» [17, с. 210]. Близость образа трикстера к сакральной фигуре дьявола отмечается почти всеми исследователями⁹.

В «Приглашении на казнь» эта сакральная референция выражена в противопоставлении двух фигур, выступающих обязательными инкрустантами мифологемы *Хаоса – Христа и Антихриста*. Аллюзия на первую из этих эсхатологических фигур возникает всякий раз, когда речь идет о Цинциннате. Ср.: после оглашения приговора Цинциннат шел, «как человек, во сне увидевший, что *идет по воде*, но вдруг усомнившийся: да можно ли?»; «Цинциннат лежал на плитах *крестом*...»; «Пьяный, слабый, скользя по жесткому дерну и балансируя, он двинулся вниз, и к нему сразу из-за выступа стены, где предостерегающе шуршал *траурный терновник*, выскочила Эммочка...» (курсив наш. – А.М.). Аллюзией на евангельский эпизод с хождениями по воде может служить и детское воспоминание героя романа: «В печали, в рассеянии, бесчувственно и невинно, – вместо того чтобы спуститься в сад по лестнице (галерея находилась на третьем этаже), – я, не думая о том, что делаю, но, в сущности, послушно, даже смиренно, прямо с подоконника сошел на пухлый воздух и, – ничего не испытав особенного кроме полуощущения босоты (хотя был обут), – медленно двинулся, естественнейшим образом ступил вперед, все так же рассеянно посасывая и разглядывая палец, который утром занозил... но вдруг необыкновенная, оглушительная тишина вывела меня из раздумья, – я увидел... себя самого – мальчика в розовой рубашке, застывшего стоймя среди воздуха...» (Современные записки. 1935. № 59. С. 59–60).

В свою очередь Пьер выступает как *искуситель* Цинцинната, дьявольский соблазнитель, темная сторона его «божественного» начала. Следующие слова Пьера выступают более чем красноречивой аллюзией на евангельскую сцену искушения Христа в пустыне: «Он <Цинциннат> сегодня просто злока. Даже не смотрит. Царства ему предлагаешь, а он дуется. Мне ведь нужно так мало, – одно

слово, кивок» (Современные записки. 1936. № 60. С. 65). Предлагаемые Пьером «царства» (потерю которых должен прочувствовать Цинциннат) есть ничто иное, как профанируемые (пародируемые¹⁰) ценности Цинцинната, духовные (идеальные) ценности, обращенные в свою прямую противоположность. Дьявольская – по Набокову – пошлость палача способна дезавуировать и разрушить само понятие духовности как идеальной сущности и обратить ее в торжество материальных утех и «земных наслаждений»:

« – Далее, – сказал м-сье Пьер, – переходим к наслаждениям духовного порядка. Вспомните, как бывало в грандиозной картинной галерее или музее, вы останавливались вдруг и не могли оторвать глаз от какого-нибудь пикантного торса – увы, из бронзы или мрамора. Это мы можем назвать: наслаждение искусством, – оно занимает в жизни немалое место.

– Еще бы, – сказал в нос Родриг Иванович и посмотрел на Цинцинната.

– Гастрономические наслаждения, – продолжал м-сье Пьер. – Смотрите: вот – лучшие сорта фруктов свисают с древесных ветвей; вот – мясник и его помощники влекут свинью, кричащую так, как будто ее режут; вот – на красивой тарелке солидный кусок белого сала; вот – столовое вино, вишневка; вот – рыбка, – не знаю, как остальные, но я большой охотник до леща.

– Одобряю, – пробасил Родриг Иванович.

– Этот чудной пир приходится покинуть. И еще многое приходится покинуть: праздничную музыку; любимые вещички, вроде фотоаппарата или трубки; дружеские беседы; блаженство отправления естественных надобностей, которые некоторые ставят наравне с блаженством любви; сон после обеда; курение... Что еще? Любимые вещицы, – да, это уже было, (опять появилась шпартгалка). – Блаженство... и это было. Ну, всякие еще мелочи...» (Современные записки. 1936. № 60. С. 63–64).

Пьер переворачивает, переиначивает все то, что дорого для Цинцинната, меняет с «плюса» на «минус» вектор его ценностной шкалы, дублирует ее «изнанку». И если, как мы убедились, в образе Цинцинната видна явная аллюзивность на *Христа*, то его семантическая противоположность – *Антихрист* – выступает символическим заместителем образа Пьера. То есть оппозиция *Цинциннат/Пьер* символически дублируют оппозицию *Христос/Антихрист* через референцию оппозиции

герой/трикстер. Как указывает К.Г. Юнг, фигуре трикстера генетически присущи черты дьявола «как *simia dei* (обезьяны Бога)» [21, с. 338], профанирующего святости и саму идею Бога. Но если «дьявол, – пишет С. Аверинцев, – по средневековому выражению, – «обезьяна Бога», то Антихрист – «обезьяна Христа», его фальшивый двойник». И далее: «Этот Антихрист – космический узурпатор и самозванец, носящий маску Христа, которого отрицает, но стремится занять место Христа, быть за него принятым. Роль Антихриста как «лжеца» реализуется и в его лицемерии, имитирующем добродетель Христа, и в его ложном чудотворстве, имитирующем чудеса Христа» [1, с. 85]. Так же, как Антихрист «присваивает» себе Христа, одевает его *маску*, подделывается под Него, так и Пьер пытается максимально с Цинциннатом, надеть маску узника – в разговоре с главным героем Пьер представляется невинно пострадавшим за организацию его побега¹¹.

Теперь настало время перейти к такой очень важной составляющей фигуры трикстера (и его символических репрезентантов – *дьявола*¹², *антихриста* и т. д.), как способность к перевоплощению, видоизменению, бесконечным метаморфозам. Как и положено всякой нежити, Пьер «не имеет лика своего»¹³, он всякий раз предстает перед Цинциннатом в разном виде, в разном обличье. От роли смиренного узника он переходит к роли *мастера игр* и философствующего восточного сибарита, от роли *клоуна* к роли мудрого исповедника; он постоянно меняет наряды – полосатая пижама, парчовая тюбетейка, желтый паричок, коворотка с петушками, бархатная куртка и сапоги («чем-то делавшие его похожим на оперного лесника»), охотничий гороховый костюмчик, плащ с капюшоном и т. д. М-сье Пьер старается вовлечь Цинцинната в калейдоскопическое кружение этих превращений, адский хор вод сменяющих друг друга масок, скрывающих под собой лишь одну реальность – реальность коллективного насилия над другим.

Меняющий перед Цинциннатом роли и маски Пьер, выступая, как мы уже говорили, легатом и даже символом «демонофанического» мира, в котором оказался главный герой, выражает самую его суть. Бутафорский (игрушечный паук, хорошо сделанная луна,

нарисованные тюремные часы и т.п.) «наспех сколоченный» из декораций¹⁴, мир «настоящего» столь же изменяем и переменчив, как и главный его представитель. Именно на уровне характеристики и воссоздания атмосферы этого мира необыкновенно четко проступает уже хорошо знакомая нам *символика театра*, артикулируемая на пространстве *русского текста* «Современных записок» почти всякий раз, когда идет речь о наступлении *революционного Хаоса* и торжестве большевистской *диктатуры*. В «Приглашении на казнь» постоянно напрямую говорится о том, что все происходящее вокруг Цинцинната – пошлый *фарс*, *буффонада*, *цирковое представление*:

«Незаметно дыша, он <Пьер> долго, тщательно вытирал руки красным платочком, покамест паук, как меньшей в цирковой семье, проделывал нетрудный меленький трюк над паутиной. Бросив ему платок, м-сье Пьер вскричал по-французски и оказался стоящим на руках. <...>

– Ну что? – спросил он, снова встрянув и приводя себя в порядок. Из коридора донесся гул рукоплесканий – и потом, отдельно, на ходу, расхлябанно, захлопал клоун, но бацнулся о барьер.

– Ну что? – повторил м-сье Пьер. – Силушка есть? Ловкость налицо? Али вам этого еще недостаточно?

М-сье Пьер одним прыжком вскочил на стол, встал на руки и зубами схватился за спинку стула. Музыка замерла. М-сье Пьер поднимал крепко закушенный стол, вздрагивали натуженные мускулы, да скрипела челюсть. Тихо отпахнулась дверь – и в ботфоргах, с бичом, напудренный и ярко, до сиреневой слепоты, освещенный, вошел директор цирка.

– Сенсация! Мировой номер! – прошептал они, сняв цилиндр, сел подле Цинцинната. <...>

...Родриг Иванович бешено аплодировал. Арена, однако, оставалась пуста. Он подозрительно глянул на Цинцинната, похлопал еще, но без прежнего жара, вздрогнул и с расстроенным видом покинул ложу. На том представление и кончилось» (Современные записки. 1935. № 59. С. 72–74).

Последний персонаж – «директор цирка» Родриг Иванович – одновременно выступает директором тюрьмы, а также время от времени меняется именем и статусом с адвокатом Романом Виссарионовичем и тюремщиком Родионом (их имена – явная интертекстуальная отсылка к фигуре Сталина и Раскольникова). В течение повествования явно педалируется их взаимозаменяемость,

неразличимость их лиц, одежды, профессиональных функций. Это двойники, близнецы (вспомним, что на процессе Цинцинната, по закону, адвокат и прокурор должны быть *братьями-близнецами*), *чудовищная* природа которых становится проявленной (и в то же время – служит ее символической репрезентацией), по Жирару, именно в ситуации социального кризиса, в ситуации всеобщей неразличимости, *обезличивания*, коллективного насилия. Двоящиеся, троящиеся фигуры наполняют собой призрачный мир набоковского романа. Их гротескные, гибридные тени, пересекаясь, словно *составляют* решетчатую, полосатую ткань этого мира, так мучающего Цинцинната своей театральной нереальностью. «Все персонажи – двойники, – пишет Жирар, – следовательно все они – также и монстры» [7, с. 305].

Главного героя романа, в итоге, окружают не что иное, как *маски* (мы уже отмечали, элементы структуризации комедии дель арте легли в основу образной структуры «Приглашения на казнь», лишь имитирующие *человеческое* лицо, человеческое присутствие. И здесь материал нашего исследования вновь диктует обращение к методологии Жирара, который, заметив, что «маски должны служить какой-то цели, во всех обществах аналогичной», возводит этот феномен (как, впрочем, и феномен праздника) к механизму *потери различий* во время социального кризиса: «Маска сопоставляет и смешивает существа и предметы, разделенные различием. Она стоит по ту сторону различий, но не просто их преступает или стирает – она их вбирает в себя, комбинирует необычным образом; иначе говоря, она – не что иное, как *чудовищный двойник*» [7, с. 103–104]. Другими словами, за псевдочеловеческой поверхностью маски скрыт подлинный лик – лик насилия, неспособного, как следует из романа, вновь обрести человеческое обличье¹⁵. Этот страшный карнавал (ср. феномен *праздника* у Жирара), безостановочно движение масок и ролей вовлекают (или пытаются вовлечь) и Цинцинната в этот тотальный процесс *смены различия подобием* и наоборот. Именно в рамках этого образующего оппозиции процесса Цинциннату – помимо роли *жертвы* и ее символических репрезентантов – отведе-

на и еще одна важная роль – роль *священного короля*.

Прежде всего поместим эту роль в ряд иных символических противопоставлений – *бог/дьявол, герой/Трикстер, царь/шут* и т. д., восходящих к оппозиции *подлинное/имитация (чистое/нечистое)*. И если символ маски есть атрибут трикстера (дьявольского, *Хаоса*), то его элиминация есть элемент признакового поля героя (божественного, *Космоса*). Э. Канетти в работе «Масса и власть» выразил это символическое противопоставление в виде оппозиции *трикстер/священный король*. «На одном полюсе, – пишет Канетти, – стоит *мастер превращений*, который в состоянии принять любой образ, будь это образ животного, духа животного или духа умершего. Это *Трикстер*, посредством превращений вбирающий в себя других, – любимая фигура североамериканских индейцев. На бесчисленных превращениях и основана его власть. <...> Если сравнить мастера превращений со *священным королем*, который подпадет под сотни ограничений, который должен пребывать в одном и том же месте, при этом оставаясь *неизменным*, к которому нельзя приблизиться, которого даже нельзя увидеть, то становится ясно, что их различия, если свести их к наименьшему общему знаменателю, заключаются ни в чем ином, как в противоположном отношении к превращению. Король должен оставаться настолько самотождественным, что не может даже постареть. <...> Властитель неизменен и пребывает высоко, в определенном, четко ограниченном и постоянном месте» [10, с. 409–410]. Отметив явную приложимость двух последних замечаний к главному герою, сфокусируемся на двух символических фигурах, уже обозначенных Канетти и нюансирующих образы Пьера и Цинцинната – *короля* и *шута* (трикстера)¹⁶.

И прежде чем перейти к рассмотрению жертвенного статуса фигуры *священного короля*, обозначим *синкретизм* этой символической пары, а именно их взаимопереходность. На примере архаических текстов О.М. Фрейденберг демонстрирует, как ««дурачки» становятся будущими царями Солнца, владыками. ...Смерть и глупость идут рядом, и потому там, где есть уже одна из метафор

«смерти», появляется и другая. Шут становится обязательной фигурой в драме, рядом с фигурой царя... » [17, с. 211]. Гибридные формы этой пары – *шутовские цари* – служат важнейшим элементом «карнавальной» культуры, исследованной М. Бахтиным. Выступая в качестве фигуры *замещений*, они служат серьезным регулятором социальных механизмов *перехода*. Та же амбивалентность сохраняется и в отношении к фигуре *священного короля*, приносимого в жертву ради спасения общества. Словно комментируя «Приглашение на казнь», Жирар пишет: «Король правит лишь в силу своей будущей смерти; он – не что иное, как жертва перед жертвоприношением, *приговоренный в ожидании казни*» (курсив наш. – А.М.) [7, с. 133].

Маргинальный статус Цинцинната определяет общую функциональную амбивалентность его образа, ставит его в условия *смыслового перехода* между полюсами указанных оппозиций, лишает образ функциональной статичности. Цинциннат *другой* для окружающих, но он словно бы застыл в своем поступательном движении к полюсу *своего*. Главный герой пытается избыть в себе этот искусственный, враждебный, но привычный мир, куда он помещен, и пока он совершает эти усилия, он принадлежит обоим мирам – он одновременно и гонимый всеми *пария, шут*¹⁷ (побуждаемый к смене масок и ролей) и – как это ни парадоксально – *священный (проклятый) король*¹⁸, милости и внимания которого все добиваются, чтобы потом пронести его в жертву. На подобную интроспективу указывает целый ряд значений, щедро оставленных Набоковым, в творчестве которого тема гонимых королей занимала особое место.

Обратимся к самому факту гипертрофированного внимания, которое оказывает Цинциннату приговорившее его к казни общество. Он окружен повышенной заботой и – пусть даже в издевательском, гротескном виде – ему оказывают известный «почет», что, по большому счету, и является главным предметом изображения в романе. Своеобразной кульминацией этого почитания выступает сцена приема у «отцов города», которую можно представить не только в виде *символической свадьбы* Пьера и Цинцинната¹⁹ («Обычай требовал, чтобы накануне

казни пассивный ее участник и активный вместе являлись с коротким прощальным визитом ко всем главным чиновникам...» (Современные записки. 1936. № 60. С. 85)), но и как *символическую коронацию* Цинцинната (и его тени). Подобно фармаку и священному королю (чья взаимосвязь детально описана у того же Жирара) главный герой в этой сцене предстает как *неприкасаемый* («проклятый») – в присутствии Цинцинната, например, запрещается говорить скабрёзности и слишком откровенно его разглядывать. Хлебнуть «винца до венца» предлагает ему брат Марфиньки. Наконец, Пьер «вылил из своего бокала каплю вина Цинциннату на темя, а затем открыл и себя» (Современные записки. 1936. № 60. С. 89), совершив ритуальное *помазание на царство*²⁰. Действительно, сцена «визита к отцам города» отчетливо инкрустирована Набоковым не только как *венчание*, но – особенно если поместить роман в герменевтические условия *русского текста* «Современных записок» – и как (пародийное) *венчание на царство*. Похожие на «крайских птиц» слуги и торжественно «распахнувшиеся» от хлопка в ладоши двери в зал, где «стол поднимался, как пологая алмазная гора», представляют собой явную аллюзию на инаугурационные «царские двери» («царские врата») – так «в русской церкви называются центральные – иначе говоря, средние – двери алтаря. При этом «царские двери» здесь непосредственно ассоциируются с Христом: согласно общепринятому толкованию, они называются так потому, что на литургии чрез них исходит Царь славы (Христос) для питания верных своим телом и своею кровию» [16, с. 144]²¹. Рыбный нож (а чуть позже – «мумия сигары»), который держит в руках Цинциннат, и стоящие рядом с ним «яблоки с детскую голову» символизируют скипетр и знаменитое «яблоко» – державу, впервые врученное русскому царю при венчании на царство Бориса Годунова. Можно продолжать приводить примеры²², но их социоструктурная значимость остается той же, что и в архаических обществах, сравнительный анализ которых предпринимает Жирар: «В случае этих жертвоприношений между выбором жертвы и ее убийством проходит какое-то время, в течение которого делается все для исполнения желаний будущей жертвы, перед ней простираются ниц, наперебой стараются коснуться ее одежд. Мы не

преувеличим, сказав, что с будущей жертвой обращаются как с «настоящим божеством»²³ или что она обладает «своего рода почетной царской властью». Несколько позже все завершается жестоким убийством...» [7, с. 366].

Любопытно, но этими сугубо структурными параллелями с архаическими ритуалами герменевтика жертвоприношения в «Приглашении на казнь» не ограничивается. Роман полон явных аллюзий на *Французскую революцию*, составляющей, если суммировать наблюдения А. Долинина [см. об этом: 22], отчетливый (историко-) символический рисунок набоковского текста. Укажем, вслед за Долининым, лишь одним из самых красноречивых параллелей – казнь Людовика XVI. Перед поездкой на эшафот Цинциннат просит уединиться на три минуты. Ср. у Т. Карлейля: «В девять часов Сантер говорит: «Пора». Король просит позволения удалиться еще на три минуты. По прошествии трех минут Сантер повторяет, что пора. Топнув правой ногой о пол, Людовик отвечает: «Partons» (едем)» [9, с. 428]. «Идем же!» – по прошествии трех минут взвизгивает Пьер у Набокова.

Не отменяющая текстологической точности многочисленность приведенных (и неприведенных) аналогий и параллелей поражает своим органическим единством лишь по одной причине – не рискуя увидеть Набокова в роли досужего книгочея, мы поместили один из его «знаковых» романов в совершенно определенные герменевтические условия. Его расположение на поле *русского текста* обеспечивает тотальное включение социологических кодов, при котором обычно латентно выраженная *семантика жертвоприношения* начинает играть роль смыслового интегратора, позволяющего свести воедино, казалось бы, столь различные интерпретации романа, продемонстрировать удивительное единство всех символических – и не только – его элементов. Знакомые нам по предыдущим параграфам символические комплексы и мифологические константы – символика сакральных пространств, хронотопы «золотого века», символика страстей и т. д. – при контекстуальном анализе «Приглашения на казнь» дополняются целым рядом новых семиотических образований (мифосимволикой *Другого*, трикстера и «проклятых королей»), чтобы в очередной раз репрезентировать *революционную семантику мифологе-*

мы Хаоса, столь разнообразно, как мы только что убедились, представленную на пространстве *русского текста* «Современных записок». В очередной раз смыкается герменевтический круг, чтобы разомкнуться вновь – навстречу новым символическим значениям в романе все того же автора.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Фармак, согласно Жирару, «имеет двойную коннотацию: с одной стороны, его считают жалким, презренным и даже виновным существом, он подвергается всяческому насмешкам, оскорблениям и даже насилию; с другой стороны, он окружен чуть ли не религиозным почтением, он играет центральную роль в своего рода культуре. Эта двойственность отражает ту метаморфозу, инструментом которой должна была стать жертва, по примеру жертвы первоначальной: она должна притянуть к себе все пагубное насилие, чтобы своей смертью преобразить его в насилие благодетельное, в мир и плодородие» [7, с. 119].

² Мотив приготовленного к заклятию (приручаемого) животного – один из самых сильных в романе. Ср.: «Цинциннат, ... как смиренное отступающее животное, подавался назад...». «Когда волчонок ближе познакомится с моими взглядами, он перестанет меня дичиться», – говорит Цинциннату его будущий палач.

³ Сексуальный интерес м-сье Пьера и Цинциннату – тема для отдельного исследования. Мы лишь обозначим ее ниже в рамках реализации оппозиции *жених/невеста*.

⁴ Будучи *Другим*, Цинциннат обладает недоступным для окружающих знанием: «Я кое-что знаю. Я кое-что знаю, – пишет он в своем дневнике. – Но оно так трудно вырази́мо! Нет, не могу... хочется бросить, – а вместе с тем – такое чувство, что, кипя, поднимаешься как молоко, что сойдешь с ума от щекотки, если хоть как-нибудь не выразишь. <...> Ошибкой попал я сюда – не именно в темницу, – а вообще в этот страшный, полосатый мир: порядочный образец кустарного искусства, но в сущности – беда, ужас, безумие, ошибка, – и вот обрушил на меня свой деревянный молот исполинский резной медведь. А ведь с раннего детства мне снились сны... В снах моих мир был облагорожен, одухотворен; люди, которых я наяву так боялся, появлялись там в трепетном преломлении, словно пропитанные и окруженные той игрой воздуха, которая в зной дает жизнь самим очертаниям предметов; их голоса, поступь, выражение глаз и даже выражение одежды – приобретали волнуемую значительность; проще говоря: в моих снах

мир оживал, становясь таким пленительно важным, вольным и воздушным, что потом мне уже бывало тесно дышать прахом нарисованной жизни» (Современные записки. 1935. № 59. С. 54–55).

⁵ Яркое выражение театральная символика в романе диктует и специфику образной структуры – романские персонажи легко ранжируются как театральные маски, например, как маски комедии дель арте.

⁶ И.Ф. Анненский и Лев Шестов вообще считали, что убийства старухи в романе не было, это был морок, наваждение больного сознания Раскольникова. «Нет, дело только в том, – пишет Анненский, – что *физического убийства не было*, а просто-таки... автор провел своего нежного, своего излюбленного и даже не мечтательного, изящно-теоретического героя <ср. с «непрозрачностью Цинцинната. – А.М. > через все эти топоры и подворотни и провел чистеньким и внимательно защитив его от крови мистическим бредом июльских закатов с тем *невинным гипнозом преступления*, который творится только в Петербурге...» [2, с. 186]. «Раскольников не убийца: никакого преступления за ним не было. История со старухой-процентщицей и Лизаветой – выдумка, поклеп, напраслина» [19, с. 233]. Следствием же морока, как считает Вадим Руднев, стала провокация трикстера-Порфирия, который «просто спровоцировал его <Раскольникова>, поймал на пушку. Ведь когда Раскольников спрашивает: «Так кто же убил?», то нельзя сказать, что он спрашивает неискренне» [14, с. 183]. При таком подходе совершенно справедливы следующие слова Раскольникова, адресованные Порфирию: «Ты лжешь и дразнишь меня, чтоб я себя выдал...» [6, с. 269].

⁷ «Ведь вы как ребенок: дай да подай огонь в руку! И зачем вы так беспокоитесь?» [6, с. 268], – журит Порфирий Раскольникова за излишнюю, на его взгляд, активность последнего. М-сье Пьер заботливо умиляется: «Какие мы печальные, какие нежные, – обратился м-сье Пьер к Цинциннату, вытягивая губы, как если бы хотел рассмешить надувшегося ребенка. – Все молчим да молчим, а усики у нас трепещут, а жилка на шейке бьется, а глазки мутные...» (Современные записки. 1935. № 59. С. 50).

⁸ Дьявольскую природу м-сье Пьера и Чичикова в свете интертекстуальных параллелей впервые отметил Г. Шапиро: «Основная же «кукла» романа, м-сье Пьер, поразительно напоминает главную «мертвую душу» гоголевской поэмы – Павла Ивановича Чичикова. На это указывает, например, эпизод в начале заключительной главы второго тома «Мертвых душ» (ранняя редакция), в котором Чичиков изображен в *персидском новом халате*, а также надевшим «на голову ермолку, вышитую золотом и бусами ... как персидский шах, исполненный достоинства и величия». В «Приглашении на казнь» м-сье Пьер, совсем как Чичиков, подражает

поведению восточного владыки: «*явился м-ье Пьер, в парчовой тюбетейке, непринужденно, по-домашнему, прилег на цинциннатову койку и, пышно раскурив длинную пенковую трубку с резным подобием пэри, оперся на локоть*», и заговорил о любовных наслаждениях. В гоголевском художественном мире приверженность к иностранному дурно характеризует его героев, обычно указывая на их связь с демоническими силами. Одним из самых ярких примеров такого рода является колдун в «Страшной мести». Поэтому стремление м-сье Пьера, в подражание Чичикову, уподобиться восточному сибариту, как и его попытка уловить Цинциннату в свои сети разжиганием в нем чувственности, свидетельствуют о его дьявольской природе» [18, с. 177]. От себя добавим, что этот новый восточный «имидж» Пьера – очередная личина, очередная роль все быстрее перевоплощающегося палача (подробнее см. об этом ниже).

⁹ Ср. у К.Г. Юнга: «Если мы рассмотрим, например, признаки дьявола, указанные Яхве в Ветхом Завете, то обнаружим среди них немало напоминаний о непредсказуемом поведении трикстера...» [21, с. 339–340].

¹⁰ Ср.: «... бунт против бога протекает под знаком сомнительности и пародии», – пишет М. Элиаде [18, с. 232].

¹¹ Для того, чтобы подчеркнуть маргинальный (находящийся в сфере силового поля оппозиции *свое/чужое*) статус жертвенного существа, индейцы тупинамба, как указывает Р. Жирар, «незадолго до назначенной даты смерти пленнику устраивают ритуальное бегство. Несчастливого быстро ловят...» [7, с. 333]. Только с учетом этих жертвенных механизмов можно понять смысл псевдопобега, который устраивают Цинциннату Пьер и тюремщики. Издевательски играя на инфантильной вере Цинциннаты в «романтические бредни» и томя его надеждой на чудесное спасение, они прорывают в камеру главного героя туннель, на поверку соединяющий ее с камерой м-ье Пьера. Но, ползя по этому подземному ходу, Цинциннат вдруг оказывается вне стен крепости, «вылез из трещины в скале на волю. Он очутился на одной из многих муравчатых косин, которые, как заостренные темно-зеленые волны, круто взлизывали на разных высотах промеж скал и стен уступами поднимающейся крепости. В первую минуту у него так кружилась голова от свободы, высоты и простора, что он, вцепившись в сырой дерн, едва ли что-либо замечал, кроме того, что по-вечернему громко кричат ласточки ... <...> Пьяный, слабый, скользя по жесткому дерну и балансируя, он двинулся вниз, и к нему сразу из-за выступа скалы, где предостерегающе шуршал траурный терновник, выскочила Эммочка, с лицом и ногами, розовыми от заката, и, крепко схватив его за руку, повлекла за

собой. Во всех ее движениях сказывалось волнение, восторженная поспешность.

– Куда мы? Вниз? – прерывисто спрашивал Цинциннат, смеясь от нетерпения. Она быстро повела его вдоль стены. В стене отворилась небольшая зеленая дверь. Вниз вели ступени, – незаметно проскочившие под ногами. Опять скрипнула дверь; за ней был темноватый проход, где стояли сундуки, платяной шкаф, прислоненная к стене лесенка и пахло керосином; тут оказалось, что они с черного хода проникли в директорскую квартиру, ибо, – уже не так цепко держа его за пальцы, уже рассеянно выпуская их, Эммочка ввела его в столовую, где, за освещенным овальным столом, все сидели и пили чай» (Современные записки. 1936. № 60. С. 74).

Осцилляция *своего-чужого* становится все быстрее, все заметнее для глаза, превращаясь в порочный круг единовластного насилия, в кольцо тюремных камер, соединенных прочной цепью обманных подкопов.

¹² Характеризуя европейский период между XII и XIV веком, Р. Мюшембле в своих «Очерках по истории дьявола» пишет: «После продолжительного пребывания в уродливом, но все же человеческом облике, Сатана отныне становится могущественным, но абсолютно нечеловеческим существом, царем, подавляющим своей мощью, и одновременно существом неуловимым, способным принимать форму зверя или гибрида и обладающего умением вселяться в любые живые тела» [12, с. 63].

¹³ Здесь мы сталкиваемся с проблемой онтологии зла в христианской метафизике, где зло рассматривается как отсутствие, нехватка добра, то есть несамостоятельная, лишенная собственного бытия субстанция – имитатор, «паразит».

¹⁴ В финале романа эти декорации падают, успех сколоченный мир разваливается на глазах Цинциннаты. «Кругом было странное замешательство. Сквозь поясницу еще вращавшегося палача просвечивали перила. ... Зрители были совсем, совсем прозрачны, и уже никуда не годились, и все подавались куда-то, шарахаясь, – только задние нарисованные ряды оставались на месте. <...> Мало что оставалось от площади. Помост давно рухнул в облаке красноватой пыли. ... Свалившиеся деревья лежали плашмя, без всякого рельефа, а еще оставшиеся стоять, тоже плоские, с боковой тенью по стволу для иллюзии круглоты, едва держались ветвями за рвущиеся сетки неба. Все расплзлось. Все падало» (Современные записки. 1936. № 60. С. 119).

¹⁵ Лишь с появлением «обновленного порядка», по Жирару, маска нейтрализуется, она «исчезает, когда чудовища снова становятся людьми» [7, с. 205]. Набоковским чудовищам эта обратная метаморфоза недоступна – в конце романа палач уживается до размеров *личинки*, тюремные охранники в «*песых масках*»

отнодь не представляют из себя, как считает С. Давыдов, таинственных гностических «архонтов» [5], а выступают очередным воплощением все той же символики насилия. «Маска объединяет человека и зверя, бога и неподвижный объект» [7, с. 204].

¹⁶ Излюбленная маска м-сье Пьера – маска шута, арлекина. Почти всеми исследователями, пишущими о трикстере, указывается, что главный рудимент этой мифологической фигуры – маски народных театров. Как замечает К.Г. Юнг, в наше время фигура трикстера почти в чистом виде дошла, «но теперь уже в светском облике – в итальянских театральных представлениях как комические типы, которые часто бывали украшены фаллическими эмблемами и в подлинно раблезианском стиле развлекали непристойностями отнюдь не ханжескую публику. Этим классических персонажей сохранили для потомства гравюры Калло – Пульчинелла, Cusogognas, Sqaggas и им подобные» [21, с. 343]. В «Приглашении на казнь» Пьер (он же Петр Петрович) любит представать в виде *Полишинеля* или *Петрушки* – этих достойных продолжателей начатого Юнгом символического ряда (так, О.М. Фрейденберг говорит, что пародийный двойник, «уйдя по линии позднейшей театрализации, застыл под стоячими масками так называемой народной драмы, ... куклы типа петрушки» [17, с. 211]. Ср.: «Из глубины коридора между тем появилась плотная полосатая фигурка м-сье Пьера. Он шел, приятно улыбаясь издали, чуть сдерживая, однако, шаг, чуть бегая глазами, как люди, которые попадают на скандал, но не хотят это подчеркивать, и нес шашечницу перед собой, ящичек, полишинеля под мышкой, еще что-то...» (курсив наш – А.М.) (Современные записки. 1935. № 59. С. 90). В другой сцене Пьер весьма симптоматично покидал ее: «Смешно кланяясь, кому-то подражая, м-сье Пьер отретировался» (Современные записки. 1936. № 60. С. 52). Кому подражал м-сье Пьер, становится ясно из аналогичного пассажа из набокковского романа «Камера обскура» (Современные записки. 1932–1933. № 49–52), в котором в качестве трикстера выступает пародийный двойник главного героя карикатурист Горн (подробнее об этом см.: Млечко, 2000: 111–120): «Горн меж тем, свесившись из верхнего окна, делал Магде смешные знаки приветствия, прижимая ладонь к груди, – деревянно раскидывал руки и кланялся, как Петрушка» (Современные записки. 1933. № 52. С. 84).

¹⁷ Двойничество Цинцинната и Пьера и, стало быть, частичное пересечение смысловых полей их образов нельзя не заметить. Здесь мы снова возвращаемся к семантике *тени*.

¹⁸ Одна из главных методологических посылок работы Жирара – принципиальная синонимия таких понятий, как «священный» и «проклятый». «Наряду с «личностными» прочтениями динами-

ка насилия имеется и безличное. Оно соответствует всему, что покрывается термином «священное», или лучше – латинским прилагательным *sacer*, которое мы переводим то «священный», то «проклятый», поскольку в его значение входит как благое, так и пагубное» [7, с. 311].

¹⁹ Явный статус жениха и невесты (Пьер «на миг прижимается щекой к щеке Цинцинната», им кричат «Горько!» и т. д.) позволяет актуализировать еще целый ряд *библейских* аллюзий, когда вечер у отцов города, путь на эшафот и сама казнь выглядят метафорой евангельских событий (подробнее об этом см.: [11, с. 136–138]).

²⁰ Нельзя не отметить артикулированную и здесь символику Христа – в переводе с арамейского Мессия означает «помазанник». Как пишет Б. Успенский, «помазание в принципе соотносится с идеей царства и священства. При этом в западной церкви эта идея может связываться именно с помазанием головы...» [16, с. 130]. И если Цинциннат в этом ряду символических референций атрибутируется как *помазанник*, то Пьер, соответственно, наоборот, как его противоположность – *самозванец* – *шут*. В этом случае его театральные («праздничные») переживания лишний раз отсылают к еще одной «инфернальной» (и пародийной) культурной традиции: «Необходимо иметь в виду, что всякого рода маскарад (переряживание) непосредственно соотносился в Древней Руси с *анти-поведением*, то есть ему в принципе усваивался «черный», колдовской смысл. <...> Именно таким образом и расценивается на Руси самозванчество, так же как, видимо, и «игра в царя»» [15, с. 159].

²¹ Жертвенный статус образа Цинцинната и его многочисленных символических референций артикулируется при этом, как видим, очень отчетливо.

²² Поставленная специально рядом с Цинциннатом «хрустальная вазочка с белой розой» входит в один семантический ряд с символизирующими божественность и святость *белыми ризами*, *белым клубком* и *белым царем* при венчании на царство в восточнохристианской традиции. Подробнее об этой семантике см.: [16, с. 236, 429–462].

²³ Ср.: «Шут и дурак – метаморфоза царя и бога, находящихся в преисподней, в смерти (ср. аналогичный момент метаморфозы бога и царя в раба, преступника и шута в римских сатурналиях и в христианских страстях Бога)» [3, с. 91]. Последнее замечание особенно актуально в свете явных «страстных» аллюзий в «Приглашении на казнь».

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Аверинцев, С.С. Антихрист / С.С. Аверинцев // Мифы народов мира: Энциклопедия. В 2 т. Т. 1. – М.: Советская Энциклопедия, 1987. – С. 85–86.

2. Анненский, И.Ф. Книги отражений / И.Ф. Анненский. – М.: Наука, 1979. – 679 с.
3. Бахтин, М.М. Формы времени и хронотопа в романе / М.М. Бахтин // Бахтин М.М. Эпос и роман. – СПб.: Азбука, 2000. – С. 11–194.
4. Гоголь, Н.В. Собрание сочинений: В 9 т. Т. 5. / Н.В. Гоголь. – М.: Русская книга, 1999. – 458 с.
5. Давыдов, С. «Тексты-матрешки» Владимира Набокова / С. Давыдов. – СПб.: Карцидели, 2004. – 158 с.
6. Достоевский, Ф.М. Полное собрание сочинений: В 30 т. Т.6. / Ф.М. Достоевский. – М.: Наука, 1973. – 562 с.
7. Жирар, Р. Насилие и священное / Р. Жирар. – М.: Новое литературное обозрение, 2000. – 400 с.
8. Жолковский, А.К. *Блуждающие сны* и другие работы / А.К. Жолковский. – М.: Наука, 1994. – 428 с.
9. Карлейль, Т. История Французской революции / Т. Карлейль. – М.: Мысль, 1991. – 575 с.
10. Канетти, Э. Масса и власть / Э. Канетти. – М.: Ad Marginem, 1997. – 528 с.
11. Млечко, А.В. Игра, тетатекст, трикстер: пародия в «русских» романах В.В. Набокова / А.В. Млечко. – Волгоград: Изд-во Волгоградского гос. ун-та, 2000. – 188 с.
12. Мюшембле, Р. Очерки по истории дьявола: XII–XX вв. / Р. Мюшембле. – М.: Новое литературное обозрение, 2005. – 584 с.
13. Набоков, В.В. Лекции по русской литературе / В.В. Набоков. – М.: Независимая газета, 1996. – 440 с.
14. Руднев, В. Морфология реальности: Исследование по «философии текста» / В. Руднев. – М.: Русское феноменологическое общество, 1996. – 207 с.
15. Успенский, Б.А. Царь и самозванец: самозванчество в России как культурно-исторический феномен / Б.А. Успенский // Успенский Б.А. Избранные труды. Т.1. Семиотика истории. Семиотика культуры. – М.: Школа «Языка русской культуры», 1996. – С. 142–184.
16. Успенский, Б.А. Царь и патриарх: харизма власти в России (Византийская модель и ее русское переосмысление) / Б.А. Успенский. – М.: Школа «Языка русской культуры», 1998. – 680 с.
17. Фрейденберг, О.М. Поэтика сюжета и жанра / О.М. Фрейденберг. – М.: Лабиринт, 1997. – 448 с.
18. Шапиро, Г. Реминисценции из «Мертвых душ» в «Приглашении на казнь» Набокова / Г. Шапиро // Гоголевский сборник. – СПб.: Образование, 1994. – С. 175–181.
19. Шестов, Л. Достоевский и Ницше (Философия трагедии) / Л. Шестов // Шестов Л. Избранные сочинения. – М.: Ренессанс, 1993. – С. 159–326.
20. Элиаде, М. Космос и история. Избранные работы / М. Элиаде. – М.: Прогресс, 1987. – 312 с.
21. Юнг, К.Г. Душа и миф: шесть архетипов / К.Г. Юнг. – М.–К.: ЗАО «Совершенство» – «Port-Royal», 1997. – 384 с.
22. Dolinin, A. Thriller Square and The Place de la Rйvolution: Allussions to the French Revolution in «Invitation to a Beheading» / A. Dolinin // The Nabokovian. 1997 (spring). Vol. 38. – P. 43–49.

**“INVITATION TO A BEHEADING” OF V.V. NABOKOV
AND RUSSIAN TEXT OF “SOVREMENNYE ZAPISKI”:
DIFFERENT, TRICKSTER AND THE SYMBOLS
OF “THE DAMNED KINGS”**

(Part two)

Mlechko Aleksandr Vladimirovich

Doctor of Philology, Professor of Department of Literature and Journalism
Volograd State University
mlechko@mail.ru
Prosp. University, 100, 400062 Volgograd, Russian Federation

Abstract. The article of A. V. Mlechko analyzes the functioning of the texts in the journal of the Russian émigrés «Sovremennye zapiski». There is a specific semiotic mechanism, allowing to consider the text from the wholistic viewpoint. These semiotic mechanisms are shown through the examples of the mythological and symbolic analysis of the novel by V. V. Nabokov «Invitation to a Beheading».

Key words: journal, text, novel, myth, symbol, semantics, sacrifice, trickster, *Different*.



УДК 070(091)
ББК 76.003-8

«СЛУЧАЙНЫЙ ПИСАТЕЛЬ»: РАННЕЕ ТВОРЧЕСТВО Ф.Д. КРЮКОВА В ЖУРНАЛЕ «РУССКОЕ БОГАТСТВО»

Смирнова Евгения Александровна

кандидат филологических наук, доцент кафедры литературы и журналистики
Волгоградского государственного университета
eugeni-sm@mail.ru
просп. Университетский, 100, 400062 г. Волгоград, Российская Федерация

Аннотация. В статье рассматривается творчество Ф.Д. Крюкова периода «вхождения» в журнал «Русское богатство», в котором происходило творческое становление писателя и в котором были опубликованы лучшие его произведения. В работе определены тематические предпочтения писателя, охарактеризован новый тип героя – казак, уроженца Дона. Проза писателя анализируется в контексте журнала «Русское богатство», в том числе публицистическом.

Ключевые слова: журнальный контекст, Ф.Д. Крюков, «Русское богатство», казачество, публицистика.

Ф.Д. Крюков (1870–1920) – писатель, журналист, политик, более 20 лет сотрудничал в «Русском богатстве», в котором с 1913 года был соредактором беллетристического отдела. Сам Крюков считал себя писателем «совершенно случайным» (Письмо Ф.Д. Крюкова А.Г. Горнфельду от 2.06.1907 // РО РНБ. Ф. 211. Ед. хр. 694). Однако прижизненная критика назвала Крюкова «второстепенным, но подлинным создателем художественного слова, которым по праву гордится русская литература» [5, с. 15]. В.Г. Короленко, с которым Крюков тесно сотрудничал на протяжении многих лет, считал его писателем «настоящим, без вывертов, без громкого произведения, но со своей собственной нотой», который «первый дал настоящий колорит Дона» [7, с. 228]. Его называли Глебом Успенским Дона [4, с. 18], «Гомером казачества» [1], его публикаций ждали с нетерпением и интересом. Как делился воспоминаниями критик и литературовед Д.И. Заславский в письме к одному из первых «крюковедов» В.М. Проскурину, «осталось у меня о нем общее впечатление как об одном из самых яр-

ких беллетристов «Русского богатства». Я думаю, что он был до Шолохова самым ярким бытописателем казачества. Писал он талантливо, и я всегда дочитывал его произведения до конца» [12, с. 179]. Другой современник и читатель Крюкова – К.И. Чуковский, в свое время общавшийся с В.Г. Короленко и Н.Ф. Анненским, также в переписке с В. Проскуриным сообщал, что оба писателя очень ценили Крюкова и радовались каждой его рукописи. Они выделяли его из всех прочих сотрудников и, планируя журнальные номера, «говорили особым уважительным голосом: будет Крюков» [12, с. 179].

Нами предложена периодизация журнального творчества Крюкова [см. об этом: 16], которая достаточно условна, поскольку творчество писателя отличается целостностью и последовательностью, без каких-либо взлетов и падений:

I. «Доредакторский» период – 1896–1911: «*Вхождение*» в журнал – 1896–1905 гг. Период «вхождения» Крюкова в «Русское богатство». Она нашел своего героя – казака, тематика и проблематика его произведений была актуальной для журнала,

отвечала задачам современности. Публикации этого периода единичны («Казачка», «На тихом Дону», «Из дневника учителя Васюхина», «В родных местах», «Картинки школьной жизни», «К источнику исцелений», несколько рецензий).

«Политический» – 1906–1911 гг. Избранный депутатом в I Государственную Думу, Крюков сделал «Русское богатство» трибуной для политических выступлений. Впечатления от революции 1905–1907 гг. обусловили проблематику новых произведений писателя («Шаг на месте», «Шквал», «Мать» и др.). Иногда Крюков выходит за рамки «донской» тематики («Новые дни», «Угловые жильцы», «Отрада»). Писатель чаще публикуется, ведет активную переписку с его сотрудниками, а в 1909 году избран товарищем-соиздателем «Русского богатства».

«Редакторский» период – 1912–1917 гг. После смерти П.Ф. Якубовича Крюков становится соредактором отдела беллетристики. Его письма этой поры свидетельствуют об активной редакторской работе. У него нет опубликованных программных критических статей, в которых бы раскрывались взгляды на литературу, журналистику и место журналиста в обществе. Именно изучение эпистолярного наследия писателя позволило сделать определенные выводы по этим вопросам. В 1912–1914 годах крюковские публикации на страницах «Русского богатства» стали регулярными, практически в каждом номере (за исключением летних, поскольку традиционно лето Крюков проводил в родной станице Глазуновской).

«Социологический» период – 1912–1914 гг. Тяготеющий к публицистическому изучению жизни, к социологическому анализу, Крюков движется от описательности к проблеме.

«Военный» – 1915–1917 гг. Русский народ в солдатском образе становится темой очерков Крюкова. Фронтные лишения, обыденность смерти, разруха, эпидемии, спекуляции в тылу – вот основные темы его корреспонденций. Крюков-писатель уступает место Крюкову-публицисту. Он совершает поездку к южному театру военных действий, находится на Турецком фронте, с санитарным отрядом побывал на Галицийском фронте.

Последние публикации 1917 года отражают его восприятие буржуазной революции, ставшей для него «обвалом».

Данная статья рассматривает начало творческой деятельности писателя в «Русском богатстве». Ф.Д. Крюков приходит в журнал, уже имея за плечами определенный писательский опыт. Его литературным дебютом стали публикации в «Донской речи» статей «Казачки на Академической выставке» и «Что теперь поют казаки» (Донская речь. 1890. 18 марта и 29 апреля соответственно). В столичной прессе его «Казачьи станичные суды» опубликовал журнал «Северный вестник» (1892. № 4).

Осмысливая истоки и своеобразие «донского национального характера», Крюков был убежден, что именно казачество сохранило в себе способность к самобытному развитию, возможность противостояния западным соблазнам. Казачество, «рыцарство старины», его героизм, свободолюбие, гуманные начала противопоставлены сословной изоляции и бездумному повиновению монархическому началу. В своем творчестве Крюков старался подчеркнуть в казачестве его лучшие черты, унаследованные от предков (и отсюда некоторая романтизированность образов), а пороки, так или иначе встречающиеся у казачьего люда, связывал с влиянием режима.

Крюков считал себя народником: «Вкус у меня устаревший, – писал он, – я держусь группы народников и в экономических, и в эстетических взглядах» (письмо Ф.Д. Крюкова А.И. Тинякову от 8 августа 1909 года // ОР РНБ. Ф. 774. Ед. хр. 22. Л. 4501). О том же свидетельствует и А.Г. Горнфельд, говоря, что Крюков был «народник по общественным влечениям в своих произведениях» [5, с. 15]. Поэтому неудивительно и неслучайно, что именно «Русское богатство» – журнал легального народничества – стало главной литературной трибуной писателя. Характерно, что сотрудники этого издания употребляли термин «писатель-народник» в очень широком смысле, имея в виду беллетристов, пишущих о жизни крестьян зачастую вовсе не с народнических позиций. Однако основное назначение журнала редакция видела в решении воспитательных задач: в ноябре 1905 года Короленко в письме к Анненскому высказывался о зада-

чах ближайшего и будущего. Он писал: «Воспитывать в народе привычки элементарной гражданственности и самоуправления – огромная работа и надолго» [8, с. 417].

Редакция взыскательно отбирала к публикации те произведения, которые не вызвали сомнения в прогрессивности содержания. Злободневность, политическая и социальная острота, реализм – вот основные критерии, предъявляемые к авторским материалам. Будучи редактором «Русского богатства», Короленко считал, что народный писатель, изображая любые события или интимные чувства отдельных людей, сумеет осветить их с общественной точки зрения, вскрыть общественный смысл события, показать, как проявления интимной жизни определяются характером жизни общественной. Короленко видел в журнале «большой рупор для обличения зла» (13, с. 185).

Крюков стремился на литературной ниве осуществить свою давнюю мечту о служении народу, возникшую под непосредственным воздействием идей Л.Н. Толстого, который был для донского писателя примером отважного борца, непримиримого к насилию, лжи, ханжеству, социальному эгоизму, попранию нравственных общечеловеческих норм. Отослав в редакцию свои первые произведения, он записывает в дневнике: «Неужели не примут? Одна только думушка, одна мысль об этом... Ах, если бы приняли... Я ничего не могу делать, меня берет тоска. Я думаю: были люди, были писатели, как Глеб Успенский и др. И я хочу быть писателем, бойцом на поприще пера, а между тем у меня нет ничего. Я люблю свой народ, рад послужить, но не могу, не могу. Господи! Смилуйся! У меня есть пыл, у меня сердце сильно бьется, изнывает при мысли о других, а судьба равнодушно давит. Господи! Пошли утешение!» (3, с. 31).

Была еще одна причина привязанности писателя к «Русскому богатству» – постоянная поддержка, оказываемая молодому автору со стороны редакции, особенно В.Г. Короленко. Крюков считал, что в писателя он выработался в значительной степени благодаря его помощи, тому, что он отнесся к нему с большим вниманием, исправлял его рукописи, ободрял и поощрял к дальнейшей работе. Потечески относился к начинающему писате-

лю и другой сотрудник журнала – Н.Ф. Анненский.

Проза «Русского богатства» была разнообразной. В целом журнал поддерживал реалистическое направление демократической журналистики, в нем сотрудничали многие писатели-реалисты: Г.И. Успенский, К.М. Станюкович, Д.Н. Мамин-Сибиряк, Н.Г. Гарин-Михайловский, А.И. Куприн, Е.Н. Чириков, Л. Мельшин (П.Ф. Якубович). Публиковались социально-обличительные и бытовые произведения В.И. Дмитриевой, резкие по тону, направленные против деспотических порядков очерки В.А. Табурина, «чукотские» рассказы Н. Тана; зарисовки из быта ссыльных в Сибири, очерки и рассказы о жизни городских ремесленников и обитателей рабочих кварталов С. Елпатьевского. В 90-х годах на страницах журнала печатались К. Баранцевич, О. Шапир, Т. Богданович, О. Ольнем. В 1900-х годах в «Русском богатстве» начали сотрудничать А. Серафимович, Н. Олигер, В. Муйжель, К. Тренев, С. Кондурушкин, С. Подъячев. Естественно, в журнале публиковался и сам Короленко (его основной труд – автобиографический роман «История моего современника» – увидел свет именно в «Русском богатстве»).

Тематика беллетристики не была случайной. В публикациях отражались острые бытовые и общественные проблемы современности, обличались политические, военные и административные неудачи царского правительства, обнажались неприглядности армейского быта. Однако ведущее место в прозе «Русского богатства» занимали произведения «деревенской» тематики, где отображались неурожаи, голод, безземелье, разорение крестьянских семей – все трагедии крестьянского быта. В целом крюковская проза была близка беллетристическому контексту «Русского богатства». Тема казачества, экзотическая и малоразработанная в то время, была самой судьбой дарована Крюкову, и в существе своем отвечала идейной программе и устремлениям народнического журнала, проявлявшего пристальное внимание к жизни российской провинции, нуждам и чаяниям русского мужика. Казак же, как отмечал А. Серафимович в письме Крюкову, «тот же мужик в особенной обстановке» (9, с. 155). Однако наибольшая идейно-тематическая близость Крюкова к

«Русскому богатству» обнаруживается в публицистическом контексте журнала.

В.Г. Короленко, редактор «Русского богатства», в котором проходило становление донского писателя, еще в самом начале творческого пути Крюкова, когда тот сомневался, стоит ли ему продолжать писать, подбадривал его, считая, что крюковский «визит в литературу» не случаен, что его «очерки производят впечатлительные жизненности и даровитости» (РГАЛИ. Ф. 155. Оп. 1. Ед. хр. 342) и советовал расширить тематику, выйти за пределы Области Войска Донского. Он же порекомендовал Крюкову публиковаться под псевдонимом, во избежание каких-либо репрессивных мер, поскольку писатель в то время учительствовал, а некоторые его рассказы очень остро и едко критиковали тогдашнюю систему образования (Крюков публиковался под псевдонимами «И. Гордеев» и «А. Березенцев»).

Конечно, ранние произведения писателя нуждались в редакторской правке, некоторые из них Короленко даже отклонил. Например, за статичность и отсутствие сюжетной организации не был принят рассказ «Два соседа». Короленко не отрицал, что он написан «вполне литературно», правдиво, в нем чувствуются проблески юмора, «однако при полном отсутствии движения, этих проблесков недостаточно, чтобы поддерживать интерес к несколько растянутому описанию слишком различных и мелких событий» (Копировальная книга писем № 3. 1895 – 1896 гг. // РО РГБ. Ф. 135. Оп. II. Ед. хр. 12. Л. 198). По поводу же очерков «В далеком углу» и «Станичная аудитория» он отозвался так: «Написано литературно и живо, но все-таки это лишь подробный отчет о спектакле и народном чтении с туманными картинками в беллетристической форме. И при том кое-где имеют место <...> художественные черточки, и в «отчете» мелькают живые фигуры, но в общем все-таки суховато и для общего журнала не подходит» (Копировальная книга писем № 4. 1896–1902 гг. // РО РГБ. Ф. 135. Оп. II. Ед. хр. 13. Л. 289). Собственно, оценка современниками журнального творчества Крюкова содержится преимущественно в редакторских книгах Короленко, реже – в переписке.

Ф. Д. Крюков дебютировал в октябрьском номере «Русского богатства» за 1896 г.

рассказом «Казачка», положив начало постоянному плодотворному сотрудничеству автора «со своей собственной нотой», учителя орловской гимназии, с передовым журналом своего времени, где он обрел не только трибуну, но и учителей-единомышленников.

В рассказе повествуется о судьбе жалмерки, молодой замужней женщины, нагулявшей внебрачного («жирового») ребенка и покончившей с собой накануне приезда мужа. В «Казачке» обозначены и социальные проблемы: Крюков пишет о том, как страдали казачьи семьи, когда кормилицы уходили на долгую армейскую службу, когда состарившиеся матери и отцы оставались без опоры, жены – без мужей.

Наталья Нечаева не одинока в своем горе. Годы ожидания мужа в семье нелюбимой и злой свекрови, постоянные наветы односельчан – удел многих казачек. Однако ее беда и достоинство одновременно – гордость, не позволившая пережить позор. Бунт Натальи – отчасти богоборческий (она погибает в день Успения Пресвятой Богородицы), когда несение своего жизненного креста не осознается как главная нравственная обязанность. Таким образом Крюков ставит под сомнение возможность разрешения конфликтов, в том числе и семейных, методом традиционной морали, когда жизненные противоречия могут быть разрешены путем соблюдения христианских заповедей (как, например, утверждал в своем творчестве другой казачий писатель, П. Краснов) [см. об этом: 15].

Крюков с любовью живописует хуторские гулянья, казачьи игрища, песнопения, он во многом романтизирует станичную жизнь. Последующие публикации воспроизводят ее более реалистично. Это относится к очеркам «На тихом Дону» (1898, № 8–10), написанным в форме путевых заметок. Крюков рассказывает о своем путешествии по Дону до Новочеркасска, дает обстоятельную картину общественной и экономической жизни края. «Чуткий и внимательный наблюдатель и насмешливый изобразитель народной души и жизни» [5, с. 15], Крюков «с безотчетной грустью» пишет о донском крае, где так же, как и по всей России, «подвизается» произвол, где нет помощи нуждающимся, где «подлость и ненависть ко свету свили <...> себе

прочнейшее гнездо» (Русское богатство. 1898. № 8. С. 40).

Писатель рассказывает о станичном сборе, на котором решаются все бытовые вопросы – от раздела луговых паев, наказания «за разврат жизни» проворовавшегося казака-смутьяна до помощи отдельным семьям. Он взволнованно говорит о казачьем житье-бытье, пытаясь опровергнуть устоявшееся мнение о казачестве. Казак – не казнокрад, не «в высшей степени отсталое словие, нуждающееся в воздействии», он прежде всего воин, со своим личным, «за свой счет» снаряжением, долгие годы проводящий на полковых сборах, и в то же время обязанный содержать хозяйство, кормить большую семью.

Крюков пишет о «культурных людях станицы»: об офицерах, чье жалование настолько мало, что они должны «искать места» и бежать из станицы; о народных учителях, которые могут стать носителями культуры, но достаточно «одного вздорного доноса», чтобы лишиться их места и куска хлеба; о духовенстве, которое, находясь в выгодных материальных условиях, при больших приходах и сравнительно зажиточном населении, вместо просветительской деятельности составляет «в возможно скорейшей наживе».

В очерках «На тихом Дону» получает дальнейшее развитие тема женской судьбы, начатая в «Казачке» и продолженная в более поздних произведениях («Мать», «Офицерша» и др.).

Писатель приходит к неутешительному выводу, что «забота об исправном выполнении воинской повинности и забота об экономическом преуспевании казака – вещи, по видимому, мало совместимые» (Русское богатство. 1898. № 10. С. 140). Путешествуя по донскому краю, он понимает, что нет такой стороны казачьей жизни, «которая не свидетельствовала бы об его значительной беспомощности» как юридической, так и экономической. В мирное время казак «темен и отстал, несмотря на то, что не обижен от природы способностями» (Русское богатство. 1898. № 10. С. 154).

Однако как бы беден казак ни был, продолжает Крюков, «все-таки живет лучше русского мужика. Такой поразительной нищеты

и забитости, которую на каждом шагу можно встретить в русской деревне, на Дону пока не найдешь». Причина этого – и в отсутствии крепостной зависимости в прежние годы, и, что особенно важно, в осознании собственного достоинства. Это осознание, «хоть изредка проявляющееся», и обуславливает интерес писателя к казачеству. «Я не могу не пожелать, – обращается Крюков с трибуны «Русского богатства», – чтобы моей родине было уделено больше внимания, чем она пользовалась до сих пор, как в литературе, так и в правящих сферах» (Русское богатство. 1898. № 10. С. 154).

Общий пафос ранних литературных выступлений Крюкова – демократический, просветительский, нацеленный на пробуждение личности и защиту политических свобод – соответствовал позиции «Русского богатства» и открывал возможность для дальнейшего активного сотрудничества в этом журнале. «Строжайший реализм, лишенный всяческих нажимов, всяческого шаржа» [10, с. 11], характерен для всего крюковского творчества. При этом основной критерий, с точки зрения которого Крюков оценивает происходящее, – народное благо.

Учительская практика в Орловской гимназии также нашла отражение в его творчестве. Не выходя за рамки социокультурной проблематики, Крюков обращается к «учительской» теме, сквозной в журнале.

В стране открывались новые школы – в 1896 году в почти 80 тысячах начальных и низших школ обучалось более 3,8 миллионов учеников. Был утвержден новый университетский устав, устранявший казарменные нормы студенческой жизни с наказаниями вплоть до заключения в карцере и открывавший некоторые возможности для развития студенческой общественной самодеятельности. Хотя образование в стране и развивалось, число школ и библиотек увеличивалось год от года, но все это очень отставало от истинных потребностей народа. Обучение детей крестьян и рабочих осуществлялось исключительно в начальных народных учебных училищах или в подчиненных Священному синоду церковно-приходских школах [2, с. 4]. Объем знаний, который в эти школы должны были давать ученикам, был определен «Положением», разрабо-

таным еще в 1864 г.: «1. Начальные народные училища имеют целью, – указывалось в нем, – утверждать в народе религиозные и нравственные понятия и распространять первоначальные полезные знания». Поэтому программа должна была состоять из таких предметов: «а) Закон Божий (краткий катехизис и священная история); б) чтение по книгам гражданской и церковной печати; в) письмо; г) первые четыре действия арифметики и д) церковное пение, где преподавание его будет возможно» [11, с. 7]. В 1897 г. это «Положение» было сформулировано более определенно в циркуляре инспектора народных училищ Московского уезда о воскресных школах: «Конечная цель обучения должна заключаться в том, чтобы научить учащихся сознательно молиться богу, механически читать по книгам гражданской и церковно-славянской печати, мало-мальски писать, и считать по возможности до 1000». Затем следовало предупреждение о строгом выполнении циркуляра, иначе школа будет закрыта (Русское богатство. 1897. № 2. С. 185).

Пристальный взгляд к проблемам образования характерен для беллетристического отдела журнала. Публикуются «Гимназические очерки» Б. Никонова (1901. № 7–9), «Удача. Эпизод из жизни педагога» В.А.Т. (1903. № 8) и др. Полемика по «школьному вопросу» велась в каждом номере «Русского богатства». Отслеживался каждый шаг реформ в этой области в аспекте программы народного просвещения: «Не розги нужны деревне, а школа. Не возвращение к крепостному праву, не увеличение власти земских начальников и станowych приставов, а разумная просветительская школа нужна нашему народу, дабы и он, вкушая плодов просвещения, приобщился к жизни России не как рабочая, животная сила, но как разумная часть государственного организма наравне с прочими русскими людьми» (Русское богатство. 1903. № 3. Паг. II. С. 145). Школа же, как отмечал один из публицистов «Русского богатства» В.А. Мякотин, остается «мертвым механизмом», формализованным и приносящим один лишь вред. Поэтому освещение «школьного вопроса» особенно актуально, поскольку «дает возможность ближе присмотреться к ее (школы – Е.С.) внутренним порядкам» (Из области

школьных вопросов // Русское богатство. 1900. № 1. Паг. II. С. 39).

Фоном действия крюковских рассказов остается милый его сердцу донской край, его родные казачьи хутора и станицы. Об этом свидетельствует и подзаголовок его рассказа «Из дневника учителя Васюхина» – «Картинки из станичной жизни»¹. Как и в «Казачке», писатель ставит главного героя – интеллигента – лицом к лицу с людьми простонародного бытового уклада. И так же, как в «Казачке», у этого интеллигента завязываются с народом и бытом «крепкие связи на основе кровной любви» [10; 11]. Учитель Васюхин (как и студент Ермаков) полюбил простую казачку, и любовь эта взаимна. Но быт вносит свои коррективы – страсть обрывается печальным образом. Катя Медведева по воле родителей выходит замуж за нелюбимого, но богатого, так и не сумев противостоять казачьим традициям. В сюжете рассказа почти нет динамики. Однако перед читателем воссоздана реальная картина станичной жизни с ее настоящими героями. Даже второстепенные персонажи выписаны тщательно, с мягким юмором. Все герои рассказа образуют единое целое – казачий народ. Это и «славные старички» – родители Васюхина, и Климка – жених Кати, и даже школьники-«ребятенки», которые посреди урока встают и выходят из класса только потому, что хотят есть.

Казак-интеллигент – явление выдающееся и авторитетное среди односельчан. Он и «живая газета», и юрист, и лекарь, и составитель жалоб... Поэтому Васюхин-старший по приезду сына считает того «за человека необыкновенной учености и первое время <...> говорит «вы», а мать его «дичится» (Русское богатство. 1903. № 7. С. 8).

Размышления главного героя о своем предназначении, о цели жизни обращены к читателю. «Я не знаю, – думает Васюхин, – люблю ли я теперь свое дело, так как не верю уже в него прежнюю пылкою верой неопытности и самонадеянности. <...> Опыт охладил мое воображение. <...> И моя жизнь стала такою же скучной, монотонной, трудовой жизнью, как та, которую я видел кругом» (Русское богатство. 1903. № 7. С. 24).

Крюков поднимает в своем творчестве исконную русскую проблему взаимоотноше-

ний интеллигентской прослойки с ее возвышенными идеалами и простого народа с его незатейливым бытом. Васюхин – из казачьей среды, он вроде бы «свой», но уже утративший родовые связи. «Я сам родился и вырос в простой казачьей семье. Отец мой пашет землю. Когда я был поздоровее, я помогал ему летом в полевых работах – теперь не могу. Я знаю казачий быт; я люблю народ свой, среди которого я вырос и которому служу, мечтаю об его счастье, скорблю о нем сердцем; я – сын народа. <...> И тем не менее, я неизменно и постоянно чувствую, что что-то отрезало меня от моего народа, что на меня он смотрит уже не как на своего, со мной говорят не просто и не откровенно» (Русское богатство. 1903. № 7. С. 12).

С особой симпатией выписан образ Кати Медведевой, строптивой молодой казачки, возлюбленной Васюхина. Крюков, как вспоминают его друзья-современники, сам был робок и нерешителен в общении с женщинами, но всегда очень почтителен и уважителен. Поэтому, скорее всего, автобиографично васюхинское: «часто я искренне презирал себя за свою робость и неумелость, потому что я люблю... очень люблю женщин: они вносят в суровый и скучный тон жизни что-то нежное, светлое, смягчающее и бодрое». «Милые казачки», «веселы, смелы, остроумны, намеренно-грубоваты и вместе с тем умеют быть нежными и неуволимо-привлекательными... В них есть <...> что-то свободное, смелое, увлекательно-разгульное, сообщающее жизни беспечную радость и красоту воли» (Русское богатство. 1903. № 7. С. 11). Все эти черты воплощены в Кате. Но, как и в «Казачке», испытание героев любовью заканчивается катастрофой – Катя выходит замуж. И если для учителя жизнь стала «еще более тусклой, серой, безрадостной», то Катю «быт» не сломил: она похорошела, научилась управлять мужем, «стреножила» его и продолжает жить свободой. Вот оно – противостояние чужого и родного, интеллигентного Васюхина и простонародной Кати.

Впечатляют яркие пейзажные зарисовки Крюкова. Картины природы подчеркивают эмоционально-психологическое состояние героя. Его будни, серые, пыльные и безрадостные в конечном счете, как бы Васюхин ни

старался «посвятить себя народу», по цветовой и эмоциональной гамме соответствуют дневному пейзажу: «По будням в станице безлюдно. Выйдешь за ворота, глянешь направо, глянешь налево – вдоль по длинной улице, замыкаемой с общих сторон скудными рощами верб, – пустыня! Разгуливают свиньи, теленок, две-три курицы... Вдали ребенок без рубашки кричит благим матом и стучится в запертые ворота. Горячий ветерок пахнет иногда с востока, и все опять тихо, сонно, мертво... В воздухе как будто застыло чуть слышно, едва улавливаемое жужжание без начала и без конца, то басистое, серьезное, заботливое, то тонкое, легкомысленное, поддразнивающее, то жалобное и плачущее...» (Русское богатство. 1903. № 7. С. 9). Зато ночь, время романтических свиданий учителя, изображается Крюковым на редкость оптимистично. Ночные и вечерние зарисовки прекрасны, когда «покойно и страшно», но «томление и грусть охватывают сердце» (Русское богатство. 1903. № 7. С. 10).

Прозревает же Васюхин, начинает видеть всю палитру окружающего мира, чувств и переживаний только на пороге смерти, когда приходит к выводу, что «лучше жизни ничего нет на свете, какая бы она ни была – скорбная или веселая, трудная ли или привольная...». И вот тогда ему хочется жить, «быть здоровым, работать, учить и самому учиться» (Русское богатство. 1903. № 7. С. 39), а наступившая весна, солнечная и радостная, только подчеркивает жизнелюбие умирающего учителя.

Созвучны финалы этого рассказа и «Казачки». Прекрасный день, прекрасный Божий мир – но в этом мире уже нет такого, в общем-то, честного, хорошего, стремящегося приносить пользу людям человека – учителя Алексея Егоровича Васюхина, как уже нет и красавицы-казачки Натальи Нечаевой.

Учительскую тематику Крюков продолжает в рассказе «Картинки школьной жизни», напечатанном в июньской книжке «Русского богатства» за 1904 год. Редактор журнала писал по этому поводу автору: «Очерки вышли живые», но посоветовал изменить название «Зараза», поскольку образ «заразы»-Кривоцова выписан не особенно подробно. После появления «Картинок» крюковское гимнази-

ческое руководство углядело в героях рассказа себя, причем не в лучшем свете. Видимо, это было последней каплей в чаше терпения начальства, и Крюкова, в чей адрес неоднократно выражалось недовольство по поводу его литературного творчества, переводят (в наказание) учителем в Нижегородское реальное училище. «На Вас косятся за Вашу литературу», – писал Крюкову Короленко [14, с. 23].

В рассказе (и это характерно для писателя) все герои – главные, и все жизненные коллизии воссоздают объемную картину гимназической действительности. Крюков рисует с натуры, опираясь на свой учительский опыт. Он читал, что «средняя школа теперь у нас может служить наилучшим барометром политики, и пребывание в ней могло бы дать человеку, привыкшему наблюдать, драгоценнейший материал для создания вещи, подобной «Запискам из мертвого дома» (Письмо Крюкова А.И. Тинякову от 8 июля 1903 года // ОР РНБ. Ф. 774/22. Л. 4499).

Стараясь дать образы рельефно, автор стремился к диалогу с гимназистами. В письме он спрашивал своего бывшего ученика А. Тинякова: «Мне все хотелось спросить Вас как-нибудь: чего бы Вы хотели от гимназии? И что, вообще, могло бы она дать в теперешних ее условиях? И что должна дать? Меня интересует точка зрения учащихся на сей предмет. Чего они ждут и ждут ли чего-нибудь?» (Письмо Крюкова А.И. Тинякову от 10 октября 1903 г. // РО РНБ. Ф. 774/22. Л. 4498). «Картинки из школьной жизни» – ответы на эти вопросы².

«Сверхчеловек Петр Иванович Кривцов, одинокий» (как он сам себя называет), гимназист-второгодник шестого класса («зараза», по мнению педагогов) – наиболее четко выписанный персонаж. По своему педагогическому опыту повествователь знал, что такие кривцовы есть в каждом учебном заведении. Они начинают как способные, прилежные, аккуратные ученики. Но, по замечанию гимназического историка, «как в пятый класс переваливает мальчишка, обзаведется сейчас знакомой гимназисткой, научится «мерзавчика» распечатывать и ничего, ровным счетом ничего не делает!.. Палец о палец не хочет ударить!..» (Русское богатство. 1904. № 6. С. 147). Причину этого инспектор «комиссии»

видит в нравах времени. При этом не замечаются ни явно выраженные склонности Кривцова к литературе и сочинительству, «гармонии сладких звуков и красивых замыслов», хотя его едкие эпиграммы были известны даже в городе. Крюков, таким образом, осмеливается критиковать и систему образования, и самих педагогов.

В гимназическом мире идет ожесточенная борьба двух лагерей, глухая, беспрестанная, бессмысленная. Об этом Крюков пишет в авторском отступлении. Один лагерь – преподавательский – состоит из людей усталых, невеселых, замкнутых, робких, иногда до крайности смешных, которым «иногда надо было притворяться образованными, развитыми, знающими, но они были, в большинстве, невежественны и тупы, задавленные постоянным трепетом, нуждой и вечной заботой о куске», которые «почти все были трусы. Страх висел над ними постоянно, испуг и недоумение перед какими-то карающими призраками сквозили в их словах, в их поступках, держали их в безвыходных удручающих тисках...» (Русское богатство. 1904. № 6. С. 120).

Но и противоположный лагерь – ученический, который замечал все недостатки и не прощал ни единой слабости старшему поколению, – не имел героев. Окружающая действительность требовала от учеников того же притворства и изворотливости. Во всем этом противоборстве обрывки полученных знаний не могли найти нужного применения, вернее, не было у гимназистов понятия, как и где их применять.

Крюков описывает превращение первокурсников, новичков – «надежды родины» – в булыжники и мусор, дешевый строительный материал, которому можно придать любую окраску и свойства. Такое положение вещей делает весь образовательный процесс бессмысленным, насильственным, бесплодным и скучным.

Недаром Кривцов – олицетворение свежей волны в мутных водах гимназии – пишет статью «О реформе средней школы», в которой громит школу классическую и ее деятелей. Кстати, сочинительствует он на уроке латыни.

Обращаясь к проблеме взаимоотношений поколений, Крюков констатирует, что мо-

лодежь «гораздо развитее» учителей, у нее «есть время и возможность и почитать, и поговорить», она «следит за литературой и современностью» и остро чувствует фальшь. Это вопрос злободневный, за кривцовыми – будущее. Тем более что и у старшего поколения были раньше благие помыслы.

В крюковских «Картинках» кризис системы школьного образования рубежа веков представлен очевидно. Обличительный пафос «Картинок» соответствовал демократичной политике «Русского богатства». Так, еще в конце XIX века (1897 г.) в журнале был опубликован роман К. М. Станюковича «Жрецы», в котором автор явно противопоставлял утопическим народническим взглядам на внеклассовую роль интеллигенции беспринципность и карьеризм ученых, пропитанных «буржуазным духом», которые идут на любой идейный компромисс ради служебного положения и высокого жалования. Учебная система подверглась критике и в работе А. Петрищева «Из заметок школьного учителя» (1904. № 11).

Появление «Картинок школьной жизни» в печати вызвало бурный общественный резонанс. А.Г. Горнфельд писал, что для Министерства народного просвещения деятельность Крюкова, как литературная, так и педагогическая, «в связи с неизменной задушевностью по отношению к ученикам была совершенно неприемлемой» (Вестник литературы. 1920. № 6. С. 15). Представители первого «лагеря» упрекали Крюкова в том, что он написал пасквиль, на что тот ответил: «Если все пасквили таковы, то это не дурной род литературы» (Рукописный отдел РГБ. Ф. 654. К. 1. Е/х 15). Поддержали опального писателя и его ученики-старшеклассники. «Картинки» читали даже те, кто «по программе ничего не читал». Даже в родной Глазуновской отозвались, предлагая помощь опальному земляку.

«Картинки школьной жизни» – одно из немногих произведений этого периода, в которых Крюков не затрагивает любимую им донскую тему. К ней он обращается в рассказе «В родных местах» (Русское богатство. 1903. № 9). Однако писателя интересуют уже не бытовые проблемы, его анализу подвергается морально-психологический облик казака.

Главный герой – Ефим Толкачев – тридцать лет не был на Дону и, истосковавшись, бежит из ссылки на родину. «Он обижал многих, <...> но за обиды он всегда и отвечал. Про него сложилось мнение, что он всю жизнь свою воровал, грабил, может быть, убивал... А он нередко думал, что всю жизнь не он, а его грабили, преследовали, ловили, секли, гноили тюрьмой, сушили тоской по воле и широкому разгулу... О, много обид вынесло его сердце...» (Русское богатство. 1903. № 9. С. 7). Однако сама жизнь, казалось, начинает мстить ему за прежние прегрешения – его постоянно преследуют неудачи.

Сыновья Ефима избрали для себя преступную дорожку, и уже сами отбывают каторгу. Однако и для них Дон – земля обетованная, в противовес ненавистной Сибири.

Ефим «махнул» на Дон, на родину. И вроде бы она приняла его, однако помощи не предложила. Предоставленный самому себе, без средств к существованию, Ефим знает только один способ «добывать» – воровство. Но занятие это ему надоело, да и «когда человеку под шестьдесят лет, так оно немножечко конфузно как-то и неприлично...» «Родина показалась ему теперь чужой, неласковой, черствой стороной» (Русское богатство. 1903. № 9. С. 12).

В результате Ефима опять, за очередное преступное деяние, арестовывают. Как отдушина во всей трагичности существования, в катажке Ефиму открывается поэтический дар. Он слагает стихи про свою жизнь, про любовь к родной стороне. Но безысходность сквозит в каждом слове поэтических творений Ефима, нагоняя слезу как на него самого, так и на окружающих.

Шестидесятилетний неудачник, неоднократно лишавшийся родины, способный, энергичный и решительный, опять бежит из тюрьмы. «Он олицетворяет страшное и скорбное напоминание о тесноте быта, извергающее из своих неподвижных устоев подобные мятежные души и обрекающие их на горькое одиночество и отщепенство» [10, с. 21]. Но, противопоставляя свою свободу и гордость неудачам и бедам, сжигаемый тоской по родным местам, он не осознает, что его судьба, его бытование – это та же тюрьма, из которой он бежал, бежит, и бежит, может быть, в после-

дний раз. В этом безнадежном скитании – человеческая трагедия.

Летом 1903 года Крюков участвовал в паломничестве на открытие мощей Серафима Саровского. В пестром людском потоке, среди калек и неизлечимо больных писатель увидел образ безысходного горя народа. Эти впечатления дали «важный материал для анализа народной мечты и веры» [10, с. 20].

«Народная мечта и народная вера» стали предметом анализа в рассказе «К источнику исцелений». Отец везет больного мальчика в Саров к чудотворному источнику. После купания мальчику становится хуже. Однако при всей незатейливости и незамысловатости сюжетного повествования читатель осознает трагичность судьбы простого человека, понимает, что вера в народе уживается со множеством суеверий, и среди всех верующих людей верящий, пожалуй, только один – отец Егорушки.

Крюков тщательно выписывает образы паломников. Это и отец Михаил, который не может сидеть молча и всегда находит слушателей для своих проповедей, и его жена с круглым белым лицом – воплощение достатка и сытости, и слепой красавец-казак, и Егорушка, и его отец, и прочие богомольцы – «охотники за чудом», олицетворение простонародной темноты и безграмотности. Саровская пустынь становится сборищем калек, юродивых и неизлечимо больных. Паломники преодолевают небывалые трудности, российская нищета и несправие обнажены Крюковым с исключительной силой.

При общей демократической направленности, творчество Крюкова 1900 – середины 1910-х годов отличает нарастание критического пафоса, углубление трагического и психологического начал. Драматические противоречия жизни выводятся Крюковым на первый план, и очевидным становится факт, что конфликтные ситуации уже не могут быть разрешены путем разъяснений и проповедей, что требует пересмотра жизненного уклада как казачества, так и общества в целом. Однако Крюков избегает крайне резких оценок происходящего, придерживаясь в своем творчестве золотой середины. Именно благодаря этому изображенное писателем не искажается какими-либо конъюнктурными соображениями.

Следуя реалистической традиции, Крюков разрабатывает образы действующих лиц двупланово: воссоздавая внешние, портретные черты героев, он раскрывает наиболее существенные особенности их характеров. Отдельные фигуры из его произведений не являют собой какого-либо обобщения человеческой судьбы, однако «из всей совокупности его рассказов о жизни народа неизменно встает один многообъемлющий образ – образ этого народа, встревоженного, ищущего, болезненно приспособляющегося к сумятице, взбудоражившей его быт и душу» [5, с. 15].

Крюков – великолепный стилист. Он с точностью передает народную речь, казачий диалект, индивидуализирует живую речь. Его «народные» слова – результат творческой наблюдательности, которая обобщает, не сгущая и не фотографируя. В народном языке – источник крюковского юмора. Просторечия, с одной стороны, нередко отражают оригинальность народной мысли, способствуют меткости эпитетов и выразительности метафор. С другой стороны, представляя «народным языком» диалоги, письма, записки и т. п., Крюков дает читателю ясно понять, насколько невежествен, груб и безграмотен русский человек в глубинке, а особенно – казак. Однако противопоставление интеллигентных и невежественных, необразованных людей не приводит к осмеянию, к сатирическому изображению последних. Напротив, казачий уклад, по-крюковски, намного прекраснее, величественнее и насыщеннее «образованного» стиля жизни.

Все ранние рассказы Ф.Д. Крюкова вошли в сборник «Казачьи мотивы» (СПб., 1907) про который А.Г. Горнфельд писал, что «хочется не напряженных переживаний, не глубин познания – как часто пусты эти глубины! – а элементарной правды, жизни и искусства «без адвокатов и дьяволиц». Такой отдых способны дать рассказы Крюкова...» [6, с. 114].

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ 31 октября 1902 г. в редакторской книге Короленко записал: «Учитель Васюхин». Ф. Д. Крюков. Автор уже печатался в «Русском бог[атстве]». На этот раз – рассказ из жизни станичного учителя.

Болен чахоткой, чувствует отчуждение от среды, уныние. Потом смерть. Главная фиг[ура] уныла и бледна. Есть великолепные второстепенные фигуры». И пометил на полях: «Возвратить автору для переработки» (Короленко В. Г. Письма к молодым литераторам // Вопросы литературы. 1962. № 4. С. 151). Крюков рассказ переделал и опубликовал в июльском номере «Русского богатства».

² О взаимодействии «жизни и школы» в «Хронике внутренней жизни писал Мякотин: «Общие условия, создающие атмосферу нашей общественной жизни, находят себе, между прочим, своеобразное отражение в порядках школьного быта. Нам не раз приходилось на страницах «Русского богатства» говорить об этом взаимодействии (Русское богатство. 1902. № 2. Паг. II. С. 216).

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Автономов, П. Бытописатель земли Донской / П. Автономов // Донская волна. – 1918. – № 23.
2. Бережной, А. Ф. История отечественной журналистики (конец XIX – начало XX в.): Материалы и документы / А. Ф. Бережной. – СПб. : СПбГУ, 1997. – 108 с.
3. Берендюков, Б. Бытописец тихого Дона / Б. Берендюков // Кубань. – 1991. – № 8. – С. 31–33.
4. Бирюков, Ф. Бытописатель народной жизни / Ф. Бирюков // Крюков, Ф. Д. Рассказы. Публицистика. – М. : Сов. Россия, 1990. – С. 3–24.
5. Горнфельд, А. Г. Памяти Ф.Д. Крюкова / А. Г. Горнфельд // Вестник литературы. – 1920. –

№ 6. – С. 15–20. Короленко В.Г. Избранные письма. Т. III. М., 1936. С. 228.

6. Горнфельд, А. Г. Рассказы Крюкова / А. Г. Горнфельд // Горнфельд А. Г. Книги и люди. Литературные беседы. – СПб., 1908. – С. 112–120.

7. Короленко, В. Г. Избранные письма. Т. III / В. Г. Короленко. – М., 1936.

8. Короленко, В. Г. Собр. соч. : в 10 т. Т. 10 / В. Г. Короленко. – М., 1956.

9. Переписка между Ф.Д. Крюковым и А.С. Серафимовичем / Вст. ст., подгот. текста и коммент. В. М. Проскурина // Волга. – 1988. – № 2. – С. 147–167.

10. Пинус, С. А. Бытописатель Дона / С. А. Пинус // Родимый край. – Усть-Медведицкая, 1918. – С. 12–16.

11. Положение о народных учебных заведениях // Народная школа. – 1869. – № 1. – С. 7.

12. Проскурин, В. К характеристике творчества и личности Ф. Д. Крюкова / В. Проскурин // Русская литература. – 1966. – № 4. – С. 179–186.

13. Протопопов, С. Воспоминания о В.Г. Короленко / С. Протопопов // Короленко в воспоминаниях современников. – М., 1962. – С. 183–186.

14. Родимый край. – Усть-Медведицкая : Север Дона, 1918. – 75 с.

15. Сатарова, Л. Г. Спор о казачестве: (Творчество донских писателей Петра Краснова и Федора Крюкова) / Л. Г. Сатарова // Подъем. – 1998. – № 12. – С. 214–228.

16. Смирнова, Е. А. Проза Ф.Д. Крюкова в публицистическом контексте «Русского богатства» : дис. ... канд. филол. наук / Е. А. Смирнова. – Волгоград, 2004. – 216 с.

“ACCIDENTAL WRITER”: THE EARLY WORKS BY F.D. KRYUKOV IN THE “RUSSIAN WEALTH” MAGAZINE

Smirnova Evgenia Alexndrovna

Candidate of Philology, Associate Professor of Department of Literature and Journalism

Volgograd State University

stilvolusu@mail.ru

Prosp. University, 100, 400062 Volgograd, Russian Federation

Abstract. This article presents works by F.D. Kryukov in the “Russian wealth” magazine, in which his creative development took place and his best works were published. The article determines the writer’s thematic preferences, describes the new type of the character – Cossak, a native of the river Don. The writer’s prose is analyzed in context of the “Russian wealth”, including publicistic context.

Key words: magazine context, F.D. Kryukov, “Russian wealth”, Cossacks, publicism.



УДК 070.11
ББК 76.000.0

ПРОДВИЖЕНИЕ ЦЕННОСТИ СОЦИАЛЬНОЙ АКТИВНОСТИ В МУНИЦИПАЛЬНОЙ ГАЗЕТЕ

Назарова Татьяна Владимировна

кандидат филологических наук, доцент кафедры литературы и журналистики
Волгоградского государственного университета
nazarova-tv@mail.ru
просп. Университетский, 100, 400062 г. Волгоград, Российская Федерация

Аннотация. Представлены результаты контент-анализа муниципальной газеты. Выявлены принципы формирования повестки дня, типы субъектов речи и их соотношение, объекты информационного внимания, приемы представления точки зрения граждан, коммуникативные задачи материалов.

Ключевые слова: муниципальная газета, контент-анализ, субъекты речи, объекты информационного внимания, точка зрения, коммуникативные задачи.

Демократия предполагает функционирование власти при взаимопонимании и конструктивном взаимодействии с гражданским обществом. Реализация локальных муниципальных и государственных программ прямо зависит от уровня их поддержки общественно-политическими организациями, группами интересов, всем обществом. Эффективность деятельности власти измеряется не только уровнем социально-экономического развития территории, но и ростом общественной поддержки власти населением. Обеспечение этой поддержки – стратегическая коммуникативная цель органов власти.

Важнейшим компонентом стратегии управления является социальная политика, она обеспечивает материальные и культурные потребности населения, регулирует интересы разных социальных групп. Проблемы социальной справедливости и социальной защиты всегда на первом плане в общественной повестке дня, стратегия социальной политики должна разрабатываться и осуществляться властью во взаимодействии с обществом при посредничестве локальных СМИ. Именно муниципальные, контролируемые властью СМИ могут служить целям деятельности местной

власти: выявлять нужды и интересы жителей, привлекать граждан к участию в местном самоуправлении, обеспечивать взаимодействие участников административно-территориальной общности, предотвращать социальные конфликты, способствовать мобилизации ресурсов для достижения коллективных целей, конструировать медиаповестку дня, близкую к общественной повестке. С этой точки зрения коммуникативные задачи органов власти в определенной мере близки целям социальной журналистики.

Организация совместной с локальным территориальным сообществом деятельности по построению гражданского общества является главной целью социальной журналистики. Ее называют также гражданской [10], рефлексивной [4], коммунитарной [7], гуманитарной [3], журналистикой соучастия [5]. Теория социальной журналистики развивает концепцию социальной ответственности прессы. Она возникла в результате разочарования общества в возможностях представительной демократии и мыслится как средство развития прямой демократии и гражданского общества. В работах М.А. Бережной [1], И.М. Дзялошинского [2], Т.И. Фроловой [9] социальная журналисти-

ка представлена как профессиональная идеология и общественная деятельность. Ее главное отличие от других систем журналистики в том, что она предполагает не только наблюдение, информирование и выражение общественного мнения, а непосредственное вмешательство в реальную жизнь, стремление позитивно повлиять на общественные отношения и социальные институты, управляющие различными сферами жизни общества.

В работе «Журналистика соучастия» И.М. Дзялошинский представил обзор различных (сложившихся) концепций гражданской журналистики. Он пришел к выводу, что теории и практики, разделяющие идеологию гражданской журналистики, полагают, что цель СМИ – помогать населению влиять на власть, помогать политикам узнавать истинные интересы народа, что требует существенного изменения профессиональных стандартов и технологий. Смысл гражданской журналистики в том, что она развивает способности граждан самостоятельно решать проблемы местного уровня; опыт гражданской журналистики демонстрирует, что «когда вы даете читателям средства для действия, они начинают действовать, усилиями гражданской журналистики можно существенно расширить знания читателей по конкретной социальной теме; общественные группы берут на вооружение формы гражданской активности, о которых они узнали благодаря гражданской журналистике; на выборные должности в местные парламенты баллотируются люди, не стремившиеся к власти, до тех пор пока их не охватила та или иная инициатива, выработанная в совместной деятельности с гражданской журналистикой» [2, с. 30]. И.М. Дзялошинский выделяет три способа организации социального участия граждан усилиями журналистов: обсуждение определенных проблем с целью продуцирования идей, их оценки и анализа; вовлечение граждан в конкретные акции; создание объединений граждан с целью изучения конкретной общественной проблемы, создания и осуществления проекта [2, с. 32].

Профессиональные установки журналистов сформулированы следующим образом:

– Действия журналистов определяются не властями, а интересами населения.

– Журналисты рассматривают читателей, зрителей, слушателей не как пассивных наблюдателей происходящих процессов, а как участников решения важных вопросов, равноправных партнеров.

– Журналисты предоставляют людям информацию, которая необходима им для принятия решений в обществе самоуправления.

– Журналисты призывают граждан к активному участию в общественной жизни, убеждают их в том, что они способны повлиять на ситуацию в обществе, и информируют об уже существующих инициативах.

– Журналисты организуют встречи граждан для обсуждения волнующих их ключевых проблем, проводят регулярные опросы и готовят публикации по материалам этих обсуждений и опросов.

– Журналисты помнят о том, что они не только зеркало действительности, но и ее конструктор [2, с. 31].

Теоретики гражданской журналистики полагают, что основным субъектом деятельности должны быть локальные СМИ, в идеале – общественные, но форма собственности может быть различной. Т.И. Фролова обоснованно утверждает, что «именно муниципальные СМИ могут сыграть ключевую роль в функционировании местного сообщества, стать во главе решения проблем, связанных с организацией повседневной жизни» [8, с. 93]. Она справедливо ссылается на то, что само слово «муниципальный» в ряде языков означает «относящийся к местному самоуправлению» и является производным от слова «муниципия» – так именовались самоуправляющиеся городские общины римских граждан [8, с. 93].

В контексте нынешней реформы местного самоуправления анализ волгоградской муниципальной газеты «Городские вести» является особенно актуальным, тем более что часть сотрудников издания принимала активное участие в проводимых в ВолГУ семинарах по социальной журналистике и разделяет идеологию гражданской журналистики. Для выявления технологии продвижения ценности социальной активности в конце 2013 года было проведено контент-аналитическое исследование материалов «Городских вестей».

Методологической основой анализа являлась обоснованная в работах И.Д. Фомиче-

вой концепция информационного участия населения в СМИ. С опорой на данные социологических исследований, И.Д. Фомичевой доказано: «Участие в коммуникациях – информационный вид социальной активности, его характеристики положительно связаны с другими видами активности, в том числе политической. Участие в коммуникациях не сводится к обратной связи, то есть к откликам на контент или рейтинговым исследованиям. Оно шире, предполагает включенность непрофессионалов в планирование, производство, контроль над информацией. Наиболее доступные массовые формы участия – в качестве авторов публикаций или субъектов косвенно переданного мнения» [6, с. 110].

В исследовании ставился ряд задач: выявление доминирующих социальных тем, степени информационного участия граждан, определялись коммуникативные задачи материалов, динамика освещения актуальных проблем. Осуществлялась сплошная выборка материалов, посвященных социальным вопросам, из десяти вышедших подряд номеров.

Для выявления информационного участия граждан были использованы две единицы анализа – материал в целом и суждение. Выделялись следующие субъекты речи и действия (объекты информационного внимания): журналист, рядовой гражданин, специалист – рядовой работник отрасли, о которой идет речь, специалист – эксперт, представитель общественной организации, политической партии, представитель бизнес-структуры, чиновник (по уровням: районная власть, городская, областная, федеральная).

Проблема конструирования медиаповестки дня обычно состоит в несовпадении вопросов, действительно волнующих жителей (общественной повестки); ранжированию и проблематизации тем в СМИ, поскольку СМИ прежде всего интересуется соответствие вопросов новостному формату, необходимость информационного повода; и политической повестки дня в силу того, что у политиков есть собственные интересы. Во-первых, интересы разных социальных групп часто противоречат друг другу и социально-экономическим потребностям и перспективам развития территориальной общности в целом. Во-вторых, часто решаются проблемы, ак-

туальные не для жителей, а выгодные для политиков в плане инвестирования и преумножения ресурсов, имеющихся в их распоряжении. Несовпадение этих трех повесток и доминирование тем, продиктованных властью, в конечном итоге ведет к ухудшению социально-экономической ситуации и росту общественного недовольства.

В результате контент-анализа «Городских вестей» были выявлены доминирующие темы: материалов об образовательных учреждениях – 57, о городском благоустройстве – 32, о деятельности общественных организаций – 30, житейские истории – 29, о мероприятиях соцподдержки – 23, о деятельности общественных организаций – 20, о благотворительности – 9, о проблемах ЖКХ – 4, о вопросах трудоустройства – 1. Субъектами речи и действия примерно в равной мере являются граждане и представители власти, но при этом совершенно очевидно, что информационным поводом к созданию материалов служили сообщения пресс-центра администрации города о деятельности власти. На первом плане – чиновники, организующие ремонт школ, детских садов, конкурсы и фестивали; чиновники, создающие общественные организации и планирующие их деятельность; чиновники, организующие благотворительные акции, соцподдержку, озеленение улиц, защиту прав граждан. Граждане благодарят за помощь. Очевидна цель публикаций – создание позитивного имиджа власти. Преобладающий жанр – информационная корреспонденция, по сути – отчет о проделанной чиновниками работе. Информация предельно фрагментарна, в десяти обследованных номерах не обнаружено ни одного обзорного обобщающего материала по какой-либо из социальных тем. Только в четырех письмах граждан заявлены проблемы, но об их решении речь в издании не идет. Участие граждан в формировании повестки дня не организуется. Редакция не ставит целью выявление и обсуждение проблем, действительно волнующих жителей.

Но в развитии ряда тем в «Городских вестях» все же просматривается цель – помочь жителям в решении частных вопросов. В выборку попали 18 корреспонденций, интересующих деятельность правоохранительных органов. В каждой рассказывается, как в

результате обращения в прокуратуру своего района гражданам удавалось отстоять или восстановить свои права. Обязательно включаются реплики районных прокуроров или сотрудников прокуратуры, гражданам настойчиво рекомендуют отстаивать свои законные интересы и гарантируют помощь. Демонстрация процесса поисков решения проблемы дает возможность транслировать позитивный опыт, создавать алгоритмы, которыми граждане могут воспользоваться при возникновении подобных ситуаций, проявив хотя бы небольшую долю активности.

В определенной мере продвижению ценности социальной активности служат сообщения о рейдах, контролирующей деятельность торговых предприятий. Проверки организуются специалистами департамента предпринимательства и потребительского рынка администрации Волгограда и сотрудниками правоохранительных органов, но в каждой заметке подчеркивается, что проверки идут по факту обращений самих жителей, эти обращения цитируются, иногда называются имена наиболее активных в этом отношении граждан, приводится число рейдов, называются размеры наложенных штрафов.

Большое значение имеют сообщения о совместной деятельности общественных организаций и администрации города. Так, «Городские вести» сообщают, что, поскольку Федеральный закон «Об участии граждан в охране общественного порядка» пока не принят, работа добровольной народной дружины Волгограда получила юридические основания благодаря подписанному администрацией города и ГУ МВД РФ по Волгоградской области соглашению о взаимодействии по обеспечению общественного порядка, предупреждению и пресечению правонарушений на территории Волгограда. Рассказано об эффективности дружины, существующей более шестнадцати лет, неоднократных победах на Всероссийских конкурсах дружин.

Систематически газета сообщает о совместной работе городской власти и Советов ветеранов, организации «Дети военного Сталинграда». Воспоминания о подвигах времен Великой отечественной войны несомненно служат продвижению ценностей патриотизма, возможно, в какой-то мере и ценности труда,

но рассказы о тех, кто восстанавливал город, крайне редки.

«Городские вести» сообщают о формировании обществом групп интересов, которые стремятся публичными способами повлиять на принятие властью управленческих решений. Не умолчав о протестной акции матерей детей-инвалидов, их претензиях к условиям для медицинской реабилитации, к Фонду социального страхования, газета подробно рассказала об их встрече с руководителями профильных министерств областного правительства, принятых в ходе встречи решениях, которые послужат урегулированию ситуации. Предложения родителей систематизированы, и в качестве законодательной инициативы направлены в Государственную Думу РФ. Правительство области подготовило от имени родителей все необходимые обращения в прокуратуру по всем случаям нарушения фондом федеральных законов. Родителям разъяснено, что уже делается для создания центра восстановительного лечения при областной детской больнице, какие дополнительные средства изысканы на обеспечение лекарствами льготных категорий граждан.

Газета справедливо подчеркивает, что наиболее важным итогом встречи стало решение подобный диалог данной группы интересов и руководителей профильных министерств проводить регулярно, чтобы родители вовремя могли обозначить вопросы, требующие системных решений на уровне областных министерств и ведомств. Это решение означало снятие социального напряжения в локальном вопросе и переход от протестных акций к конструктивному диалогу.

Эффективны сообщения газеты об акциях, проводимых администрацией города совместно с жителями. В выборку попало шестнадцать сообщений об организации субботников по уборке территорий. После девятой публикации в газете появились письма читателей с предложениями жителей.

Цели преодоления жителями гражданской инертности служат сообщения о создании городским и областным правительством центров по развитию общественного контроля в сфере ЖКХ, в чьи функции входит бесплатное юридическое консультирование граждан, предоставление необходимой информации,

обучение, помощь в подготовке обращений и жалоб, в координировании усилий собственников жилья и общественных организаций. Этой же цели служит информирование о деятельности советов собственников жилья многоквартирных домов, об организации Ассоциации советов домов в одном из районов города. Разумеется, в первых строках упоминается о том, что Ассоциация создана при участии районной власти, но следом рассказывается, какие именно жилищные проблемы она решает.

Полный перечень направлений совместной деятельности власти и жителей города мог бы быть длинным, но важнее то, что «Городские вести» наглядно демонстрируют патернализм во взаимоотношениях власти с народом. За редким исключением горожане на страницах газеты предстают не как дееспособное сообщество, способное формулировать ценности своего существования, предложения и требования к власти, а как аморфная масса, ожидающая указаний и заботы от городского и федерального правительства. Областная власть, судя по существующей в формате онлайн «Прямой линии», где находятся десятки тысяч обращений граждан, причем отчеты чиновников по каждому запросу отслеживает контрольное управление губернатора, заинтересована в обратной связи. Жители города, судя по количеству обращений, имеют что сказать власти. Чтобы состоялся диалог власти и общества, необходимо публичное пространство для обсуждения, в ходе которого могут сложиться и группы интересов и контуры общественных организаций, станет возможным участие общественности в планировании развития города. Формирование гражданского общества предполагает не конфронтацию жителей с властью, а конструктивный диалог. В муниципальной газете могут отрабатываться методики общения журналистов с населением, в медиаповестку дня должны попадать вопросы, волнующие большинство жителей, социально ответственный модератор

способен обеспечить продуктивные общественные контакты, если осознает свою профессиональную деятельность как служение обществу.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Бережная, М. А. Проблемы социальной сферы / М. А. Бережная. – СПб. : Изд. дом С.-Петерб. гос. ун-та, 2009. – 330 с.
2. Дзялошинский, И. М. Журналистика соучастия. Как сделать СМИ полезными людям / И. М. Дзялошинский. – М. : Изд-во «Престиж», 2006. – 104 с.
3. Прохоров, Е. П. СМИ и аудитория: концепция партнерства / Е. П. Прохоров // Роль прессы в формировании в России гражданского общества. – М. : Изд-во Ин-та гуманитар. коммуникаций, 1999. – С. 48–61.
4. Согомонов, А. Ю. Рефлексивная журналистика / А. Ю. Согомонов // Роль прессы в формировании в России гражданского общества. – М.: Изд-во Ин-та гуманитар. коммуникаций, 1999. – С. 61–67.
5. Фомичева, И. Д. СМИ как партиципаторные коммуникации / И. Д. Фомичева. – М. : Изд-во Моск. ун-та, 2002. – 84 с.
6. Фомичева, И. Д. Социология СМИ / И. Д. Фомичева. – М. : Изд-во «Аспект Пресс», 2007. – 335 с.
7. Friedland L. Community Impact, Journalism Shifts Cited in New Civic Journalism Study // <http://www.pewcenter.org/doingcj/speeches/index.html>. [30.10.02].
8. Фролова, Т. И. Муниципальная пресса Москвы / Т. И. Фролова // Вестник Московского университета. – 2003. – № 2. – С. 92–101.
9. Фролова, Т. И. Человек и его мир в информационной повестке дня. Гуманитарные технологии в журналистике / Т. И. Фролова. – М. : Изд-во АСИ, 2009. – 288 с.
10. Schaffer J. Civic Journalism: A Decade of Civic Innovation // <http://www.pewcenter.org/doingcj/civiccat/index.php>. [15.10.02].

**PROMOTION OF THE VALUE OF SOCIAL ACTIVITY
IN THE MUNICIPAL NEWSPAPER**

Nazarova Tatiana Vladimirovna

Candidate of Philology, Associate Professor of Department of Literature and Journalism
Volgograd State University
stilvolsu@mail.ru
Prosp. University, 100, 400062 Volgograd, Russian Federation

Abstract. Results of content analysis of municipal newspaper presented. Principles of agenda, speech subjects types and their relationship, information objects, civil point of view representation techniques and communication objectives of matters identified.

Key words: municipal newspapers, content analysis, speech subjects, information objects, point of view, communication objectives.



УДК 070:004
ББК 76.0

НОВОСТНЫЕ РЕСУРСЫ РУНЕТА: КОПИРОВАНИЕ ИНФОРМАЦИИ И ОСНОВНЫЕ МЕТОДЫ ЗАЩИТЫ ПУБЛИКАЦИЙ

Лазуткина Екатерина Валерьевна

кандидат филологических наук, старший преподаватель кафедры теории и истории журналистики Астраханского государственного университета
evlazutkina@gmail.com
ул. Татищева, 20а, 414056 г. Астрахань, Российская Федерация

Аннотация. В статье рассматривается актуальная проблема так называемого «копипаста» новостей, незаконного копирования новостной информации в интернет-ресурсах. Основное внимание уделено специфике распространения новостной информации в социальных сетях и блогах, взаимодействию с СМИ, проблеме так называемого «перепоста». В статье представлены основные способы предотвращения незаконного копирования публикаций, доступные специалистам без технического образования, в том числе журналистам, редакторам, блогерам.

Ключевые слова: массовая коммуникация, копирайтинг, Интернет, новые медиа, новости.

В настоящее время для большинства пользователей информационные ресурсы сети Интернет являются одним из главных источников получения новостной информации, оперативной и наиболее полной. В целом Интернет предлагает своим пользователям разнообразные новостные ресурсы, дающие возможность взглянуть на события с разных точек зрения (фото-, видеоматериалы, рассказы очевидцев, мнения экспертов, публикации журналистов, обсуждения и комментарии других пользователей и т. п.). При этом сами журналисты ежедневно занимаются мониторингом интернет-ресурсов в поисках информационных поводов, свидетельств очевидцев, мнений экспертов, информации от ньюсмейкеров, биографических, справочных данных, эксклюзивных фото- и видеоматериалов и мн. др. Как следствие, в сети Интернет активизируется и совершенствуется деятельность СМИ, стремящихся не упустить ту часть аудитории, которая привыкла получать новости из Сети.

Таким образом, стремительно увеличивается количество сайтов, содержащих новостной контент. Статистика, которую ведут специализированные сетевые сервисы, позволяет оценить масштаб этого явления. Например, по данным «Rambler's Top 100» в категории «Новости и СМИ» зарегистрировано 4658 сайтов, а «Яндекс» в категории «СМИ» указывает 4268 сайтов [8].

Результаты исследования «Яндекса» показали, что ежедневно СМИ публикуют в Интернете не менее 50 тысяч новостей на русском языке, каждый выходной – не менее 15 тысяч сообщений. При этом 80% этого потока генерируют всего 20% крупных изданий [6]. Аудитория сети Интернет постоянно растет. Результаты исследований Фонда «Общественное мнение» показывают стабильный уровень проникновения Интернета в России: весной 2011 г. он составил 46%, или 52,9 млн. человек, весной 2013 г. составил 57%, или 66,0 млн. человек, весной 2014 г. – 50%, или 58,3 млн. человек [1].

Новостные ресурсы – обобщенное название сайтов, предоставляющих пользователям новостную информацию. Их основу составляют информационные ресурсы сети Интернет. В настоящее время в отечественной науке не представлена единая типология новостных онлайн-ресурсов, однако мы считаем, что ее наличие является одной из важных задач для исследователей, занимающихся проблемами онлайн-журналистики. В целом создание типологии представляет широкие возможности по прогнозированию различных вариантов изменений в сфере новостного производства в сети Интернет, и дает, таким образом, в руки и ученых, и специалистов-практиков мощный инструмент, позволяющий оказывать влияние на будущее развитие как отдельных сайтов, предоставляющих пользователям новостную информацию, так и всей сферы новостных онлайн-ресурсов в совокупности.

В целом можно представить самые разные типологии онлайн-новостных ресурсов. С целью создания универсального варианта нами были выбраны в качестве типологизирующих следующие признаки: 1) место размещение информации – сеть Интернет; 2) целевое назначение – предоставление оперативных сведений об изменениях окружающего мира; 3) содержание – социально значимая новостная информация; 4) регулярность обновления информации; 5) массовость аудитории. Таким образом, мы предлагаем следующую типологию онлайн-новостных ресурсов:

1. Информационные агентства, предоставляющие новостную информацию, включающую текст новости, фотографии, видеоматериалы, таблицы и др., как платно, так и бесплатно (например, «Ростбалт», «Ифонет», «Хакасия», «Тюменская линия», «РИА Дагестан», «Север-Пресс», «НИА-Кузбасс», «Башинформ» и др.). Информационные агентства осуществляют сбор и оперативное распространение информации, при этом предоставляемая пользователям новостная информация отличается наибольшей достоверностью. Следует также отметить, что ее ценность заключается и в минимальном количестве комментариев, что позволяет анализировать непосредственно события, а не их субъективные трактовки.

2. Основная группа новостных сайтов. К этой категории относятся новостные сайты и порталы: представительства традиционных СМИ в сети Интернет («Ведомости», «Эхо Москвы», «Независимая», «Коммерсантъ», «Труд», «МК.Ру» и др.) и оригинальные онлайн-издания, не имеющие офлайн-прототипов («Лента.Ру», «Газета.Ру», «Дни.Ру», «Грани.Ру», «ИноСМИ» и др.). Методы работы с информацией, формы ее подачи и жанровая специфика таких ресурсов берут начало в традиционных СМИ.

3. Индексирующие и классифицирующие сайты. К данной категории относятся ресурсы, создающие тематические каталоги. Данные сайты не производят оригинальный новостной контент, а только классифицируют материалы с других сайтов. К этой категории можно отнести каталоги новостной информации, созданные при поисковых системах (например, «Яндекс», «Rambler», «Google» и др.). Следует заметить, что большинство пользователей ежедневно начинают знакомство с новостной информацией именно с данных сайтов.

4. Новостные ленты информационных корпоративных сайтов и порталов (например, сайты МГУ, РАО «Газпром», «Сбербанк», ОАО «АВТОВАЗ» и др.). Данные сайты предоставляют пользователям новости о деятельности организации, ее руководителях и основных партнерах. Особая ценность данной информации основывается на том, что она исходит из первоисточника. К недостаткам информации, представленной в данном типе новостных сайтов, относится ее нередко недостаточно частое обновление, а также ее официальность, граничащая по своему оформлению и содержанию либо с отчетами, либо с пресс-релизами.

5. Новостные ленты на информационных сайтах и порталах органов власти (например, сайт Правительства РФ, сайт Уполномоченного по правам человека в РФ, сайт администрации города и др.) и международных организаций (например, сайты ООН, ЮНЕСКО, ЮНИСЕФ, «Российский Красный крест» и др.). Следует обратить внимание, что, как правило, на сайтах данного типа имеется указание на то, что размещенная информация является свободно распространяемой и мо-

жет быть отредактирована в соответствии с требованиями конкретного получателя при условии сохранения смысла сообщения. Таким образом, информация, представленная на данных сайтах, носит официальный характер и является основой для формирования новостных материалов в СМИ.

6. Новостные ленты на сайтах личностей, имеющих высокий имидж. К данному типу относятся персональные сайты известных людей, в том числе блоги и страницы в социальных сетях, чья деятельность, личная жизнь, окружение, вызывает устойчивый интерес как обычных пользователей, так и СМИ: политики, бизнесмены, артисты, певцы, телеведущие и т. п. Новостная информация, размещенная на данных сайтах, является эксклюзивной, так как предоставляется самим ньюсмейкером или помощниками от его лица (например, сайты А. Чубайса, М. Прохорова, Н. Сафронова, Е. Плющенко, В. Гергиева, В. Ерофеева, С. Безрукова, Ч. Хаматовой и др.).

7. Социальные сети/Блоги (как разновидность социальной сети). На данных типах сайтов пользователи размещают новостную информацию не только личного содержания, но и о своей профессиональной деятельности, нередко публикации экспертного характера, а также описание событий, очевидцами которых они стали, уникальные фото- и видеоматериалы.

9. Форумы. Пользователи могут узнать новости, став участниками одного из многочисленных интернет-форумов. Форумы могут быть как общими, так и узкотематическими.

Одним из главных недостатков полученных из социальных сетей и форумов новостей является трудность определения источника информации, наличие дезинформации, низкое качество публикаций. Однако если человек убежден, что общается с экспертом или очевидцем события, он может полностью доверять полученной информации [3, с. 41].

Таким образом, популярность сети Интернет как источника информации быстро растет, и, как следствие, остро встает проблема подготовки качественного контента, отвечающего запросам современных пользователей. К сожалению, содержание большого количества сайтов до сих пор формируется в основном методом копирования размещенных

раннее публикаций на чужих сайтах (так называемый «копипаст»). Традиционно методом копипаста (от англ. «сору» – копировать и «paste» – вставить) называется процесс подготовки информации путем полного или частичного копирования её с одной или нескольких страниц сайтов, зачастую без какого-либо редактирования (рейтинга). Новостные ресурсы покупают подписку у информационных агентств и могут законно размещать их материалы. Однако недобросовестные владельцы различных сайтов сразу перепечатывают чужие новости большое количество раз, часто не ссылаясь на первоисточник. По результатам исследований «Webscan Technologies» в 2008 г. не менее 38% новостей являлись дословными перепечатками с других ресурсов. При этом со 100 самых цитируемых интернет-ресурсов Рунета за первое полугодие 2008 г. было перепечатано порядка 233 тысяч новостей, которые были вторично размещены с различной степенью повторяемости примерно на 18,5 тысячах площадок [2]. По данным «Яндекса», в каждом четвёртом сообщении онлайн-СМИ содержатся ссылки на другие издания (гиперссылки или текстовые упоминания). Из них 10% являются перепечатками, то есть практически полностью копируют тексты других сообщений. Еще около 15% всех сообщений – перепечатки без ссылок на источник. В общей сложности в русскоязычной медиасфере каждый день появляется около 12 тысяч ссылок на другие СМИ. Больше всего ссылаются на крупные СМИ общей тематики. Три самых цитируемых издания – это информационные агентства «РИА Новости», «Интерфакс» и «ИТАР-ТАСС» [6].

Согласно исследованиям, всего 30% изданий ни разу не перепечатали полностью чужие материалы. Среди них много специализированных, пишущих только на одну тему или только об одном регионе. Редко полностью перепечатывают чужие материалы и крупные издания. Но при даже частичном использовании материалов всегда ссылаются на источник. Например, «Newsru.com» часто ссылается на «Интерфакс», «Прайм-ТАСС» – на «ИТАР-ТАСС», а «Business FM» – на «РИА Новости». Многие СМИ ссылаются на несколько разных источников [5]. Подчеркнем, несмотря на то, что исследования проводились в раз-

ные годы, общая тенденция сохраняется в настоящее время.

В Рунете проблема незаконного копирования публикаций стоит очень остро, вызывая отрицательное отношение в профессиональной среде. В первую очередь, большинство публикаций не содержит обратной ссылки на первоисточник. Таким образом, нарушаются авторские права владельцев контента, оплативших либо услуги специалиста, либо потративших время и силы на подготовку данных публикаций. Далее у законных владельцев возникают проблемы с индексированием сайта поисковыми системами. Даже при сохранении ссылки на источник, поисковая машина может принять скопированный текст за первоисточник, а оригинал за плагиат, и, соответственно, санкции будут применены ошибочно.

Очевидно, новостная информация по так называемым «топовым» темам представляет интерес для читателя только в течение короткого времени и размещается с целью привлечения аудитории на сайт (в первую очередь с целью заработка на просмотрах и рекламе). При этом собственники новостей, имеющие определенные финансовые затраты на их создание, не могут понизить уровень стоимости рекламы, а недобросовестные владельцы сайтов наоборот предлагают заниженные цены, в результате чего владельцы авторского контента не могут выдержать конкуренции.

Несмотря на явные недостатки, метод «копиаста» активно используется, так как позволяет значительно сэкономить на сборе информации, оригинальных авторских материалах, редакции и т. д. Таким образом, без особых усилий за короткое время набирается контент для сайта. Редакторы большинства новостных ресурсов стараются отследить случаи незаконного копирования. Однако законодательно наказать нарушителей представляется трудным процессом. Как известно, неоднократно делались попытки создать и утвердить законопроект, касающийся запрета сетевым ресурсам копировать новости без ссылок на первоисточник. Но существует особенность использования ссылок в онлайн-публикации. Как показывает практика, на ссылку на источник, если она находится в конце текста, обращает внимание только незначи-

тельный процент читателей, а многие не дочитывают новость до конца. Таким образом, даже если законодательно онлайн-ресурсы обяжут указывать в публикациях ссылку на первоисточник, она всегда должна быть активной и находиться в начале текста. В настоящее время крупные информационные агентства («Интерфакс», «Новости») требуют от онлайн-партнеров ставить ссылки на публикации в начале текста.

Необходимо учитывать и особенности публикаций, созданных на основе событийных пресс-релизов отделов по связям с общественностью, пресс-служб, государственных СМИ. В данном случае невозможно говорить о нарушении авторских прав.

За последние несколько лет востребованным источником новостной информации стали социальные сети и блоги (как разновидность социальной сети). В целом можно выделить следующие источники поступления к пользователю социальной сети новостной информации: 1) события, происходящие в личной жизни; 2) информация, переданная очевидцами событий; 3) новостная информация из других блогов; 4) новостные онлайн-ресурсы, в том числе онлайн-СМИ, корпоративные представительства, тематические сайты; 5) традиционные СМИ. Интерес массовой аудитории к новостной информации, представленной в социальных сетях, связан с возможностью получить ее от непосредственных очевидцев событий, рассмотреть различные точки зрения, включая экспертные, познакомиться с уникальными фото-, видео- и аудиоматериалами. Также информация в социальных сетях нередко появляется раньше, чем ее предоставляют СМИ. Особую актуальность данное свойство приобретает при чрезвычайных событиях (напр., публикации участников соцсетей о терактах, стихийных бедствиях и др.). Ценным источником информации социальные сети становятся и в том случае, когда журналисты не могут оперативно прибыть на место происшествия (напр., публикации блогеров о столкновениях в Кондопоге, Сагре, аварии на Саяно-Шушенской ГЭС и мн. др.).

Как показывает практика, пользователи массовых сервисов, особенно блогеры, часто копируют новостную информацию интернет-

СМИ, добавляя собственные иллюстрации и комментарии. Согласно результатам исследований «Яндекса» почти 90% СМИ получают посетителей из блогосферы. Однако переходов из социальных сетей пока гораздо меньше, чем с других ресурсов, как правило, не более 1% от общего трафика. Почти две трети переходов из социальных сетей обеспечивает «ВКонтакте», далее следуют «LiveJournal», «Facebook», «Twitter» и «LiveInternet» [5]. В данном случае ценным является отклик посетителей блога, их обсуждения.

Существуют и иные формы взаимодействия блогов и онлайнowych СМИ: размещение в блогах готового блока с цитатой новостного материала (html-блок) и элементами бренда издания (напр., «РИА Новости», «Ведомости», «Газета.Ру» и др.), размещение журналистами в собственных блогах материалов, ранее опубликованных в СМИ, с сохранением элементов бренда издания (напр., блоги журналистов А. Плющева, Н. Радуловой, В. Третьяка) и др. Очевидно, что использование разнообразных форм взаимодействия с блогами позволяет онлайнowym СМИ не только интегрироваться в блогосферу с целью сбора откликов на публикации, но и использовать ее в качестве продвижения собственных брендов. Однако и в социальных сетях, и в блогосфере проблема копирования новостной информации стоит остро.

Особое значение как для журналистов, так и для обычных пользователей, имеет возможность распространения информации так называемым «перепостом», то есть способом автоматического («вирусного») копирования публикаций (размещение на собственной странице в массовых сервисах, в так называемых «рекомендациях друзьям», рассылка подписчикам и т. д.). С одной стороны, это дает возможность привлечь к публикации большое количество пользователей, собрать и изучить отклики на событие, получить дополнительные материалы и комментарии очевидцев. С другой стороны, так называемые «перепосты» имеют и негативное значение. Как показывают результаты ряда проведенных нами опросов, большинство пользователей социальных сетей и блогов не вчитываясь в текст сообщения, не задумываясь о том, насколько достоверна представленная инфор-

мация, способствуют ее массовому распространению. К причинам подобного варианта распространения следует отнести нехватку времени, привычку реакции на просьбу о «перепосте», постоянное использование определенного информационного источника и др. При этом следует признать, что нередко блогосфера и социальные сети становятся идеальной площадкой для распространения дезинформации, негативных медиавирусов, информационных манипуляций. Новостная информация, размещенная на данных сервисах, стремительно распространяется и становится предметом обсуждения многомиллионной аудитории. Таким образом, учитывая высокий уровень доверия, наблюдающийся в среде пользователей массовых сервисов, большое значение имеет степень достоверности публикуемой информации. Как показывает практика, нередко блоги становятся каналом распространения, а иногда и источником непроверенных сведений, которые не укладываются в профессиональные журналистские рамки. Опасность непроверенной информации для журналиста очевидна, так как, транслируя подобные материалы, он становится проводником дезинформации, тем самым не только порождая дезориентацию населения, но и подрывая авторитет профессии в целом [6, с. 81].

Следует учитывать, что новостная дезинформация может поступать к пользователям через копирование публикаций онлайнowych СМИ. Конкуренция между новостными СМИ часто становится причиной низкого качества предоставляемой информации, в том числе и публикации дезинформации. О.Р. Лащук отмечает в своем исследовании, что «в условиях рынка прежде всего необходимо привлечь клиента, дать ему то, что он ожидает получить». Следовательно, «все ухищрения в выражении своей позиции, формировании мировоззрения, в пропаганде и т. д. могут осуществляться только в той мере, в какой они не снижают конкурентоспособность информационной продукции» [4, с. 27]. Можно привести очень много примеров распространения ложной информации как зарубежными СМИ, так и российскими. В 2006 г. ряд СМИ, включая «Московский комсомолец», опубликовали информацию о смерти патриарха Алексия II (27.04.2007 г.), чем вызвали большой резонанс в обществе.

В 2007 г. СМИ распространили ложную информацию об атомной тревоге в городе Сосновый Бор, рядом с которым расположена Ленинградская АЭС, вызвав в результате панику среди местного населения.

На основании приведенных выше примеров можно предположить, что причинами публикации дезинформации в СМИ являются невнимательность, некомпетентность редакторов, ошибки журналистов, заинтересованность руководства издания в определенном освещении события и мн. др. Таким образом, негативные проявления (дезинформация, медиавирусы, манипуляция информацией и т. д.), в которых часто обвиняют блогосферу и социальные сети, в целом в разной степени свойственны всем СМИ. Следовательно, недопустимо однозначно ставить знак равенства между социальными сетями и дезинформацией. Блогосфера и медиaprостранство социальных сетей – это, прежде всего, территория свободных информационных потоков.

Неудовлетворенное требование новостей, диссонанс между информацией, которая необходима для понимания ситуации и тем, что сообщается в СМИ, создают основу для появления и циркуляции некачественной информации в массовых сервисах, при этом значительно растиражированной. Повторяющиеся в сотнях блогов и на личных страницах сетей тексты новостей, фото-, видеоматериалы затрудняют процесс получения объективной информации. Выходом является только обращение к первоисточнику, то есть или к интернет-СМИ, опубликовавшему данную новостную информацию, или к очевидцам событий, чьи блоги или личные страницы представлены в социальной сети. При этом следует заметить, что излишне критический подход к оценке достоверности информации не должен, на наш взгляд, приводить к другой крайности, когда ценный новостной материал отвергается в связи со сложностью определения первоисточника. В данном случае большую помощь в выяснении достоверности полученной информации и предотвращении манипуляций может, по нашему мнению, оказать привлечение других блогеров, в том числе экспертов, к ее обсуждению. Подчеркнем, пользователь имеет возможность рассмотреть разные точки зрения на происходящие события, а степень дос-

товерности информации можно проверить не только используя методы аналитической работы, но и путем общего обсуждения сообщений [7, с. 107].

Следует признать, что в целом потенциал блогов и социальных сетей как уникальных источников новостной информации огромен и чрезвычайно важен как для профессиональной медиасреды, так и для обычных пользователей. Но увеличение новостных потоков интернет-ресурсов, создаваемых (и смешиваемых) как профессиональными журналистами, так и обычными пользователями, значительно затрудняет процесс получения актуальных и объективных новостей. Незаконное копирование новостной информации еще больше усложняет ситуацию, увеличивая информационный шум в Сети и утомляя пользователей.

Ощутимый вред копипаст наносит владельцам и авторам новых онлайн-проектов, не имеющих постоянную аудиторию. Перепечатка в данном случае ведет не к популярности и продвижению ресурса, а к серьезным проблемам. Как было сказано выше, данные сайты будут понижены в ранжировании по оформленным поисковым запросам или полностью исключены.

Как показывает практика, на сегодняшний день не существует универсальных способов борьбы с копипастом. Законодательно сделать это практически невозможно. Технические специалисты рекомендуют использовать водяные знаки в публикациях с именем или названием проекта, создать большое количество внутренних ссылок из статей на другие материалы того же ресурса, использовать специальные программы, скрипты, не допускающие копирование материалов с помощью клавиш. Однако, с одной стороны, для технических специалистов данные действия не являются серьезной преградой. С другой стороны, пользователи часто копируют фрагменты публикаций для личного использования, и данные способы защиты могут вызвать недовольство пользователей и отразиться на посещаемости сайта.

Распространенным способом защиты является размещение на сайте предупреждения о запрете копирования и цитирования без согласия автора (редакции) и привлече-

нии к наказанию согласно закону об авторских правах. Часто владельцы сайтов отслеживают случаи незаконной перепечатки публикаций и обращаются напрямую к нарушителям с требованием убрать материалы. Также возможно подать жалобу в соответствующие подразделения «Яндекса», «Гугла» и др.

У большинства новостных сайтов и практически всех блогов существует лента новостей, rss-лента, позволяющая осуществить подписку на новые публикации. Увеличивающийся уровень популярности rss-технологий позволяет с уверенностью говорить, что в настоящее время для большинства пользователей rss-ленты являются своеобразным персонализированным медиа, представляющим интересную, актуальную и оперативную информацию. Учитывая, что в настоящее время аудитория сама создает поток новостей, особенно востребованной, на наш взгляд, является rss-подписка в блогах, позволяющая отследить уникальную новостную информацию, эксклюзивные фото-, видеоматериалы. Особое значение новостные rss-ленты получили в связи с активным развитием мобильных устройств. Небольшой размер текста, форма анонса, незначительное потребление трафика, получение информации в любом удобном для пользователя месте способствует активному развитию данной услуги для мобильных устройств. Таким образом, информация может поступать постоянно, единым потоком, объединяя новости как от крупных информационных агентств, так и от непрофессиональных блогеров. Данная возможность позволяет сэкономить время на поиске и получить информацию из надежных, проверенных источников.

До сих пор среди специалистов ведутся дискуссии по проблеме предоставления полнотекстовых rss-лент и подписок с укороченной версией (заголовок и аннотация). И хотя многие специалисты-практики рекомендуют именно полнотекстовые rss-ленты, на наш взгляд, ленты с неполными текстами предпочтительнее, так как не только способствуют привлечению пользователей непосредственно на сайт, но и препятствуют копированию оригинальных публикаций. Возможна и ситуация,

когда владельцы сайта не отдают в rss-ленту определенные рубрики. Однако в данном случае существует риск вызвать недовольство аудитории сайта.

На наш взгляд, существуют более эффективные способы защиты от незаконного копирования, не требующие специальных технических знаний. Во-первых, публикации должны содержать в себе указание на принадлежность сайту («...как стало известно редакции...», «...сообщил наш корреспондент...» и т. д.). Также эффективным способом является размещение анонса новости на соответствующих тематических форумах, социальных сервисах так называемых «народных новостей» («Мобильный репортер», «News2», «Smi2» и др.), закладках, ветках комментариев в блогосфере. Однако в данном случае необходима аккуратность и тактичность по отношению к пользователям, иначе размещенные сообщения вызовут раздражение у посетителей, будут расценены как спам и удалены.

В настоящее время большинство новостных сайтов имеют свои представительства в социальных сетях. Таким образом, анонсы новостей, дополнительные материалы могут быть размещены в сообществах. Данный способ не только позволяет повысить количество прямых заходов на сайт, но частично предотвращает незаконное копирование контента.

В заключении необходимо признать, что в настоящее время в Рунете контент большого количества сайтов представляет собой копипаст чужих публикаций. Стремительное развитие массовых сервисов, работающих на технологиях web 2.0, еще больше усложняют ситуацию. Данная проблема волнует как редакции крупных онлайн-СМИ, так и редакции новых информационных проектов. Сложность ситуации заключается в том, что не существует способов полностью предотвратить копипаст и законодательно привлечь к ответственности нарушителей. При этом страдают и обычные пользователи, которые по причине отсутствия достаточного свободного времени, желания и даже физических способностей не могут отслеживать огромные новостные потоки, посещая ежедневно десятки новостных сайтов в поисках допол-

нительной новостной информации. Выходом из сложившейся ситуации может стать условие, при котором законодательно можно будет перепечатать новость только через четко обозначенное время после их основного появления, с обязательным размещением активной ссылки в начале публикации. Но данное условие реально, если все новости станут объектом собственности, что в настоящее время практически невозможно с учетом развития gss-подписки, социальных сетей, фото и видеохостингов и др. Также проблема заключается в сложности отслеживания времени и степени распространения информации среди новостных сайтов и социальных сетей. На наш взгляд, для редакций данный процесс может стать слишком трудоемким. Таким образом, исходя из существующих условий, авторам и редакциям необходимо искать пути решения данной проблемы, в том числе используя представленные выше способы. Для пользователей одним из эффективных выходов, позволяющих при минимуме затрачиваемых сил и времени оставаться в курсе событий, получая качественно подготовленную, проверенную информацию, является, на наш взгляд, использование формирования собственной новостной ленты, включая gss-подписки, на надежных новостных сайтах и блогах.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Интернет в России // ФОМ. – 2011–2014. – Электрон. текстовые дан. – Режим доступа: <http://runet.fom.ru/research.html>. – Загл. с экрана.
2. Исследования «Webscan Technologies» // Webscan. – 2008. – Электрон. текстовые дан. – Режим доступа: <http://www.webscan-global.com/ru>. – Загл. с экрана.
3. Лазуткина, Е. В. Проблемно-объектный комплекс регулирования новостной информации в блогосфере Рунета / Е. В. Лазуткина. – Астрахань : Волга, 2011. – 163 с.
4. Лащук, О. Р. Редактирование информационных сообщений / О. Р. Лащук. – М. : Аспект Пресс, 2004. – 159 с.
5. Медиафера Рунета // Яндекс. – 2008–2011. – Электрон. текстовые дан. – Режим доступа: <http://company.yandex.ru/facts/researches>. – Загл. с экрана.
6. Осташевский, А. В. Проблема ложности семантических знаков в журналистском тексте / А. В. Осташевский // Вестник Майкопского государственного технологического университета. – 2012. – № 1. – С. 80–83.
7. Соловьев, Г. М. Место маркированной лексики в рамках современного медиадискурса / Г. М. Соловьев // Язык. Текст. Дискурс. – 2010. – № 8. – С. 375–380.
8. Ramblers Top 100: Новости и СМИ // Rambler – 08.11.2014. – Электрон. текстовые дан. – Режим доступа: <http://top100.rambler.ru/top100>. – Загл. с экрана.

**NEWS RESOURCES RUNETA:
COPYWRITING AND METHODS OF PROTECTION PUBLICATIONS**

Lazutkina Ekaterina Valerevna

Candidate of Philology, Senior Lecturer of Department of Theory and History of Journalism
Astrakhan State University
evlazutkina@gmail.com
st. Tatishcheva, 20a, 414056 Astrakhan, Russian Federation

Abstract. This article shall determine the problem illegal copywriting (kopipasta) of news in the online resources. The article analyzes the specifics of the spread of news in social networks and blogs, interaction with the media, problem of spreading misinformation. The article presents the main ways of preventing illegal copying of publications available without skilled technical education, for journalists, editors, bloggers.

Key words: mass communication, copywriting, Internet, new media, news.



УДК 070(091)
ББК 76.003-8

«СЛОВО» О Л.Н. ТОЛСТОМ: ОСОБЕННОСТИ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ТВОРЧЕСТВА ПИСАТЕЛЯ НА СТРАНИЦАХ ДЕМОКРАТИЧЕСКОГО ЖУРНАЛА

Козлова Олеся Александровна

кандидат филологических наук, доцент кафедры литературы и журналистики
Волгоградского государственного университета
olesya-kozlova@mail.ru
просп. Университетский, 100, 400062 г. Волгоград, Российская Федерация

Аннотация. В статье анализируется рецепция и интерпретация литературного и публицистического творчества Л. Н. Толстого на страницах народнического журнала «Слово». На материале программно-теоретических статей М.А. Антоновича, П.Д. Боборькина, Д. А. Коропчевского и др. автор рассматривает литературно-критическую и эстетическую позицию издания.

Ключевые слова: Л.Н. Толстой, журнал «Слово», народничество, литературная критика, демократическая журналистика.

В конце 70-х – начале 80-х годов XIX века отечественная беллетристика переживала серьезное влияние идеологии народничества. Следствием этого стало заметное смещение акцентов и в изображении крестьянской жизни, и в подходе публицистов и критиков демократических изданий к явлениям литературы [1, с. 6].

Идеологическая дифференциация в среде литературного народничества привела к созданию новых журналов демократической ориентации, среди которых был и журнал «Слово» (1878–1881). Издание стало «первой ласточкой», означавшей начало поиска новой журнальной трибуны писателями и публицистами демократического лагеря, которых, по всей вероятности, уже не удовлетворяли программы «Отечественных записок» и «Дела». Несмотря на относительно недолгую историю своего существования, «Слово» успело стать влиятельным органом, в котором охотно принимали участие бывшие сотрудники «Отечественных записок» В. В. Берви-Флеровский, Н. Н. Зибер, П. В. Засодимский, Н. Н. Зла-

товратский, В. Г. Короленко, М. К. Цебрикова и другие [см. об этом: 2].

В первом же номере «Слова» направленное, программно-теоретические установки нового журнала озвучил литературный критик, философ и публицист М. А. Антонович¹. В статье «Современное состояние литературы» Антонович с ностальгией вспоминает времена «Современника», когда журналы издавались литературными кружками, объединявшими в своих рядах единомышленников, солидарных в своих целях и стремлениях; времена, когда журналистика имела колоссальное влияние на читающую публику. Современная периодическая печать, по мнению критика, находится в руках людей, «совершенно чуждых литературе и литературным целям, ... смотрящих на нее как на выгодное дело, как на средство наживы... Яд меркантилизма проникает в литературу... заражает ее жизненные силы» (Слово. 1878. № 1. 2-я паг. С. 3).

В невыгодном свете предстает современная литература не только с внешней стороны, внутреннее содержание ее также не

способно удовлетворить эстетические запросы Антоновича. Проанализировав тематику публикуемых художественных произведений, основные идеи и проводимые тенденции, критик предлагает свою, «неутешительную», классификацию текущей литературы.

Первая часть – литература «квиегистическая», то есть «спокойная и успокаивающая». «Квиегистическая» литература «торжествует, предаётся самодовольству, воображает, что для нее наступил золотой век» (Слово. 1878. № 1. 2-я паг. С. 5). Выступая не иначе, как от лица всего русского народа, всей России, «квиегисты» – эти «лилипуты и недоросли» – свободно и смело берутся за решение любого вопроса.

У представителей «квиегистического» направления свой подход и к искусству. Самый непростительный недостаток литературного произведения, с точки зрения «квиегистов», есть «скука и мрачность», а также все, наталкивающее на размышление. «Эта печать, подобно пчеле, из всего высасывает только сладкое, т. е. забавное и развлекательное... Все ее усилия направлены к тому, чтобы читатель не скучал, не хандрил, не предавался мрачным мыслям, а был бы доволен, спокоен и упивался бы постоянно надеждами и радостными мечтами» (Слово. 1878. № 1. 2-я паг. С. 5). Абсолютно не понимая и не принимая подобного рода гедонистические идеалы, Антонович обращает внимание на то, что сейчас не время уходить в сторону от решения острых социально-политических проблем, невозможно «все наши раны, язвы и болячки уврачевать посредством поливания их елеем забвения и панегирика» (Слово. 1878. № 1. 2-я паг. С. 10).

Самый яркий «образец бестенденциозности и квиегизма», по мнению Антоновича, – «Анна Каренина» Л. Н. Толстого. «Трудно найти другое произведение, которое до такой степени способно было бы занимать и усыплять, возбуждать и в то же время повергать в сладостную апатию и сладострастную негу» (Слово. 1878. № 1. 2-я паг. С. 12). Литературные критики, к полному замешательству публициста «Слова», нашли в «Анне Карениной» «даже серьезное «общественное» значение, которое, видите ли, состоит в том, что в ней любовь представлена в реальной наготе, сведена с пси-

хологического пьедестала на физиологическую, материальную почву» (Слово. 1878. № 1. 2-я паг. С. 13). Важно отметить, что похвалы и дифирамбы произведению Толстого, распространившиеся в литературно-критической среде, вызывают у Антоновича гораздо большее негодование, нежели сам роман.

Свои претензии Антонович адресует и второй части современной литературы, которую он называет «беззаботной, небрежной и апатической». Здесь все случайно, нет «проникающих, одушевляющих идей, нет дорогих целей и любимых тенденций». «Беззаботная» пресса не отвергает существования внутренних вопросов, но занимается ими «больше для проформы и очистки совести, чем по внутреннему влечению и увлечению» (Слово. 1878. № 1. 2-я паг. С. 17).

Жестко оценивая текущую литературу, не находя в ней сколько-нибудь положительных, заслуживающих симпатии и одобрения тенденций, Антонович горячо говорит о своем видении проблемы, предлагая пути ее решения.

Публицист видит острую необходимость возрождения так называемой «воинствующей прессы». «Литературе следовало бы понемногу сбрасывать с себя апатию, которая постепенно и незаметно овладела ею <...>, проникнуться сознанием своего назначения и своих целей <...>. Уж если бороться, так бороться не с пустяками и мелочами, бороться на жизнь и смерть» (Слово. 1878. № 1. 2-я паг. С. 23–24). Для предстоящей борьбы, уверен Антонович, не нужны ни таланты, ни какие-нибудь особенные способности, главное – это добрая воля и добрые намерения.

Важнейшим качеством современного литератора является «умение видеть и слышать: внимательно и пристально наблюдать жизнь и окружающую действительность, а потом думать и вдумываться во все; каждое наблюдение переварить умом и прочувствовать сердцем» (Слово. 1878. № 1. 2-я паг. С. 25). Предвидя, что написанные подобным образом произведения вряд ли будут блестящими, критик говорит о компенсации этого момента гораздо большей действенностью будущих материалов, их особым «качественным влиянием» на читателя.

Наконец, третье непременно условие зарождения «полезной» литературы – это «вза-

имное содействие всех органов печати, сознающих недостаток «литературного оживления», чувствующих потребность в подъеме литературного духа». По мнению Антоновича, современные литература и журналистика совсем забыли свое истинное предназначение: объединять людей с одинаковым «духом и стремлениями». Справиться с этой сложнейшей, но вместе с тем и наиглавнейшей задачей, грамотно учесть все заявленные моменты, предстоит новому демократическому журналу «Слово».

Справедливости ради надо отметить, что Антонович не призывает все значение литературы сводить к «прямому «непосредственному» служению общественному прогрессу». Литература для критика – «единственный орган, посредством которого общество может говорить и выражать свои мысли, желания и чувства» (Слово. 1878. № 2. 2-я паг. С. 94), поэтому, с одной стороны, в ней несомненно должна быть некая сосредоточенность на насущных проблемах современности, однако нельзя забывать и о присущей каждому художнику определенной независимости творчества. Во все времена были поэты, занимавшиеся разрешением вечных проблем, размышлявшие о смысле и назначении человеческой жизни. Их произведения всегда служили «утешением и отрадой, поддержкой и ободрением для столь же непреклонных, но не столь могучих характеров, изнурившихся и изнемогающих в подобной же борьбе за свободу своего духа» (Слово. 1878. № 2. 2-я паг. С. 119). Иными словами, значение «поэзии чувства» для Антоновича ничуть не меньше значения «поэзии мысли». Достаточно спорно в этой связи выглядит мнение К. С. Тунаковой, утверждающей, что критик полностью отрицал социальное и общественно-политическое значение «Анны Карениной» Толстого, рассматривая в нем лишь внешнюю развлекательность и занимательность. Тем более трудно согласиться с заявлением исследователя об отрицании Антоновичем художественного таланта Толстого [7, с. 99]. Безусловно, Антонович называл «Анну Каренину» «образцом бестенденциозности и «квиеизма», но «бестенденциозность» есть не синоним бездарности. Художественное творчество Толстого для публициста «Слова» это «поэзия

чувства», у которой свое высокое предназначение. В «Анне Карениной» как и в любом другом произведении, есть «сама живая природа, сама действительность, непосредственно отразившаяся в поэте, и это отражение фиксируется в известных поэтических чувствах или ощущениях, образах и звуках» (Слово. 1878. № 2. 2-я паг. С. 116).

Надеждам и чаяниям Антоновича не суждено было сбыться. Не сумев преодолеть редакционных разногласий, он покидает журнал. С его уходом литературно-критическая позиция «Слова» изменяется кардинальным образом. Место ведущего критика занимает прозаик, драматург, журналист П. Д. Боборыкин, который придерживался совершенно иных, если не сказать противоположных, взглядов как на цели и задачи современной литературы, так и на специфику литературной критики.

В статьях «Мысли о критике литературного творчества» (1878. № 5), «Мотивы и приемы русской беллетристики» (1878. № 6), «Островский и его сверстники» (1878. № 8) Боборыкин формулирует свой метод критического анализа художественных произведений.

Основная причина того, что «ни один из выдающихся русских писателей не изучен у нас хорошенько», по мнению сотрудника «Слова», кроется в отсутствии у нынешних критиков определенной литературно-критической теоретической базы. Проявляя крайнюю односторонность, субъективность в своих оценках, критики и рецензенты на первое место ставят «общественное содержание вещи», «направление автора». «Чем антипатичнее критику направление автора, тем пристрастнее он к его творческим силам» (Слово. 1878. № 5. 2-я паг. С. 68). В результате «сплошь и рядом даровитого человека третируют как бездарность», посредственное же произведение превозносят.

Боборыкин предлагает свой – «научный» – подход к анализу и интерпретации литературного произведения. При этом он не пытается «опровергнуть» или «пересмотреть революционно-демократическую эстетику» [см. об этом: 3]. Скорее, он стремится дополнить и обогатить «реальную» критику новыми приемами анализа, исходя из требований момента [см. об этом: 4]. Прежде всего, говорит Боборыкин, необходимо установить оп-

ределенные критерии для суждений о художественном произведении. «В мире творчества, – отмечает он, – все должно измеряться относительной силой его, обилием и яркостью реальных образов <...> Не фразами, не навязыванием своих тенденций, а созданием целого мира живых людей, изученного путем художественной наблюдательности и человеческой симпатии» (Слово. 1878. № 5. 2-я паг. С. 71). Ошибка большинства критиков состоит в том, что они отказываются от выяснения «психологической основы» творчества того или иного художника. Они анализируют, разбирают и судят о конечном литературном продукте, совершенно не интересуясь «личной судьбой автора». А между тем «биографическая почва, безусловно, необходима для того, чтобы понять, как данный человек пишет, и почему он пишет так, а не иначе» (Слово. 1878. № 5. 2-я паг. С. 67). Помимо этого критика должна «исследовать, в какой степени произведения автора откликнулись на духовные потребности самой развитой доли общества» (Слово. 1878. № 8. 2-я паг. С. 6). А этого, пишет Боборыкин, можно добиться лишь при сопоставлении «содержания творчества» беллетриста с «содержанием жизни народа», взятого во всей его совокупности. Таким образом, только всестороннее изучение детерминизма художественного творчества писателя позволит постичь точный смысл его произведений.

Фундаментом качественно работающего литературно-критического метода публицист считает «научно-философскую подкладку». «Образованный читатель» нуждается в исследовании, где бы «особенности творчества Пушкина, Гоголя, Тургенева, Гончарова или гр. Толстого были расчленены, разбиты по группам и отделам, установлены бесспорно, ярко, с обилием фактических доказательств» (Слово. 1878. № 5. 2-я паг. С. 67). Лишь в этом случае «будут приведены в связь: свобода творчества и художественный реализм, не знающий никаких уступок; тенденция – с мировоззрением автора, которое может быть чрезвычайно широким даже тогда, когда в произведении нет ни малейшего желания подделываться под известную тенденцию» (Слово. 1878. № 5. 2-я паг. С. 69). Писатель должен уловить, прочувствовать важней-

шие, типические признаки, которые обуславливают «культурную будущность нации». Для критика «Слова» не важно, каким образом автор этого достигает (фантазирует или «фотографирует»), значение имеет лишь «правдивость» изображения.

Исходя из заявленных положений, Боборыкин обращается к характеристике явлений русской беллетристики.

Прежде всего он говорит о присутствии в нашей литературе трех «поколений». Толстого, наряду с Гончаровым, Тургеневым и Достоевским, критик относит к «первому выдающемуся поколению». Каждый из них – великий художник, «крупный» талант. У каждого – свои творческие приемы, уникальный язык, своя литературная манера, самобытное художественное мастерство. Боборыкин недоумевает, почему все это литературное богатство до сих пор не составляло интереса для современной критики.

Обращаясь к «Анне Карениной», Боборыкин признает, что, несмотря на недовольство «известной доли публики», автор остался верен себе, еще раз продемонстрировав свое редкое мастерство, свой неординарный художественный талант.

Содержание романа очень многих не удовлетворило, и Толстого вполне заслуженно упрекали в «несимпатичном для большинства» консерватизме. Однако основной недостаток современных «критиков», по Боборыкину, заключен именно в том, что они «не хотят пошире отнестись к своей задаче и думают, что произвольные приговоры, отрицающие талант в авторе, могут помочь в борьбе с несимпатичностью его направления» (Слово. 1878. № 5. 2-я паг. С. 71). А если посмотреть на то же содержание «Анны Карениной» объективно, то окажется, что любая, даже самая крайняя публицистическая критика может воспользоваться нарисованными Толстым картинками барских нравов для каких угодно радикальных выводов. Вместе с тем, отмечает критик, писатель продемонстрировал в своем романе жаркое стремление по-своему проанализировать самые разнообразные «вопросы»: нравственные, социальные, политические. И это, безусловно, придает произведению весомую ценность.

Рассматривая и анализируя литературное творчество Толстого в целом, Боборыкин при-

ходит к однозначному выводу, что и в западно-европейской литературе немного найдется произведений, которые можно было бы поставить рядом с «Войной и миром» по богатству и многообразию содержания. В «Анне Карениной» же Толстой «не только не отрешается от текущей действительности, но, напротив, погружен в нее и не может даже освободить себя от личного участия в вопросах дня» (Слово. 1878. № 5. 2-я паг. С. 51–52). Несмотря на то, что участие это, по мнению Боборыкина, по большей части одностороннее, «руководимое устарелыми идеями», все-таки большее значение имеет присущее Толстому «объективное исследование жизни», «художественная правда» его произведений. По твердому убеждению критика «Слова», неважно, насколько «отсталый мыслитель и гражданин» тот или иной беллетрист, если он «несомненно талантлив и удачно наблюдателен», необходимо, не искажая факты, признать, что его произведения, реальные и верные действительности, «никогда не умрут, ни в художественном, ни в общественном смысле». Подобные литературные творения «не могут выдохнуться» с течением времени, они «не имеют срока давности» (Слово. 1878. № 5. 2-я паг. С. 68–69).

Литературный вклад беллетристов «второго» и «третьего» поколений – «бытописателей мира серой массы», к которым Боборыкин относит Н. и Гл. Успенских, Решетникова, Помяловского, Слепцова, Златовратского и себя, – значительно беднее, одностороннее, однако тоже заслуживает пристального внимания и изучения.

Литературно-критическая позиция Боборыкина нашла свое развитие в статьях Д. А. Коропчевского и И. И. Ясинского.

Писатель, переводчик, антрополог Д. А. Коропчевский в статье «Роль критики в современной литературе» (1879. № 12) вслед за Боборыкиным говорит об отсутствии у современной литературной критики «научной подкладки», что приносит нынешней беллетристике «неисчислимый вред». Все силы отечественной критики должны быть направлены на формирование «литературной школы». Для этого необходимо серьезно заняться разработкой и анализом произведений таких даровитых писателей, как Гоголь, Щедрин, Гончаров, Тургенев, Тол-

стой. Только сумев извлечь «полезные уроки» из литературы предшествующих эпох, возможно «правильно подготовить новое поколение молодых беллетристов» (Слово. 1879. № 12. 2-я паг. С. 146, 148).

Превыше всего в литературном произведении для Коропчевского – «художественная правда», «правдивое изображение жизни». Любая форма идеализации неприемлема. Акцентируя внимание на проблемах «свободы творчества», Коропчевский настаивает на том, что «приверженность к известным идеалам не должна ограничивать свободу исследования и ширину взгляда писателя». Морализирование, подсказывание читателю выводов, желательных для автора, говорит о его неуверенности в своих творческих силах.

Рассуждая о том, каким должен быть писатель нового поколения, Коропчевский во главу угла ставит его происхождение. «Современное развитие совершается преимущественно в среде народа и в среде интеллигенции. Поэтому писатель обязательно должен принадлежать к последней и в то же время близко стоять к первой. Нужно вырасти в семье <...>, обремененной общественными благами, нужно испытать на себе всю тяжелую и всю спасительную сторону труда. Нужно выучиться ценить и любить человека даже под самым толстым слоем грязи и порока» (Слово. 1879. № 12. 2-я паг. С. 128). Только такой беллетрист, конечно, при наличии у него «исключительной литературной даровитости», может создать действительно ценное произведение.

Дворянин Толстой никак не мог вписаться в построенную Коропчевским идеальную модель «современного писателя». Признавая за автором «Анны Карениной» необыкновенную даровитость, отдавая должное «художественной объективности» его творчества, сотрудник «Слова», причислял его к представителям старой, отжившей литературной школы, у которой можно чему-то научиться, но ориентироваться на которую уже нельзя.

Основные положения теории Боборыкина и Коропчевского конкретизировались и дополнились в статье журналиста, литературного критика И. И. Ясинского «Единство творческого процесса» (1879. № 9). Анализируя специфику процесса художественного творчества, критик настаивает на двойственности

его характера. С одной стороны, это «впечатления, воспринимаемые художником, вызывающие в нем те или иные чувства и ощущения», которые он «стремится представить в соответствующих образах». С другой – «стремление и умение передать другим чувства, которые испытываешь сам» (Слово. 1879. № 9. 2-я паг. С. 93).

В рассуждениях Ясинского о «способе возникновения образов», о роли воображения, о художественной типизации особое место отводится наблюдению как основному способу получения впечатлений. Развитая наблюдательность писателя является, по мысли критика, залогом «объективности», «правдивости» изображения в его произведениях.

Главный тезис Ясинского – «настоящий художник не солжет». Совершенно бесполезное литературное явление, с его точки зрения, представляют как романы, «написанные с целью вызвать в читателе фальшивое представление о предмете, картине, обществе», так и произведения, предлагающие читателю только «снимки с натуры», только «карточки людей, встречающихся на жизненной арене».

Достаточно остро на страницах «Слова» обсуждался вопрос о тенденциозности литературы. Считая, что никакие узкотенденциозные рамки не должны ограничивать современное искусство, сотрудники журнала проводили четкое семантическое разделение между понятиями «тенденциозность» и «идейность»². В чем же разница? С точки зрения С. Венгерова, образец тенденциозности – статьи Писарева, где «связь искусства и действительности являлась в виде одностороннего, узкого дидактизма» [Слово. 1880. № 2–3. 2-я паг. С. 111]. «Тенденциозные» произведения, «воспетые» утилитарной критикой, выполнив свою главную задачу по привлечению общественного внимания к насущным проблемам современности, изжили себя. Современные беллетристы как истинные представители идейной литературы «проводят только ту «мораль», которая дается самой жизнью». В отличие от тенденциозных писателей, извращающих действительность в угоду «узких рамок предвзятой мысли», писатели «идейные» объясняют ее, помогают разобраться в «хаосе отдельных житейских фактов и впечатлений». Только благодаря их усилиям современные читатели вновь начинают ценить в ли-

тераторе не только его «прогрессивную благонамеренность», но и художественные достоинства его произведений.

Толстовская концепция народного образования в некоторой степени нашла сочувствие у сотрудников «Слова». В статье «Школьное дело в России» (Слово. 1878. № 2. 2-я паг. С. 66) анонимный автор главную причину неудач в деле народного просвещения видит в оторванности чиновников, занимающихся вопросами образования и находящихся под влиянием воспитательных идей Запада, от реальной жизни российского крестьянства, от его истинных запросов. Признавая огромные заслуги и авторитет Толстого, впервые заговорившего о проблемах народного образования, автор с сожалением отмечает другую крайность, в которую впал писатель. Толстой заблуждается, когда ограничивает содержание обучения лишь «простой грамотностью и цифирью». Чтение и письмо, считает публицист «Слова», только орудия просвещения, из которых можно сделать и хорошее, и дурное употребление, а потому ставить их конечной целью народного образования никак нельзя. Однако, если Толстой оказался не в состоянии решить поставленный вопрос, то еще большей безнадежностью, по мнению анонимного автора, отличаются доводы его противников – педагогов-теоретиков. Их требования к организации народного обучения вообще не имеют ничего общего с запросами реальной жизни.

Практически вторит основным положениям статьи Толстого «Прогресс и определение образования» (Русский вестник. 1862. № 5). Д. А. Клеменц в публикации «Задачи народной литературы». Простому крестьянину, уверен публицист, недоступны главные приобретения культуры, сокровища науки и искусства. «Народ видит в приобретениях современной науки лишь орудия, направленные против него» (Слово. 1878. №5. 2-я паг. С. 74). Сомневаясь, что ситуацию можно изменить одними «народными книжками», автор, вместе с тем, видит крайнюю необходимость появления «истинно народной литературы», создать которую возможно, лишь зная народные запросы и потребности. Не случайно на страницах издания часто возникает вопрос о качествах настоящего «народного писателя».

Ведущая роль в литературном процессе 80-х годов журналом «Слово» безоговорочно

отдается писателям «нового поколения», выросшим среди простого народа, как никто знающим его. В отличие от беллетристов 60-х 70-х годов они отказались как от «узкой тенденциозности», так и от ложной идеализации в изображении простого мужика, а потому их произведения, проникнутые суровой «художественной правдой», особенно ценны.

Изучение литературной критики «Слова» позволяет говорить о наличии в журнале главенствующей идеи, заключающейся в стремлении ведущих критиков выработать единые критерии анализа художественного произведения, которые бы опирались на твердую «научно-философскую» основу. Новый литературно-критический метод, по сути представляющий совмещение приемов публицистической и эстетической критики, позволил бы отойти от односторонности и субъективности в оценках явлений литературы. Вместе с тем журнальная политика «Слова», по признанию ряда исследователей, отличалась крайней противоречивостью, «невыработанностью единой платформы». Так, «экслектизм и непоследовательность в эстетической теории», проявившиеся в «Слове», В.Б. Смирнов связывает с либеральными тенденциями, свойственными в целом народнической журналистике конца 70-х – начала 80-х годов [см. об этом: 5].

Не был единообразным и подход сотрудников «Слова» к решению «толстовского вопроса». Радикальный тон, заданный статьями Антоновича, не стал доминирующим в последующих оценках творчества Толстого на страницах журнала. Это само по себе свидетельствует об отсутствии в «Слове» единомыслия, которое, возможно, и привело к «скоротечной» жизни издания.

Критики и публицисты народнического журнала не ставили под сомнение мастерство и художественный талант Толстого, однако признавали за его произведениями только историческое значение. Л. Н. Толстой, как и И. С. Тургенев, И. А. Гончаров, Ф. М. Достоевский, могут представлять для современного поколения «почти один лишь исторический интерес <...>, многие идеалы их кажутся нам наивными, многие даже совсем негодными» (Слово. 1880. № 1. 2-я паг. С. 121). Теории «христианской» любви и всепрощения, разрабатываемые Толстым как в художественных,

так и в публицистических произведениях, также не нашли сочувствия у представителей народнической журналистики 80-х годов.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Свои требования к современному искусству в целом и к литературе в частности, а также к литературной критике М. А. Антонович изложил в статьях «Современное состояние нашей литературы» (1878. № 1) и «Причины неудовлетворительного состояния нашей литературы» (1878. № 2).

² О своем понимании идейности и тенденциозности Д. А. Коропчевский высказывается в статьях «Физиологические основы поэзии» (1878. № 9–10), «Роль критики в современной литературе» (1879. № 9, 12); С. А. Венгеров – в обзоре «На смену. Беллетристы-дебютанты» (1880. № 1, 2–3); М. К. Цебрикова – в статье «Двойственное творчество» (1881. № 2).

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Анненкова, Е. И. Проза писателей-народников и развитие русской литературы в 70-е годы / Е. И. Анненкова // История русской литературы 19 века. Вторая половина. – М.: «Просвещение», 1991. – С. 158–236.
2. Бушканец, Е. Г. Революционеры 1870-х годов и журнал «Слово» / Е. Г. Бушканец // Русская литература и освободительное движение. – Казань: КГПИ, 1970. – Вып. 85. – Сб. 2. – С. 30–56.
3. Коновалов, В. Н. К характеристике общественно-литературной позиции журнала «Слово» (1878–1881) / В. Н. Коновалов // Русская журналистика в литературном процессе второй половины XIX века. – Пермь: ПГПИ, 1980. – С. 27–40.
4. Назарова, Т. В. Литературно-критическая позиция журнала «Слово» (1878–1881) / Т. В. Назарова // Вестник Волгоград. гос. ун-та. Серия 2. Филология и журналистика. Вып. 5. – Волгоград, 2000. – С. 88–96.
5. Смирнов, В. Б. Идеи крестьянского социализма в беллетристике журнала «Слово» / В. Б. Смирнов // Наследие революционных демократов и русская литература. – Саратов: Изд-во Саратов. ун-та, 1981. – С. 94–117.
6. Смирнов, В. Б. «Отечественные записки» и русская литература 70–80-х годов XIX века / В. Б. Смирнов. – Волгоград, 1998. – 263 с.
7. Тунакова, К. С. М. А. Антонович в журнале «Слово» / К. С. Тунакова // Русская литература и освободительное движение. – Казань: КГПИ, 1975. – Сб. 6. – С. 95–111.

**“SLOVO” ABOUT L.N. TOLSTOY: FEATURES OF INTERPRETATION
OF THE WRITER’S CREATIVITY DEMOCRATIC MAGAZINE**

Kozlova Olesya Alexandrovna

Candidate of Philology, Associate Professor of Department of Literature and Journalism
Volgograd State University
stilvolsu@mail.ru
Prosp. University, 100, 400062 Volgograd, Russian Federation

Abstract. The article analyzes the reception and interpretation of literary and publicist works of L. N. Tolstoy on the pages of the democratic magazine “Slovo”. On the material of the program articles M. A. Antonovich, P. D. Boborykin, D. A. Koropchenko, etc., the author considers the literary-critical and aesthetic position of the magazine.

Key words: Tolstoy, magazine, the literary criticism, democratic journalism.



www.volsu.ru

УДК 821.161.1
ББК 83.3(2Рос=Рус)

ВОЗВРАЩАЯСЬ К ПРОЧИТАННОМУ

**(Рец. на кн.: Компанеец, В. В. Русская
социально-философская проза последней трети XX века [Текст] :
монография / В. В. Компанеец. – 4-е изд., стер. – М. :
Флинта : Наука, 2014. – 240 с.)**

Васильева Светлана Сергеевна

кандидат филологических наук, доцент кафедры литературы и журналистики
Волгоградского государственного университета
sseliger@mail.ru
просп. Университетский, 100, 400062 г. Волгоград, Российская Федерация

В своей монографии В.В. Компанеец обращается к произведениям А. Солженицына, В. Шаламова, Ю. Домбровского С. Залыгина, В. Распутина, В. Астафьева, Л. Леонова, В. Тендрякова, Ю. Бондарева, прозаическое наследие которых определяется как социально-философская проза.

Выбор имён обусловлен целью исследования - проанализировать произведения реалистического течения третьей трети XX века в соотнесенности с традициями русского реализма XIX века и в контексте религиозно-нравственных идей отечественной философии, в том числе христианской антропологии В. Соловьёва, Н. Фёдорова, П. Флоренского, Н. Лосского, Н. Бердяева и др.

В предисловии автор, разъясняя свои теоретико-методологические взгляды, подчеркивает важность, концептуальность категории времени, «мотива разрыва времен, осмысля-

емого в нравственно-философском ракурсе как перерыв в преемственности духовных традиций, обусловивший утрату естественности бытия, его рассогласование и в итоге, появление множества героев «разорванного» сознания, лишенных твердой почвы под ногами, оказавшихся во власти блудносыновства» (с. 9). Для постижения полноты и интенсивности выражения внутреннего мира автор предлагает различать понятия «безличное событие» и «характерологический поступок». Под «безличным событием» понимается проявление объективных обстоятельств действительности. «Характерологический поступок» является способом психологического изображения персонажа, для автора важно бахтинское понимание поступка как «познавательного поступка мысли», «сферически объемное, характеризующееся множественностью уровней и аспектов проявления» (с. 6).

Убедительно обосновывается и связь проблематики философской прозы последней трети XX века с идеями и открытиями В.С. Соловьева, Н. Федорова, П. Флоренского, Н. О. Лосского, представленными в их трудах в конце XIX – первой половине XX веков. Этой общей точкой называется понимание человека как цели истории, «возвышение поступка сознания, души, духа» (с. 7), анализ «категорий совести, стыда, вины, в конечном счете – нравственной истины» (с. 7).

В первой главе «Человек и история: В. Шаламов, А. Солженицын, Ю. Домбровский» автор замечает, что в большинстве произведений, написанных в 1970–1980-е годы, именно сталинская эпоха становится предметом художественного осмысления. Обращение к наследию В. Шаламова, А. Солженицына, Ю. Домбровского актуально, так как их произведения поражают глубиной философско-нравственного и художественного постижения проблемы «личность и тоталитарное государство».

Далее анализируются «Колымские рассказы» В. Шаламова как «грандиозная трагическая эпопея об эпохе сталинского тоталитаризма» (с. 11), со своим «уникальным, не похожим на другие, художественным миром» (с. 11). Уникальность этого мира убедительно связывается с особой антропологической концепцией Шаламова. Внимательно и подробно анализируя систему образов персонажей, сюжетные ситуации, высказывания повествователя, автор монографии приходит к выводу об утрате героями «Колымских рассказов» нравственно-религиозных опор существования, об их попадании в «Ничто», которое понимается как «воплощение зла иррационального, непостижимого в своих личинах» (с. 20). Автор исследования, опираясь на суждения немецкого философа К. Ясперса, показывает а-трагичность сознания человека, изображенного в «Колымских рассказах» писателем, испытавшим на себе предел физических и нравственных страданий: «Перед нами парадоксальная ситуация: герои, оказавшиеся в трагических обстоятельствах, сами не выступают носителями трагического. Их лагерная жизнь как история распада и опустошения личности является не трагедией, а трагедией наизнанку, наоборот. А-трагическо-

му сознанию чуждо разделение временного и вечного, исторического и метафизического, конечного и бесконечного и, что особенно существенно, – разграничение живого и мертвого. Жизнь и смерть взаимопереходящи, граница между ними столь же условна, как и граница между добром и злом. Герои шаламовских новелл и очерков – «живые мертвецы» – понимают, что их «привезли на смерть» (1, 362), поэтому жизнь в их представлении – «не такая уж большая ставка в лагерной игре... и все думают так же, только не говорят» (1, 471).» (с. 21).

Вторая важная черта шаламовской поэтики связывается с «линейностью изображения гулаговского ада в его способности стирать всякие индивидуальные различия, в его страшной силе разрушения, в равной мере простиравшейся над всеми» (с. 27).

Анализируя произведения А. Солженицына о ГУЛАГе, автор исследования приходит к выводу о сферически объемном выражении ада, о его иерархической структуре. «В «Круге первом» (...) еще царит полусвет, и интеллектуальные работники «шарашки», решающие научные задачи, только наполовину испытывают тяготы лагерного быта, зная унижение и попрание человеческого достоинства, но, не ведая первобытных чувств голода и холода. Это своеобразная преамбула. Ее аналогия с первым кругом дантовского ада, вместившим в себя интеллект античных ученых, философов, очевидна. Действительность, показанная ранее в «Одном дне Ивана Денисовича», была расположена сферически ниже. Зэк озабочен собственным выживанием, ему не до интеллектуальной и эмоциональной культуры, но, тем не менее, в заботах о куске хлеба и миске баланды он не забыл свою человеческую суть. По признанию самого писателя, в повести представлена «очень смягченная» картина лагерного быта (5, 268). Документальное повествование «Архипелаг ГУЛАГ» уходит в самые нижние сферы, низводит человека на предельно низкий «уровень бытия» (5, 371), где глушатся малейшие проявления человечности и духовная гибель становится столь же «естественной», как и физическая» (с. 27).

Сопоставляя проблематику, мотивную структуру, сюжетно-композиционные особен-

ности, систему персонажей, приемы изображения внутреннего мира человека Шаламова и Солженицына, автор делает справедливое заключение о том, что в «Одном дне Ивана Денисовича», «В круге первом», да и в «Архипелаге ГУЛАГ» дана «в целом все же смягченная картина лагерного ада. Но объясняется это как раз тем, что писателя интересует не только ситуация «запредела», «края» жизни, но психология заключенного в ее полном объеме – от ареста, следствия, всевозможных пересылок до лагерного бытия с его экстремальными условиями. Отсюда – показ процессуальности, динамичности, изменчивости человеческой психологии. Вот почему автор «Архипелага ГУЛАГа» взял на вооружение прежде всего опыт Л. Толстого» (с. 50). Разоблачение и критика тоталитарной системы сочетается с глубоким исследованием внутреннего мира человека. И для автора монографии очевидно, что заметные отклонения от христианских догматов, присутствующие в концепции Солженицына, не означают исключения писателем «реальности бытия Бога», Солженицын «по своему мировосприятию религиозный писатель, основные идеи которого (неприятие революционности, сгущенный морализм, твердое различие добра и зла) базируются на традициях христианства. Запечатленная действительность при всей своей абсурдности, деформациях и искажениях, насквозь пронизана дыханием Божественного» (с. 49). Именно поэтому на вопрос: «Можно ли остаться человеком в аду ГУЛАГа?» логикой судеб своих героев Солженицын показывает, что и нельзя, и должно, «Солженицынская художественная характеристология базируется на моралистически твердом (порой прямолинейном) различии добра и зла. Его герои – не правдоискатели: свою правду они уже нашли и действуют с позиции обретенной истины» (с. 51). Убедительны итоговые наблюдения о своеобразии поэтики писателя как сочетающей четко выраженную авторскую оценку, документальность, лиризм, с тенденцией «к созданию жанровых разновидностей идеологической прозы с ее тяготением к аналитичности и обобщенности» (с. 51).

Далее в контексте проблемы «человек и история» рассматриваются романы Ю. Дом-

бровского «Хранитель древностей» (1964) и «Факультет ненужных вещей» (1978), в которых писателю удалось запечатлеть своеобразие эпохи сталинизма, и «внутренний мир личности, бесстрашно принявшей вызов тоталитарной системы» (с. 54).

В.В. Компанец подробно анализирует образ Зыбина и сквозные символические образы (Сталин – Антихрист, машина ОСО – репрессивный конвейер, нейманы хрипушины, гуляевы – бесы, система НКВД – игра, театр абсурда. Так, рассмотренные истории жизни доктора Блиндермана и брата бригадира Потапова, рождение товарища Попятна, яблочки деда Середы; аналогии с историческими реалиями древности и образами Понтия Пилата, Аврелиана, Тиберия, Ульпиана, Сенеки, Ивана Грозного, былина о том, «как перевелись богатыри на святой Руси», формируют нравственно-философскую проблематику диалогии. При этом «вера в человека, в способность духовно возрождения нации пронизывает творчество видного прозаика и сближает его с лагерной прозой А. Солженицына» (с. 70).

Во второй главе «Художественный характер в свете традиций русской философии: С. Залыгин, В. Распутин, В. Астафьев» автор монографии обращается к проблеме мировосприятия человека второй половины XX века, к анализу социального и индивидуального на материале социально-философской прозы 1970–1980-х годов. Сложность проблемы обусловленности психосоциального состояния личности временными характеристиками бытия, поднимаемой С. Залыгиным в романе «После бури» (1985), В.В. Компанец показывает, тонко и подробно анализируя образ главного персонажа Петра Васильевича-Николаевича Корнилова, основной характеристикой сознания которого называется раздвоенность. Эта «раздвоенность», как и понятие «бывшести», рассматривается в философском контексте (Гегель, М. Хайдеггер) и в контексте литературной традиции (двойничество в повестях Гоголя «Нос» и Достоевского «Двойник»). «Бывшесть» в романе Залыгина трактуется не только как морально-нравственное, историческое и «временное», но и как пространственное понятие (с. 78). «Таким образом, в романе С. Залыгина первостепенно значение

приобретает мысль о том, что подмена естественно” бытия, основанного на преемственности вековых нравственных традиций, бездумным экспериментированием, доходящей подчас до абсурда игрой крайне опасны для людей, чреватые неисчислимыми страданиями и бедами. Ничем не оправданные эксперименты, в конечном счете, привели к перерождению когда-то жившей в согласии с природой цельной, неискаженной личности. В итоге люди лишились самого главного – возможности строить свою судьбу. Подтверждением это и является психология показанных в романе «бывших», чей социально-поведенческий облик предельно точно может быть выражен словами П. Флоренского: «Не “я живу”, а “со мной происходит”». Утратившие почву под ногами, лишённые корней и родовых связей, не способные к унаследованию духовных ценностей предков люди типа залыгинского Корнилова целиком оказались во власти разрушительной стихии, которая «несет» их в никуда» (с. 82–83).

Проблематика, характерология в произведениях В. Распутина «Прощания с Матерой», «Деньги для Марии», «Последний срок», «Живи и помни» рассматривается и сопоставляется и философией Н. Федорова, основание для этого видится в общности идей, в призыве к всеобщему братству и родству, к преодолению различных форм людской отчужденности, к поискам своего места в мире (с. 83), в высокой оценке опыта и заповедей «отцов», «предков», духовным ценностям прошлого (с. 84), поэтому особенно значимы анализируемые В.В. Компанейцем мотивы памяти, пути и «антипути», беспутства, «блудносыновства». Справедливо утверждение, что «незамысловатость и простота распутинских персонаже иллюзорны, в действительности же их отличает нравственно-психологические многомерность и объемность, «обеспечивающиеся» применением самого широкого спектра изобразительных средств. Одной из важнейших является, например, ономастическая концепция писателя, позволяющая соотносить его именами П.А. Флоренского, С.Н. Булгакова, А.Ф. Лосева» (с. 106). Интересна и убедительна в этом аспекте интерпретация имен персонажей Никиты-Петрухи, Милы, Кошкине-Мышкине, Богодула. В рассмотренных

произведениях В.Астафьева «Печальный детектив» подчеркивается социальность проблематики, активность авторского начала, созвучность авторских размышлений наблюдениям Питирима Сорокина о нравственном регрессе человечества в XX веке, мысли Э. Фромма о снижении «порог чувствительности к жестокости» (с. 121). «В. Астафьев утверждает мысль, аналогичную той, которая пронизывает повести В. Распутина: естественный порядок бытия нарушен, вся жизнь сбилась с истинного пути, оказалась развороченной, рассогласованной, неупорядоченной» (с. 123). Объединяет произведения двух авторов и тема памяти, и идея «возврата к первородству, природности и естественности бытия, основанного на внутреннем ладе, согласованности всего сущего на земле» (с. 139).

Справедливым утверждением об «истиноискательстве» как отличительной особенности русской социально-философской прозы 1970–90-х начинается третья глава монографии «Духовные искания современника: Л. Леонов, В. Тендряков, Ю. Бондарев». Как «монументальное гиперфилософское произведение» (с. 141) анализируется итоговое произведение Л.Леонова – «роман-наваждение» «Пирамида». Убедительны рассуждения о жанровом своеобразии: «Традиционные романские проблемы – *личность и общество, Я и мир* – настолько подняты на уровень макроизмерения, что история, по сути дела, сводит на нет личную инициативу человека, его внутреннюю самодостаточность. Обращения к суверенному внутреннему миру героев в «Пирамиде» фактически нет. Характеры у Леонова целиком подчинены комплексу этических, нравственно-философских идей, в конечном итоге призванных обнажить истину: человечество сбилось с предначертанного пути и неуклонно движется к своему концу» (с. 142–143). Анализ леоновской этико-философской концепции сопровождается «расшифровками» названий частей романа и имен персонажей, авторского определения жанра, выделением смыслообразующих мотивов Добра и Зла, света и тьмы, дома и темы Антидома, символического образа пустыни, эпизодов прогулок Дуни. Наибольший интерес вызывает анализ своеобразия художественной характеро-

логии Леонова, убедительно доказывается невозможность однозначной интерпретации характеров и высказываний Матвея Лоскутова, Дуни, Дымкова, Никанора Шамина. Особое внимание уделяется наиболее дискуссионным в леоноведении образам Шатаницкого и Матвея Лоскутова и проблеме авторской позиции: «Нельзя не видеть, что Леонов с любовью показывает русского человека, его правдоискательство (о. Матвей и Вадим Лоскутовы, Никанор Шамин), его жертвенность (Дуня Лоскутова), его совестливость (дьякон Аблаев, горбун Алеша и др.). И в то же время писатель преднамеренно сгущает зло в личинах Шатаницкого и его «школки» (Откуси, Пхе и др.), воссоздав антидуховное, сатанинское начало (папаша Дюрсо, Юлия Бамбалски, фининспектор Гаврилов, Минтай Миносевич и др.). «Пирамида» – произведение о губительности компромисса с темными дьявольскими силами, это действительно роман-предупреждение, роман-прозрение» (с. 169).

Вызывает интерес и анализ леоновской проблематики в контексте русской философии. Автор монографии выявляет в романе «полемический элемент, направленный против технократизма в целом и его религиозно-мифологической разновидности в частности. Крупнейшим представителем последней можно считать К.Э. Циолковского» (с. 167), создавшим «космо-технократическую утопию». Итоговыми являются следующие выводы: «Историческая позиция Леонова, таким образом, характеризуется четкостью и ясностью: в процессе непродуманных социальных экспериментов Россия, по мысли писателя, лишилась естественных, органических связей с сущим, стала на путь блудносыновства. Произошло это в результате свободного выбора людей, не только забывших Бога, но и сбросивших его со счета в своих социально-нравственных устремлениях.

Идейно-образная концепция «Пирамиды» направлена против необдуманного социального экспериментаторства. Не переделывать мир, не изменять его революционным путем, не разрушать, а сохранять, беречь и передавать от поколения к поколению духовно-нравственные ценности и прежде всего природу – в этом состоит одна из кардинально важных идей романа. Что же касается вопроса о Выс-

шем Начале, источнике Любви и Благодати, то нам представляется, что, в конечном счете, ни автор, ни его герои не сомневаются в существовании Предвечного» (с. 166).

Один из главных сюжетобразующих мотивов романа В. Тендрякова «Покушение на миражи», верно утверждает В.В. Компанец, – мотив сопряженности настоящего и прошлого, преемственности нравственных идей, и доказывает это, сопоставительно анализируя «сказания» и главы произведения, «истиноискательство» Гребина – главного персонажа произведения, историю или путь апостола Павла, в интерпретации В. Тендрякова. Кроме того, «"Покушение на миражи"» В. Тендрякова можно воспринимать как художественную параллель к историческому трактату Н. Бердяева «Смысл истории». По Бердяеву, историю можно рассматривать только как судьбу человека. «Человек находится в историческом, и историческое находится в человеке». «...Нельзя историю рассматривать вне человека и нечеловечески. (...) Согласно логике Бердяева, в земной истории человек проходит свой страстнотерпческий путь, и в этом плане историческое и метафизическое взаимопроникаемы так же, как взаимопроникаемы время и вечность» (с. 182), что соотносимо с «взаимокасаниями исторического и метафизического» в романе «исторических и нравственных альтернатив» «Покушение на миражи».

«Истиноискательство» объединяет и главных персонажей бондаревских романов «Берег» (1975), «Выбор» (1980), «Игра» (1985) и является одним из циклообразующих элементов трилогии, наряду с их типологическим сходством, общностью нравственно-философской проблематики, общностью художественных принципов. Справедливо указывается, что «судьбы бондаревских героев-интеллигентов (Никитина, Васильева и Крымова) даны как истории жизни. При этом актуализирован их жизненный путь как нечто состоявшееся, представшее во всем разнообразии своих социальных и личных отношений к исходу жизни. Бондарев с его тяготением к философскому повествованию раскрывает судьбы своих персонажей не столько в форме последовательного внутреннего развития, показа детального процесса формирования личности, сколько по

принципу выявления «знаков» ее духовного становления в наиболее ответственные периоды бытия – в детстве, молодости и зрелости героев» (с. 191). Искания бондаревских персонажей автор монографии соотносит с духовными исканиями героев Л. Толстого, нравственными переживаниями героев Ф.М. Достоевского. Подробно анализируя жизненные «круги» главных персонажей, автор монографии приходит к выводу, что основу их правдоискательства составляют «вечные вопросы»: «от личного счастья, попыток самоутверждения, желания наиболее полно реализовать свои творческие возможности до напряженных раздумий о войне и мире, извечном противоборстве добра и зла, судьбах цивилизации, стоящей перед угрозой экологического и ядерного уничтожения» (с. 195).

В разделе «Заключение» сделанные итоговые выводы и обобщения о путях развития русской социально-философской прозы последней трети XX века. Безусловно разных по мировосприятию и художественной манере

писателей объединяет «мысль, непосредственно восходящая к гуманистическим принципам русской классики (Л. Толстой, Ф. Достоевский и др.) и русской философии конца XIX – начала XX веков (В. Соловьев, Н. Федоров, П. Флоренский, Н. Бердяев, Н.О. Лосский, И. Ильин и др.): человек есть не средство, а цель истории. (...) Современные писатели в лице Л. Леонова, А. Солженицына, В. Распутина, В. Астафьева, В. Тендрякова, Ю. Бондарева и др., показывая разросшееся в XX веке зло, рисуя картины проявления человеческой жестокости, ведущей к саморазрушению, противопоставляют им христианское чувство любви как главное средство спасения, очищения общества» (с. 222–223).

Наблюдения и выводы В.В. Компанейца убедительны и интересны, его исследование, несомненно, будет полезно филологам, студентам, учителям-словесникам, а также всем интересующимся историей русской культуры.

BACK TO THE READ

(Book Review: Kompaneets, V. V. Russian Social and Philosophic Prose of the Last Third of the 20th Century [Text] : Monograph / V. V. Kompaneets. – 4th ed., Ster. – Moscow : Flinta : Nauka Publ., 2014. – 240 p.)

Vasilieva Svetlana Sergeevna

Candidate of Philology, Associate Professor of Department of Literature and Journalism
Volgograd State University
stilvolsu@mail.ru
Prosp. University, 100, 400062 Volgograd, Russian Federation



УДК 07
ББК 76

ЖУРНАЛИСТ, ПИСАТЕЛЬ, КОПИРАЙТЕР: СДЕЛАЙ СЕБЯ САМ

(Рец. на кн.: Соломатина, Ольга. **Писать легко: как сочинять тексты, не дожидаясь вдохновения [Текст]** / Ольга Соломатина. – М. : Манн, Иванов и Фербер, 2014. – 138 с.)

Смирнова Евгения Александровна

кандидат филологических наук, доцент кафедры литературы и журналистики
Волгоградского государственного университета
eugeni-sm@mail.ru
просп. Университетский, 100, 400062 г. Волгоград, Российская Федерация

В обзоре книг по практической журналистике «Учебники журналистики: для тех, кто хочет работать журналистом» [1] мы уже писали о том, что учебников нового поколения, которые учат, как «упаковывать» творчески обработанную фактуру в удобные для восприятия тексты, практически нет. Литература, которая создается теоретиками журналистики, зачастую оказывается очень наукоёмкой. Она необходима как методологическая и методическая база для подготовки лекционных курсов, разработки концепций квалификационных работ и т. д. Такие учебники полезны для научного анализа журналистской продукции, но не учат созданию журналистских материалов.

Книги, написанные практиками, представлены в разных жанрах: и как учебные пособия, и как сборники воспоминаний, и как «мастер-классы», и как «настоящие учебники» журналистики. Они, безусловно, интересны в плане изучения опыта конкретного журналиста, но, увы, проигрывают концептуально, в дидактическом плане, страдают излишним эссеизмом. Советов по поводу того, как стать великим журналистом/писателем/копирайтером год от года становится все больше, в том числе монографически изданных. В большей степени они сводятся к сентенции: «Как? Вы еще не пишете? Да это просто! Берете – и отсекаете лишнее».

Книга Ольги Соломатиной в этом плане концептуальна и гармонична: теории – столько, сколько нужно понять, как ее применять на практике. Практических заданий – столько, чтобы понять методику составления текстов, причем не только журналистских. Структура книги, на наш взгляд, безупречна. Она составлена в лучших традициях тьюторских изданий: теоретический материал – упражнения для закрепления теории и самоконтроля. Книга, безусловно, нацелена на СОТВОРЧЕСТВО, где автор только задает магистрали будущей работы, а обучаемый следует рекомендациям и советам, но творит собственное произведение.

Теория в книге О. Соломатиной изложена доходчиво и убедительно, в образах, метафорах, с использованием понятных аналогий. Автор приводит примеры из собственного журналистского опыта, как она решали те или иные задачи при освещении различных событий, как искала необходимый жанр, как работала с источниками информации.

О. Соломатина знакомит читателя с основными методами сбора информации, с сутью новости и структурой ее изложения, принятой в качественных изданиях, с основными журналистскими жанрами. Книга «Писать легко» нацелена не только на профессиональных журналистов или на тех, кто ими собирается стать. Рекомендации Соломатиной бу-

дут полезны и маркетологам, рекламистам, и пиарщикам, поскольку автор разбирает ситуации, связанные с продвижением продукта или репутации.

Еще одна часть целевой аудитории – активные участники коммуникаций в социальных сетях, поскольку написать пост – это тоже работа и даже искусство. Книга «Писать легко» поможет преодолеть страх перед чистой онлайн-страницей.

Завершает книгу справочник стилистических норм, правил написания различных сокращений, выбора строчных/прописных букв и проч., что будет полезно не только авторам текстов, но и каждому редактору.

Жанровая классификация, на которую предлагается ориентироваться обучаемому, изложена в работах А.А. Тертычного (в «Жанрах периодической печати», например, однако ссылок работа О. Соломатиной, несмотря на очевидные реминисценции, не содержит). На наш взгляд, она очень дробная и не совсем удобная для начинающих журналистов – целевой аудитории издания. Как нам кажется, продуктивнее было бы работать с традиционной жанровой классификацией, представленной такими жанрами, как заметка, отчет, интервью, корреспонденция, статья, колонка, комментарий, рецензия, обзор, обозрение, очерк, фельетон. Хотелось бы увидеть в книге упражнения по созданию инфографики – жанра популярного в современных СМИ, очень ясно и наглядно «упаковывающего» информацию.

Еще один вопрос, возникающий после прочтения книги «Писать легко»: а кто проверит все написанное? Отсутствие обратной связи с преподавателем – традиционный недостаток для работ подобного рода. Нет форм контроля, весь расчет автора – на самоконтроль читателя-писателя. В тренингах, вебинарах, на занятиях в аудитории методики, приведенные в книге, прекрасно работают – преподаватель рядом, поправит в случае ошибки. В данном же случае начинающему журналисту приходится полагаться только на себя. Эффект может быть непредсказуем.

В целом, на наш взгляд, работа заслуживает высокой оценки и может быть рекомендована студентам, изучающим практическую журналистику, а также вообще всем желающим научиться составлять тексты различных жанров. Книга может стать хорошим методическим пособием и для преподавателей, которые хотят научить студентов писать. Студенты же при самостоятельном изучении смогут-таки перешагнуть через чистый лист и перестать себя бояться.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Смирнова, Е.А. Учебники журналистики: для тех, кто хочет работать журналистом (обзор литературы по практической журналистике) / Смирнова Е.А. // Вестник Волгоградского государственного университета. Серия 8: Литературоведение. Журналистика. – 2013. № 12. – С. 171–175.

JOURNALIST, WRITER, COPYWRITER: MAKE YOURSELF

(Book Review: Solomatina, Olga. Writing Is Easy: How to Create Texts Without Inspiration [Text] / Olga Solomatina. – Moscow : Mann, Ivanov i Ferber Publ., 2014. – 138 p.)

Smirnova Evgenia Alexndrovna

Candidate of Philology, Associate Professor of Department of Literature and Journalism
Volograd State University
stilvolstu@mail.ru
Prosp. University, 100, 400062 Volgograd, Russian Federation

«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: <http://www.volsu.ru> – и сайте журнала: <http://lcj.jvolsu.com>.
