Министерство образования и науки Российской Федерации
Воронежский государственный университет

КНИГА
В СОВРЕМЕННОМ МИРЕ

Материалы

международной научной конференции

Воронеж,
26–28 февраля 2013 года

Воронеж
2013

ББК 76.1
К532

Научный редактор:
доц. Ж.В. Грачева

Редакционная коллегия:
М.К. Попова, М.Я. Розенфельд, Т.Ф. Ускова,
О.В. Сулемина, А.Ю. Елисеева

К532 **Книга в современном мире**: Материалы международной научной конференции. Воронеж, 26–28 февраля 2013 года. – Воронеж: НАУКА-ЮНИПРЕСС, 2013. – 299 с.
ISBN 978-5-4292-0055-2

В сборник вошли статьи, посвященные различным аспектам развития и изучения книжного и издательского дела в условиях современной социокультурной парадигмы.

Адресовано книгоиздателям и книгораспространителям, редакторам, библиотекарям, преподавателям, учителям, студентам и всем, кто интнресуется проблемами книжного и издательского дела.

ISBN 978-5-4292-0055-2

© Коллектив авторов, 2013
© Воронежский госуниверситет, 2013

О.Ю. Алейников (Воронеж)

Издания Корана в современной России

Издание Корана на русском языке – задача не новая, но исключительно ответственная для развития диалога между арабской и российской цивилизациями, упрочения культурных и научных контактов между нашими народами.

Чрезвычайно актуальная для издательской практики, в наши дни отмеченная дискуссионностью и драматизмом (весьма показательно отсутствие специального раздела, посвященного этой проблеме, в недавно вышедшем в Москве фундаментальном учебнике по теории и технологии перевода арабского языка), эта задача, на наш взгляд, будет тем успешнее решаться, чем большим будет внимание переводчиков, редакторов и издателей к опыту предшественников.

Качественное издание Корана, на наш взгляд, предполагает следующее:

1. Концептуальную филологическую точность в передаче смыслов исходного текста.

Придерживаясь этого критерия, соблюдая точность в передаче лексических значений коранических слов, известный ученый-арабист старшего поколения академик И. Ю. Крачковский во многом разделял позицию мусульманских богословов, считавших, что небесные откровения, явившиеся миру на арабском языке (с их предполагаемой смысловой неисчерпаемостью), нельзя «вольно» переводить на другие языки, так как при переводе «для большей доступности» чаще всего сообщается то, чего в Священной Книге нет, а «только подразумевается». В сурах, переведенных когда-то И. Ю. Крачковским, добавленные «от себя» так называемые «лишние слова» либо отсутствуют, либо сведены к минимуму.

2. Работу с оригинальным арабским текстом, а не с «подстрочником» или последующими его переложениями.

В этом смысле филологический «перевод И. Ю. Крачковского является научным и в понимании текста исходит из самого Корана, а не из его более поздних комментариев. Последние, как неоднократно показывалось исследователями, дают связное и доходчивое истолкование истинного текста, но часто искажают (в разной степени) его начальный смысл» (Пиотровский, 1991. С. 168).

3. Недопустимость буквализма, который может обернуться кощунственным приписыванием субъектам высказывания несвойственных им функций, а также – нарушением стилистического единства текста, может вызвать противоречия в его восприятии.

Как известно, для арабов и других мусульманских народов коранические выражения являются непревзойденным стилистическим эталоном, передающим изречения Аллаха, открывшиеся Пророку: именно Мухаммад владел великим даром красноречия, отличаясь этим даром от большинства своих современников и последователей. Поэтому сила воздействия Его проповедей была столь велика. Академик И. Ю. Крачковский указывал на новаторское соотношение субъектов высказываний (голосов Всевышнего и Пророка) в Священной Книге мусульман: «Аллах говорит сам, человек совсем отступает или действует по приказу: скажи!» «Божество в первом лице» – это «главный эффект» стилистики Корана и секрет его внушающей силы (Крачковский, 1986. С. 677–678, 683).

Перевод эталонного текста, сыгравшего огромную роль в культурной и литературной жизни многих народов, должен быть ориентирован на обороты речи, принадлежащие торжественному стилю, способному передать пафос откровений.

В идеале перевод должен передавать богатство лексико-семантических значений исходного текста. При этом допускается разумное использование архаизированной лексики, инверсии, антитез и др. стилистических приемов, соответствующих указанной задаче. Хорошим примером может служить работа, проделанная Б. Я. Шидфар. Готовя перевод, исследовательница видела свою цель в том, чтобы «отразить краткость и вместе с тем емкость ярких образов, благодаря которым Коран стал школой ораторского и эпистолярного искусства для многих поколений мусульманских народов, даже не говорящих по-арабски» (Шидфар, 2003. С. 664-665).

4. Необходимо учитывать, что Священная Книга мусульман, являясь предметом религиозного культа, богословских исследований, используется и в образовательной практике. Поэтому еще один важный критерий качественного перевода – его «пригодность для цитирования» в специальной, в том числе – теологической и учебной литературе (Кулиев, 2012. С. 8).

Несомненно, что стихотворные переложения Корана на русский язык (например, В. М. Пороховой, Т. А. Шумовского), вы-

пущенные в последние годы в России большими тиражами, не отвечают этим условиям.

Исследователем А. А. Долининой уже отмечалось, что при оценке подобных переложений путеводным критерием могут и должны быть заветы, почерпнутые в самой Священной книге:

«Мы не учили его стихам, и не годится это для него. Это – только напоминание и ясный Коран» (36:69).

«Поистине, это – слова посланника благородного! Это не слова поэта. Мало вы веруете!» (69:40-41).

Нельзя также забывать, что Мухаммада называют поэтом только его противники (21:5, 37:35, 52:30).

Следовательно, воспринимать Мухаммада как поэта, как это пытаются делать отдельные прозаики, а также «переводить Его проповеди стихами» – занятие явно богопротивное» (Долинина, 2010).

В свете сказанного мы можем сформулировать следующие задачи, стоящие перед издателями:

- массовые издания Корана на русском языке должны соответствовать тем ожиданиям, которые возлагают читатели на переводчиков, учитывающих не только языковые, но и религиозные особенности Священной Книги;

- цветовые решения, применяемые при печати, выбор орнаментов и «виньеток» для оформления страниц издания должны соответствовать арабо-мусульманской эдиционной традиции;

- современному русскоязычному читателю важно не терять связи с источником перевода. Поэтому в оформлении обложки и разделов издания необходимо использовать каллиграфически выполненные на арабском языке «символы веры» мусульман;

- издания могут быть разного формата, рассчитанными на людей разного достатка.

Образцовым нам виделась бы Книга, объединяющая под одной обложкой арабский огласованный текст, размещенный с правой стороны, и текст русского перевода, размещенного с левой стороны (по принципу двустороннего письменного перевода).

Следует учитывать опыт предшественников, в том числе неудачный. Прежде чем принять перевод для издания, редакционной коллегии следует составить список спорных и неверно истолкованных коранических изречений, чтобы сделать невозможным их повторение и тиражирование.

Недопустимо называть Кораном стихотворные переложения, навеянные его текстом. Еще великий русский поэт А.С. Пушкин, работая над «Подражаниями Корану», уточнял в письме брату, что его работа совершается лишь «во славу Корану», без претензий на «авторский» перевод его неисчерпаемых смыслов.

Литература

Долинина А.А. Арабески: Избранные научные статьи. – СПб., 2010. – 444 с.

Крачковский И.Ю. Изучение избранных отрывков Корана в подлиннике // Коран. Перевод и комментарий И. Ю. Крачковского. 2-е изд. – М., 1986. С. 677–678, 683.

Кулиев Э.Р. Вступительное слово автора перевода // Коран: Перевод смыслов. – М., 2012. С. 8.

Пиотровский М. Б. Коранические сказания. – М., 1991. С. 168.

Шидфар Б. Я. Послесловие переводчика // Коран. – М., 2003. С. 664-665.

О.Я. Бараш (Москва)

Как составить книгу: случай Бродского

В одном из «Диалогов с Иосифом Бродским» Соломон Волков долго и дотошно расспрашивает поэта о том, почему тот не составляет собственных книг: «Все они составлены не вами, а другими людьми. И в связи с этим от вас часто можно услышать разного рода претензии по поводу того, как та или иная из ваших книг составлена. А сами вы тем не менее за эту работу так и не берётесь… Это что, ваша позиция?» (Волков 2006, с. 647).

Из длинных и путаных объяснений поэта следует, что а) он не умеет составлять книги; б) ему некогда этим заниматься; в) ему неинтересно этим заниматься; г) обстоятельства с изданием его книг изначально сложились так, что теперь их не переломишь; д) ему всё равно, как будут восприниматься его опубликованные тексты; е) он боится, что в его текстах воцарится хаос.

Последнее особенно интересно, поскольку никто, наверное, не приложил столько усилий к грядущему «хаосу» в текстах Бродского, сколько их автор. Так, В. Марамзин вспоминает о

том, как создавалось первое самиздатовское собрание Бродского – «марамзинское собрание»: «Иосиф согласился с хронологическим принципом. Однако это оказалось непростым делом. Во-первых, многие стихи не были датированы. Во-вторых, Иосиф, просматривая мои «находки», нередко менял даты под стихами по только ему ведомым причинам. Иногда он проговаривался: «Поставим тут 1965, а то М. обидится» (Марамзин 2012, с. 421). После 1972 года Бродский своих привычек не изменил, продолжая играть в то, что сам – правда, в отношении А. Ахматовой – называл «дополнительными играми» (Полухина 2008, с. 495). Однако то, что способно свести с ума текстолога, вероятно, и представлялось поэту «правильным» порядком.

Как известно, в первый раз Бродскому предложили издать сборник стихов вскоре по его возвращении из ссылки. Вспоминает польский исследователь русской литературы, друг и переводчик Бродского Анджей Дравич: «В один из приездов я застал его радостно возбуждённым. Замаячила перспектива книжки. На кровати и на столе лежали машинописи. Он просил у меня совета: как её составить… Мы провели за этим весь вечер. Вместе пришли к выводу, что книга вырисовалась…» (Дравич 1990, с. 108).

Книга в «Советском писателе» не вышла, но к тому времени уже появились «Стихотворения и поэмы», вышедшие в США без участия Бродского и вызвавшие у него недовольство: «Посмотрел я на неё – ну ощущение полной дичи. У меня, вы знаете, было чувство, что это стихи, взятые во время обыска и напечатанные» (Волков 2006, с. 648). Вероятнее всего, поэт ко времени выхода книги потерял интерес к своим старым стихам; кстати, эта черта – считать, что самое новое это и есть самое лучшее – осталась у него на всю жизнь, и если бы не такие дотошные составители его книг, как Л. Лосев, возможно, за бортом «канона» остались бы не только «ювенилии», но и стихотворения, вошедшие в книгу «Конец прекрасной эпохи» (Лосев 2006, с. 194-195). Однако сейчас нет смысла гадать, каким мог бы быть «канонический свод» текстов Бродского, если бы, скажем, книга «Остановка в пустыне» – первая подготовленная с участием автора, начала собираться несколькими годами раньше. После смерти поэта, стараниями Фонда наследственного имущества И. Бродского, таким «каноном» стали признаваться шесть книг на русском языке, изданных в 1970-1996 гг. издательством «Ардис»: «Остановка в пустыне» (1988), «Конец прекрасной эпохи» (1977), «Часть речи» (1977), «Новые стансы к Августе» (1983), «Урания»(1987) и «Пейзаж с наводнением» (1996). Из них только одна – «Новые стансы к Ав-

густе» – составлена самим автором и, заметим, обладает безукоризненно выстроенным лирическим сюжетом, что опровергает заявление поэта о его неумении составлять книги.

Какова была степень участия автора в создании остальных книг, нетрудно себе уяснить из воспоминаний современников Бродского. Так, Б. Янгфельдт рассказывает о попытке совместной работы над сборником «Примечания папоротника»: «Устав и от самого дела, и от собственной нерешительности, он отпихнул гранки в сторону со словами "… с ними". Больше он корректурой не интересовался…» (Янгфельдт 2012).

Составленные и изданные Б. Янгфельдтом в Швеции книги «Примечания папоротника» и «Вид с холма» (обе 1990) вошли потом в последний сборник Бродского «Пейзаж с наводнением» (1996). Но порядок текстов, помещённых в двух авторизованных поэтом книгах, вышедших в России в 1993 и 1995 г.г. – «Каппадокия» и «В окрестностях Атлантиды» – не был сохранён в «Пейзаже с наводнением». Хотя оба российских сборника, на наш взгляд, представляют собой образцовые произведения составительского искусства, между тем как для громоздкого «Пейзажа с наводнением» даже вечный апологет Бродского Л. Лосев не нашёл хвалебных слов (речь идет, разумеется, не о качестве стихов).

Но существует ли вообще рецепт составления книги стихов, будь то авторская или составительская книга? Существует даже тенденция различать понятия «сборник» и «книга стихов»: «книга», согласно этому мнению, есть нечто внутренне цельное, сборник же состоит из отдельных стихотворений; «книга» направлена на восприятие гипертекста, сборник – отдельных текстов. Отношение к книге, грубо говоря, как к большому циклу стихотворений начало складываться в России в эпоху романтизма («Сумерки» Е. Баратынского, «Опыты в стихах и прозе» К. Батюшкова). Высшей же точки культура создания поэтической книги достигла в Серебряном веке, когда законодатель поэтической моды В. Брюсов сформулировал принципы составления: «Книга стихов должна быть не случайным сборником разнородных стихотворений, а именно книгой, замкнутой целым, объединённой единой мыслью. Как роман, как трактат книга стихов раскрывает своё содержание последовательно… Отделы в книге стихов не более как главы, поясняющие одна другую, которые нельзя переставлять произвольно» (Брюсов 1903, с. 3). Этому принципу неукоснительно следовали не только «соратники» Брюсова – символисты, но и акмеисты, и футуристы, и многие поэты советского времени, в том числе входившие в круг обще-

ния Бродского, в частности, А. Кушнер, внёсший свой вклад в теорию составительства: «Книга стихов предполагает последовательное чтение от начала до конца, в ней есть свой сюжет, кульминация, отступление от действия и т.п. Множество подчас интуитивных мотивов заставляет поставить одно стихотворение вслед за другим» (Кушнер 1991, с. 48).

Из всех книг Бродского этим требованиям, как представляется, соответствуют «Новые стансы к Августе», а также небольшой сборник «Каппадокия» (СПб, приложение к журналу «Петрополь», 1992). Составитель её не указан, что наводит на мысль: не был ли им сам автор? Подробный анализ книги не входит в наши задачи. Отметим однако её рамочную композицию – она начинается и заканчивается стихотворениями «Памяти…» (соответственно «Н.Н.» и «Геннадия Шмакова»). Первые слова первого стихотворения «Я позабыл тебя…» почти зеркально отражены в последней строке книги: «*Знаменитого нами забвенья*». Порядок текстов позволяет чётко выделить сквозные темы книги, в общем-то, характерные для Бродского – конец жизни, конец века, конец исторического цикла, – а также мотивы, с помощью которых эти темы эксплицируются (старение, стирание черт лица и пейзажа, уход в прошлое реалий, забвение и. т.п.). Остается только догадываться о причинах, по которым автор «рассыпал» «Каппадокию» – не из-за того ли, что в нее вошло всего 21 стихотворение? Ведь Бродский неоднократно отказывался от предложений издать книгу из-за того, что стихов слишком мало. Хотя именно небольшой объём книги позволяет прочитать её, не заплутавшись в усложнённых образных и синтаксических построениях, и вынести из прочтения не только чувство «метафизического ужаса», но и представление о том, какими средствами поэт достигает этого эффекта.

«Каппадокия», также как «В окрестностях Атлантиды» (СПб, «Пушкинский фонд», 1995, сост. Г. Комаров), – книга, по выражению А. Гениса, о будущем, причём «самая интригующая, самая фантастическая черта этого будущего – отсутствие в нём нас» (Генис), ни разу не переиздавались. При этом все шесть «канонических» книг переиздаются регулярно, по отдельности и все вместе, по две и по три под одной обложкой – но в неизменном составе и порядке. Это естественно, но возникает вопрос: следует ли считать, что этот порядок и состав единственно возможны? Конечно, можно ссылаться на «волю автора», однако какова была эта воля, если он сам своих книг не составлял и почти во всех случаях был недоволен результатом?

О возможности и успешности иного подхода говорит опыт издания произведений Бродского в другой стране, где его любят и ценят так же, как в России – в Польше. Начиная с 1979 года там вышло 22 издания книг Бродского (последнее по времени – в 2010 году) – больше, чем в какой-либо другой стране, кроме, разумеется, России и США. Это даже побудило некоторых филологов говорить о «культе Бродского» в Польше – «культе», из-за которого другие русские поэты остаются незамеченными (Wołodźko-Butkiewicz 2001). Конечно, первые, подпольные или полуподпольные сборники не отличались изысканной композицией – печатали то, что удавалось раздобыть и перевести А. Дравичу, В. Ворошильскому, С. Полляку, С. Баранчаку и другим первым переводчикам Бродского. Начало новому подходу к составлению книг поэта положила исследовательница творчества Бродского и переводчица Катажина Кшижевская. Начиная с 1992 года, на польском вышли четыре книги, переведённые и составленные Кшижевской: «Wiersze i poematy» («Стихи и поэмы», 1992), «Lustro weneckie» («Венецианское зеркало», 1993), «Zamieć w Massachussets» («Метель в Массачусетсе», 1994), «Fin de siècle» («Конец века», 1996). Также Кшижевская вместе с С. Баранчаком перевела английскую книгу «So Forth», вышедшую под не очень подходящим, на наш взгляд, польским заглавием Wiersze ostatnie («Последние стихи») в 1998. Последнее заставляет задаться вопросом, почему в России не издаются переводы «английского Бродского» (например, В. Куллэ и Олеара), однако обсуждение этой книги не входит в тему данной статьи – нас интересуют сборники, составленные польской переводчицей.

Каждый из них представляет собой своеобразную «тематическую» подборку, подчеркивающую какой-либо из ведущих мотивов творчества поэта. Так, «Wiersze i poematy» включают в себя поэмы «Исаак и Авраам», «Горбунов и Горчаков», стихотворения «Муха», «Разговор с небожителем», «Сретение» и др., таким образом, отражая весь спектр религиозных исканий и сомнений автора. Однако в книгу включены также тексты, как бы не имеющие отношения к данной теме – «Пенье без музыки», «Посвящается Ялте», которые, будучи поставлены в данный контекст, поворачиваются новыми гранями своего содержания.

В «Lustro weneckie», как следует из названия книги, входят стихотворения на венецианскую тему – но не только: здесь подчеркнуты характерные для Бродского, но порой «спрятанные» в его стихах мотивы отражения в воде и в зеркале, и через эту

символику, по мнению критика А. Чабановской-Врубель, «постигается суть философии автора «Урании» (Czabanowska-Wróbe).

«Zamieć w Massachussets» – книга, посвящённая любимому времени года Бродского, зиме: новогодние и рождественские стихотворения, рождественская же поэма «Зофья» – но в то же время такие тексты, как «Письма к стене», «Инструкция заключенному», заставляющие вспомнить о том, что тюремный опыт Бродского – также опыт «зимний». Плюс несколько стихотворений «не по теме», но тему эту оттеняющих. Более сложна структура «Fin de siècle». Книга, как и «Каппадокия», имеет рамочную композицию, отражающую неизменность позиции наблюдателя. Между двумя текстами, герой которых – «человек в кафе» («В кафе» – «Пчелы не улетели, всадник не ускакал. В кофейне…»), располагаются 24 стихотворения, где разными сторонами поворачивается к читателю уходящий век, включая и заглавное стихотворение сборника, а также «Резиденцию», «Назидание», «Кентавров», «Новую жизнь» и другие. При этом Кшижевская смело сополагает стихи разных лет, демонстрируя ко всему прочему эволюцию того или иного мотива в творчестве поэта.

Разумеется, «тематичность» сборников К. Кшижевской относительна; её сборники не имеют ничего общего с упрощенными школярскими подборками: «стихи о любви», «стихи о зиме», «стихи о войне» и т.п., но, думается, во многом благодаря составительнице и переводчице вышеописанных книг, польские читатели, в том числе школьники, любят и понимают Бродского. Филологу, литературоведу всё равно, как составлена книга, лучший порядок для него – строго хронологический. Иное дело – школьник или «новичок» в чтении поэзии: едва ли он по достоинству оценит Бродского, начав с «Урании» или «Пейзажа с наводнением».

Мы, конечно, не ставим перед собой цели дать некий универсальный рецепт составления поэтической книги И. Бродского либо другого поэта. Однако пример «Каппадокии» и польских сборников показывает возможность разных подходов к классическому корпусу стихов, а также то, что порой порядок текстов в книге даёт для понимания стихотворений больше, чем увесистые пачки разборов и интерпретаций.

Литература

Брюсов В. Urbi et Orbi. Стихи 1900-1903 г. – М.: Скорпион, 1903. – 200 с.

Волков С. Диалоги с Иосифом Бродским. – М.: Эксмо, 2006. – 640 с.

Генис А. Частный случай // URL: http://magazines.russ.ru/znamia/1996/3/n1.html (Дата обращения: 13.01.13).

Кушнер А. Аполлон в снегу: Заметки на полях. – Л.: Советский писатель, 1991. – 512 с.

Лосев Л. Иосиф Бродский: опыт литературной биографии. – М.: Молодая гвардия, 2006. – 447 с.

Марамзин В. К истории 5-томного собрания сочинений Бродского в ленинградском самиздате в 1972-1974 годах // Иосиф Бродский. Проблемы поэтики. – М.: Новое литературное обозрение, 2012. – 504 с.

Полухина В. Иосиф Бродский: жизнь, труды, эпоха. – СПб.: Журнал «Звезда», 2008. – 552 с.

Янгфельдт Б. Язык есть бог // URL: http://lib.rus.ec/b/361030 (Дата обращения: 14.01.13).

Czabanowska-Wróbel, A. Brodski zimowy albo głos wahadła // URL: http://www.dekadaliteracka.pl/index.php?id=2253 (Дата обращения: 12.01.13).

Drawicz A. Pocałunek na mrozie / Пер. с пол. – Lódź: Wydawnictwo Lódźkie, 1990. – 174 s.

Wołodźko-Butkiewiczm A. Brodski w negatywie (nieprzyjaciele i oponenci poeci) // Prace naukowe Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2001.

И.А. Белопольская (Воронеж)

О РОЛИ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ КАК ИСТОЧНИКА ИНФОРМАЦИИ В ФОРМИРОВАНИИ ОБЩЕСТВЕННОГО МНЕНИЯ

«В романах, повестях, в эссеистике есть подлинность тех чувств, настроений, что переживали современники в годы войны и революции. Всё это минует документы, нет этого в газетах. Художественная проза сохраняет именно эту исчезающую эманацию истории. Его драгоценную подлинность….» (Гранин 2011, с. 423).

Кто-то из писателей заметил: «Труднее всего увидеть то, что у тебя всегда перед глазами» (Гранин 2011, с. 496).

Художественная литература как воспроизведение картины мира, картины конкретной эпохи – уже источник информации. Три произведения, посвящённые событиям Великой Отечест-

венной войны, – «В окопах Сталинграда» В. Некрасова (1946 г), «Убиты под Москвой» К. Воробьёва (1987 г.), «Мой лейтенант» Д. Гранина (2012 г.) – написаны на основе личных впечатлений. Все три автора – участники войны, пишут о событиях конкретного времени и места – Сталинградской битве, сражении под Москвой, обороне Ленинграда. В. Некрасов – дивизионный инженер сапёрных войск, Д. Гранин – ополченец, К. Воробьёв – выпускник военного училища. При этом В. Некрасов и Д. Гранин – окопники. В. Некрасов – в Сталинграде, Д. Гранин – под Ленинградом. К. Воробьёва полностью окопником назвать нельзя, его рота участвует в военных действиях под Москвой в полевых условиях, но и в окопах он на какое-то время оказывается.

При всём различии художественных почерков все три повести можно назвать своеобразными художественными хрониками с элементами автобиографии, благодаря чему всё описанное воспринимается в его документальной достоверности, чему способствует также характерная для всех трёх произведений исповедальность интонации.

В данном случае мы в гораздо меньшей степени имеем дело с так называемым литературным вымыслом, скорее – с достоверностью, проявляющейся на самых разных уровнях и дающей разнообразную и, главное, не заставляющую усомниться в правдивости информацию о событиях, описанных в каждом конкретном случае, и в целом об обстоятельствах Отечественной войны.

Так какую информацию мы получаем из трёх названных источников?

1. Это событийный ряд. Все три автора строго последовательны и точны. В. Некрасов создаёт картину отступления наших войск в июле 1942 года, затем следует описание оборонительных боёв за Сталинград со всеми сопутствующими им особенностями и обстоятельствами. В повести Гранина представлена история Ленинградского ополчения, испытавшего ужасы первого отступления, а затем закрепившегося в окопах рядом с блокадным городом. К. Воробьёв рассказывает о военных действиях под Москвой, судьбе роты, обречённой на гибель в условиях плохой согласованности действий военных подразделений.

2. Второй уровень информации, содержащейся в названных произведениях – это те сведения, которые мы получаем о самих авторах. И в «Окопах Сталинграда», и в повести «Мой лейтенант», и в «Убиты под Москвой» авторское начало присутствует предельно открыто, даже если повествование ведётся от третьего лица, не говоря уже о том, что в повести «Мой лейте-

нант» герой – сам автор, только как бы увиденный им самим с расстояния прожитых лет.

3. Каждая книга несёт на себе отпечаток времени создания, что сказалось, прежде всего, на особенностях повествовательной манеры. Повести, написанные не в условиях первого послевоенного времени – «Убиты под Москвой» и «Мой лейтенант» – более трагичны, чем Некрасовские «В окопах Сталинграда». Кроме того, в них особенно заметно тяготение к обобщениям, которые было бы невозможно сделать по горячим следам событий – например, выводы, касающиеся характера ведения военных действий в 1941- 43 гг. в целом.

4. И, наконец, самая, на наш взгляд, важная информация, содержащаяся в указанных книгах – это информация, которая создаёт представление не только о событии, лёгшем в основу повествования, но и войне в целом, информация, касающаяся обстоятельств войны, передающая её атмосферу. Картина войны вырисовывается в названных произведениях не только во всей полноте, но и выступает свидетельством произошедшего, без каких-либо умолчаний и недомолвок, дающим основание для формирования не только мнения отдельного читателя, но и независимого, объективного общественного мнения в целом. Такого рода воздействие происходит прежде всего благодаря честности и искренности пишущих. Понятие «честная книга» в полной мере относится к названным авторам. Но необходимо отметить, что в данном случае главным источником исторически- конкретной информации выступает деталь, прибегая к которой авторы воспроизводят обстановку военных лет, быт и особенно порядки, определяющие поведение солдата на фронте, открывающие моменты из его жизни с самой неожиданной и во многом неизвестной особенно современному читателю стороны. Эти детали возникают в повествовании непроизвольно, и, что особенно важно, они перекликаются с документальными источниками, с данными, которые так или иначе просачиваются в прессе, а главное, совпадают с фактологией произведений, написанных на ту же тему.

Итак, какие сведения о великой войне 1941-43 гг. мы получаем из произведений В. Некрасова, К. Воробьёва, Д. Гранина?

Они касаются, прежде всего, вопроса подготовленности Советского Союза к войне с нацистской Германией. Мы получаем конкретную информацию об оснащении нашей армии, о состоянии военной промышленности на данный момент, о качестве нашей техники и т.д. Кроме того, в поле зрения писателей попадают

и вопросы ведения военных действий, работа совинформбюро, организация работы в тылу, организация немецкой армии и т.д. Впечатляет описание передовой фронта В. Некрасовым и, конечно, трагедии потерь, когда цифры не называются, но в поле зрения автора постоянно кто-то гибнет. То есть перед нами предстаёт картина военных лет в самые неблагоприятные годы войны.

Особенно явно описания обстановки на фронте, детали быта и боевых действий совпадают у В. Некрасова и Д. Гранина. Есть важная информация об особенностях боёв и у К. Воробьёва. Но по сравнению с вышеназванными писателями у него существенно меняется характер используемой им детали. Она не столько передаёт конкретную информацию, сколько создаёт определённый эмоциональный настрой, призванный вызвать у читателя ужас от происходящего. При этом писателю удаётся передать масштабность переживаемой трагедии. С этим же стремлением показать бесчеловечность войны связано использование натуралистических деталей в описании окопного быта у Д. Гранина. Интересно отметить, что, будучи предельно правдивым, В. Некрасов в каких-то случаях смягчает картину, которая в своё время ошеломила его читателей. Он не описывает горящую нефть, пролившуюся под обстрелами из нефтебаков на Мамаевом кургане – страшный пожар, где, как в ловушке, по свидетельству различных источников, оказался штаб фронта; он не сообщает о числе погибших мирных жителей во время первой бомбардировки немцами Сталинграда. Описание передовой в романе впечатляет несоответствием её обустройства грандиозности самого события и т.д. Но главное – Некрасову удаётся передать героику через военные будни, он сообщает об удивительном мужестве наших солдат, проявившемся не в победоносных атаках, но в выдающейся по упорству обороне. Некрасов представляет Сталинградское сражение как сражение, в котором всё решали духовная сила и терпение рядового солдата.

Эти совпадения, ряд которых можно продолжить, – убедительное доказательство правдивости картин, созданных писателями. Сюда относятся и описания бомбардировок, ночного боя, состояния солдата, впервые столкнувшегося с немецкими танками и т.д. Здесь прямая перекличка не только у Некрасова с Граниным, но и с Воробьёвым. Однако необходимо сказать и следующее. Подтверждением правдивости служат не только совпадения увиденного разными авторами. На наш взгляд, исключительно важно, когда отдельные детали существуют не сами по себе, но образуют совокупность, единство целого, что составляет законченность картины и что наблюдается у названных трёх авторов. И именно

такая общность предполагает авторство, то есть она не может быть достигнута в процессе сообщения фактов, не ограниченных определённым временем и кругозором пишущего. Информационное пространство не может быть размытым, если оно претендует на то, чтобы быть убедительным.

Информация, отражённая в художественной литературе, в чём-то отличается от той, которую предоставляют разного рода документы и исторические источники. При всей своей конкретности она изначально претендует на историческую значимость сообщаемого, это не просто фиксация какой-либо детали или факта, но их отбор. И в этом отношении художественная литература может соперничать с современными коммуникативными технологиями, например, с интернетом, со средствами массовой информации.

Отличительная особенность интернет-пространства, как свидетельствуют современные философы, состоит в особой открытости предлагаемого текста, в изменении которого может участвовать любой пользователь интернета. Такого рода открытость текста означает возможность его бесконечного продолжения, а также участия в его создании не одного, а нескольких лиц. Действительно, в сообщениях и разнообразных откликах, рассуждениях пользователей интернета всегда присутствует незавершённость, отсутствие авторского начала, когда оказывается нарушенной формула «автор – читатель», когда автор и читатель становятся как бы сотворцами и созданное ими выражает не какое-либо индивидуальное, а коллективное сознание. В этом отношении именно книга сохраняет то, что утрачивается в интернете. Завершённость текста, которая предполагает наличие авторского замысла, позволяет книге быть продуктом творчества, содержащим концепцию в её устойчивых и определённых формах. И именно книга, благодаря своей завершённости и претензии на особую точку зрения, одна способна стать выражением самосознания человеческого общества на разных этапах его существования.

Названные нами книги, написанные в разное время о Великой Отечественной войне, в сопоставлении друг с другом именно благодаря своему авторству предоставляют не просто разрозненную и случайную информацию, но информацию, складывающуюся в картину, имеющую чёткие временные и географические рамки. И именно они создают представление не просто о каком-то отдельном событии, но об эпохе в целом, о времени в его образной определённости и законченности, что и должно приниматься во внимание при формировании общественного мнения в тот или иной период нашей исторической жизни.

Литература

1. Воробьёв К. Убиты под Москвой. – М.: Художественная литература, 1987. – 160 с.
2. Гранин Д. Мой Лейтенант. – М.: ОЛМА Медиа групп, 2012. – 320 с.
3. Гранин Д. Всё было не совсем так. – М.: ОЛМА Медиа групп, 2011. – 544 с.
4. Некрасов В. В окопах Сталинграда. – Л.: Лениздат, 1991. – 509 с.

Е.А. Бутова (Воронеж)

ЯЗЫКОВОЙ ОБРАЗ КНИГИ В ТЕКСТОВЫХ РЕМИНИСЦЕНЦИЯХ ПОЭЗИИ РУССКОЙ ЭМИГРАЦИИ «ПЕРВОЙ ВОЛНЫ»

…восемь томиков, не больше, –
И в них вся родина моя…
В. Ходасевич

В условиях диаспоры, а особенно – в условиях вынужденной эмиграции, в каких оказались многие русские поэты и писатели после революции 1917 года, особую важность и ценность приобретают книги, печатные издания произведений русской литературы Золотого и Серебряного века. Книга произведений Пушкина, Тютчева, Блока, Толстого, Гумилёва и др. – это для эмигрантов и духовная опора, и источник энергии, и связующее звено с Россией и с прошлым, а также уход от шаткой, катастрофичной реальности в прочный мир вечных ценностей и в мир воспоминаний. Особое отношение к книге, безусловно, нашло отражение и в лирических, поэтических произведениях диаспоры.

Языковой образ книги присутствует во всех цитатах и аллюзиях, апеллирующих к произведениям русской литературы, поскольку в них – знаки присутствия ранее прочитанных (и неоднократно перечитанных) текстов и их авторов – русских классиков: лирические герои размышляют, переживают, рефлексируют на фоне Пушкина, Лермонтова, Тютчева, Толстого, Блока.

Но в данной статье будут рассмотрены только те реминисценции, апеллирующие к русской литературе, в которых отмече-

ны эксплицитные вербальные воплощения образа книги: те случаи, когда имена русских писателей и поэтов, имена литературных персонажей и цитаты из произведений русской классики сопряжены с лексемами *книга* (а также её дериватами, синонимами, контекстными синонимами), *читать, чтение*.

Такие примеры широко представлены в текстовых реминисценциях такого вида, как *упоминания* (имя автора текста, имя литературного персонажа) и *цитация* (дословное или трансформированное воспроизведение фрагмента ранее известного прецедентного текста).

Лексема *книга*, а также её дериваты и синонимы, отмечена преимущественно в произведениях поэтов «младшего» поколения эмиграции: «живое», непосредственное восприятие русских классиков, с которыми возможно представить личную встречу, сменяет восприятие через книгу, чтение, которое является способом преодоления пространственно-временных границ.

Так, в лирике И. Кнорринг, «самого интимного, минорного и искреннего» поэта эмиграции, имена русских поэтов вписаны в контекст личных переживаний героини, отражают жизнь в эмиграции, где имена поэтов возникают в беседах за чаем, в обмене книгами, в чтении книг как обращении к вечным ценностям и уходе в иную реальность от тоски и уныния эмигрантской жизни. Например: *Уйдём назад от этих страшных лет, // От жалких слёз и слов обидно-колких, // Уйдём назад – к забытой* ***книжной полке****, // Где вечно –* ***Пушкин, Лермонтов и Фет***. Имена *Пушкин, Лермонтов, Фет* в отмеченном контексте актуализируют представления о книгах как вечных ценностях, а *книжная полка* – это «островок» прочного мира среди хаоса, неустроенности и суетности жизни. Другой пример из стихотворения этого же автора: *Ты ушёл. И сгустились тучи. // Ветер бросил свой резкий свист. // Ты оставил мне томик* ***Тютчева*** *// И исписанный мелко лист.* <…> *…Я подклеила томик* ***Тютчева*** *// И сложила твои стихи*. Имя *Тютчев* в составе генитивной конструкции *томик Тютчева* актуализирует представление о книге, преемственности в поэзии, а также содержит иронию к адресату стихотворения.

В стихотворении А. Присмановой отмечено имплицитное (перифрастическое) наименование книги: *Пошла я,* ***в узкий ранец мой вложив // того корнета синее сиянье****. // И посейчас тот бедный ранец жив. // Но – ах, взгляни – какое в нём зиянье!* Здесь происходит метонимическое замещение «книга-автор». Несколькими строками раньше в этом стихотворении представлен процесс чтения – вернее, воспоминание детства о чтении

любимой книги (не без влияния произведения М. Цветаевой «Мой Пушкин»): *Забуду ль, как влачил мою кровать // на кручи демон, в тучный драп одетый? // Его привыкли* ***Лермонтовым*** *звать, // но он с другой был, знаю я, планеты*.

Тема чтения как процесса восприятия печатных текстов произведений русской классики, а также как процесса устного или мысленного воспроизведения (с печатного листа или по памяти) широко представлена в текстовых реминисценциях поэтов диаспоры (причём, и старшего, и младшего поколения эмиграции первой волны) и эксплицирована глаголами и отглагольными существительными *чтение, читать*, сопряжёнными с именами русских писателей и поэтов, именами литературных персонажей и цитатами.

Неоднократно отмечены примеры метонимического замещения *писатель – книга, чтение писателя – чтение книги* (номинация *книга* присутствует имплицитно): *читать Толстого, читать Тютчева, читать Блока, читать Куприна*.

Так, например, имя *Толстой* отмечено в составе словосочетания *читать Толстого* в контексте стихотворения Л. Червинской «Я люблю: осенние дороги…», где поэт обобщает всё любимое в разные времена года (одна из характерных особенностей поэзии Л. Червниской: частое фиксирование названий месяцев и времён года, переживания на фоне повторяющихся состояний природы): *А весной люблю читать* ***Толстого****, // Наблюдать за ростом синевы, // Сознавать, что сердце жить готово…* Имя Толстого неслучайно сопряжено в поэтическом сознании Л. Червинской именно с весной: ведь весна, время пробуждения природы, была, как известно, любимым временем года великого русского писателя. Для поэта-эмигранта младшего поколения чтение произведений Толстого, таким образом, является стимулом к пробуждению новых жизненных сил и энергии.

В стихотворении А. Штейгера «Расписание» противопоставлено два вида чтения: газет (как получение необходимой информации, затрагивающее разум, но не чувства) и русской поэзии – Тютчева (как восприятие эмоционально-духовное, а также – напоминающее о России): *…И* ***не читать****, разумеется,* ***Тютчева****. // Только газеты. И плакать – запрет*.

В стихотворении поэта-эмигранта старшего поколения Г. Иванова «Холодно бродить по свету» чтение представлено как проявление жизни, показатель ценности жизни и интереса (или остатка интереса?) к ней: *Ты ещё* ***читаешь Блока,*** *// Ты ещё глядишь в окно, // Ты ещё не знаешь срока…* Это стихотворение завершает дистантно расположенная по отношению к имени

Блока цитата из его стихотворения «Шаги Командора»: ***«Донна Анна! Нет ответа. // Анна, Анна! Тишина»***.

В стихотворении К. Бальмонта, где также присутствует метонимический перенос *автор (Куприн) – произведение автора*, номинация *книга* отчасти эксплицируется, замещаясь словом *страницы* (то есть часть книги): *Если зимний день тягучий // Заменила нам весна,* ***Прочитай*** *на этот случай // Две страницы* ***Куприна****. // На одной найдёшь ты зиму, // На другой найдёшь весну. // И «спасибо побратиму» – // Сердцем скажем* ***Куприну****. // Здесь, в чужбинных днях, в Париже, // Затомлюсь, что я один, – // И Россию чуять ближе // Мне даёт всегда* ***Куприн****…* В этом стихотворении опосредованное общение с писателем (через книгу, чтение) сопряжено с живым, непосредственным общением, возникает эффект соприсутсвия: *Коротаю час мой грозный // Пересмешкой с* ***Куприным****. <…> Чокнусь я всего сердечней – // Со стаканом* ***Куприна****. // Чиркнет спичкой он ли, я ли – // две мечты плывут в огне, // Курим мы – и нет печали, Чую брата в* ***Куприне****…*

В стихотворении Н. Оцупа отмечен пример сложного метонимического переноса *Пушкин – книга (издание) произведений Пушкина* – в составе образного параллелизма *жизнь – книга (мироздание – книга), воспринимать мир – читать***:** *Но мир с его порядками – // Не* ***Пушкин*** *с опечатками. // И никогда никем // Не будут изменения // Такие внесены, // Чтоб снова дни творения // Очистить от вины, // И мы, живя, сверхгения //* ***Читать*** *обречены // Сквозь наши искажения*. Метафора построена на основе отождествления понятий *жизнь – книга*, *мироздание – книга* и сходства-параллелизма понятий *Пушкин – гениальный поэт – сверхгений – Творец мира*. В метафоре художественно воплощается мысль об ответственности человека за его деяния: опечатки в издании исправить можно, а мир исправить и увидеть таким, как задумал Бог, уже невозможно.

В стихотворениях Л. Червинской отмечены примеры сопряжения лексем *читать, чтение* с упоминаниями имен персонажей (главных героев): *Я помню о тебе,* ***Татьяна****…* // *Во мне ещё жива любовь. // Но, как за* ***чтением романа****, тревожна мысль, спокойна кровь… <…> Теперь, когда над* ***эпилогом*** *// уже склонилась голова, // Чего ещё от жизни ждать*…. Стихотворение завершает цитата: *И яд мечты о том свиданьи, // когда скажу спокойно я: // Прощай, мой друг. Прости, мой враг. //* ***Сегодня очередь моя****…* Имя персонажа здесь является основой для выстраивания образного параллелизма; героиня отожде-

ствляет себя с пушкинской героиней, но дистанцированно, опосредованно пушкинская героиня живёт в книге. Чтение также становится основой для образного параллелизма: чтение книги – проживание жизни (архетипический образ – поэтическая формула «книга жизни»), эпилог в книге – завершение любовных переживаний лирической героини. В другом стихотворении того же автора глагол *читаю* употребляется в значении «воспроизвожу по памяти»: ***Читаю*** *тихо про себя: //* ***«Онегин****, я тогда моложе,//* ***Я лучше, кажется****…» Едва ли. // Едва ли лучше. До – печали, // до – гордости, до – униженья, // до – нелюбви к своим слезам, // До – пониманья, до – прощенья. // До – верности,* ***Онегин****, Вам.* Имя является также основой образного параллелизма, знаком любовной коллизии, оно обозначает ситуацию (встреча с человеком, которого любила, переживание прошлого); цитата является отправной точкой для спора, несогласия (моложе – не всегда лучше, поскольку в молодости ещё не был приобретен ценный, формирующий личность опыт переживаний).

В стихотворениях Г. Адамовича отмечены случаи соединения в одном контексте лексем *читать, чтение* (а также – *перелистать, книга, глава, строка*) с цитатами (прямыми или усечёнными). В стихотворении «Пять восьмистиший» отмечена та же поэтическая формула (развёрнутый образ) «книга жизни»: *Нет, в юности не всё ты разгадал. // Шла* ***за главой глава****, за фразой фраза. // И* ***книгу жизни ты перелистал****, // Чуть-чуть дивясь бессмыслице рассказа. // Благословенны ж будьте вечера, // Когда с последними* ***строками чтенья*** *// Всё, всё твердит – «****пора, мой друг, пора****», // Но втайне обещает продолженье*. Поэт апеллирует ко всему пушкинскому стихотворению, усечённая цитата даже замещает текст всего стихотворения, актуализируя все его главные смыслы и темы. В другом стихотворении Адамовича также глагол *читать* сопряжён с усечённой цитатой: воспроизведением начальной строки из стихотворения Пушкина «Заклинание». Цитата, как и в предыдущем примере, метонимически замещает целый текст, и кроме того, отражает процесс начала чтения или же начала слушания (восприятия чтения): ***«О, если правда, что в ночи…»*** *// Не правда.* ***Не читай****, не надо. // Всё лучше: жалобы твои, // Слез ежедневные ручьи, // Чем эта лживая услада…* Цитата является отправной точкой полемики, а вернее, рефлексии на тему смерти и бессмертия (Вспомним, что стихотворение датировано 1922 годом: это начало эмиграции, умер Блок, расстрелян Гумилёв, многие друзья подвергаются смертельной опасности).

Безусловно, приведёнными примерами не исчерпывается всё разнообразие способов представления языкового образа *книга* в эмигрантской поэзии: книга присутствует в эмигрантской поэзии и вне цитат и аллюзий, и, как уже говорилось, в цитатах и аллюзиях, где непосредственно не упоминаются книга и чтение.

Но рассмотрение случаев непосредственного сопряжения слов *книга* и *чтение* с именами русских классиков, именами их персонажей и цитатами из их произведений показывает, что книга и чтение находятся в эпицентре излюбленных, наиболее цитируемых поэтов эмиграции *(Пушкин, Тютчев, Блок)* и наиболее актуальных для эмиграции тем: воспоминание, переживание прошлого, рефлексирование на тему жизни и смерти и, конечно, – размышления и переживания о России.

Т.Н.Волобуева (Воронеж)

КНИЖНАЯ КУЛЬТУРА В РОССИИ В XVII ВЕКЕ: ТЕНДЕНЦИИ И УРОКИ

Рассмотрение проблемы современной книжной культуры предполагает анализ предшествовавших культурных этапов её развития. В этой связи XVII век представляет собой особый интерес для исследователей данной проблемы (Панченко 1984).

Именно в этот период в книжной культуре России происходит переход от средневекового восприятия книжности как почти исключительно религиозной литературы к её жанровому разнообразию, более широкому отклику на потребности людей своего времени.

Характерно, что в это время претерпевают перемены жанры летописи и жития, идущие со средневековья. В летописях вместо погодных записей появляются концептуально единые повествования с субъективными оценками описываемых событий. Для житийной литературы характерны автобиографические описания, либо биографии обычных людей, не претендующих на святость и канонизацию.

Появляются произведения, большое место в которых отводится занимательности содержания (например, переписка Ивана Грозного с турецким султаном) и произведения, связанные со

смеховой культурой. Распространение произведений смеховой культуры свидетельствует об отказе авторов от дидактического принципа как основы жанрообразования.

Важными принципами, проявляющимися в литературе XVII века, являются познавательность и новизна. Познавательность шла от идеи постижения Бога через познание мира и человека. Именно поэтому большое распространение получили публичные жанры (речи, проповеди, оды и т. д.). Появляются и жанры индивидуальные (песни, послания, любовные песни, автобиографии).

В этот период в малых формах начала развиваться лирика (любовные послания, песни, посвящения). Как характерную особенность следует отметить новый подход к сущности лирического произведения, которое воспринимается не просто как описание природы или любовного чувства, а как проявление личностного начала автора по отношению к любому явлению, в том числе и горестному событию.

Порождением культуры личностного типа наряду с лирической поэзией стала драма. Появление драматургии как нового жанрового направления отразило потребность человека Нового времени в выражении своего «Я» (Чёрная 1996, с. 390-402).

Исследователи отмечают не только появление новых жанров, но и создание внежанровых произведений (мемуары, плутовской роман, подражание фольклорным жанрам).

Таким образом, можно с уверенностью сказать, что тенденции, чётко проявившиеся в книжной культуре XVII века, получили своё широкое продолжение и развитие в последующие периоды истории русской культуры. Эта преемственность и развитие видится в творческом освоении европейского литературного опыта, разнообразии жанров, обращении к личностному авторскому опыту, стремлении художественным образом откликаться на потребности общества и его отдельных социальных групп и др.

В современных условиях названные тенденции проявляются достаточно ярко. И сегодня мы отмечаем повышенный авторский и читательский интерес к произведениям различных художественных форм, в которых важен не столько объект описания, сколько способ его подачи.

Широкую популярность приобрели мемуарные произведения, причем как видных деятелей литературы и искусства, политики, так и обычных людей. В сатирических жанрах, наряду с традиционными жанрами, появились антиутопии. Возродился интерес к духовной литературе, причём не только традиционной, канонической. Авторы пытаются по-новому осмыслить обращение человека к ве-

ре и существования в ней. Не случайно и читателями, и критикой высоко отмечена книга архимандрита Тихона (Шевкунова) «Несвятые святые и другие рассказы» (архимандрит Тихон 2011).

Тенденции и опыт книжной культуры XVII века продолжает быть востребованным в современной книжной культуре России, но не в подражательном плане, а как продолжение и развитие традиций, составляющих непреходящую ценность русской и мировой культуры.

Литература

Архимандрит Тихон (Шевкунов). «Несвятые святые» и другие рассказы. – 2-е изд. – М.: Изд-во Сретенского монастыря, 2011. – 640 с.

Демин А.С. Писатель и общество в России XVI – XVII веков. – М.: Наука, 1985. –С. 165-171.

Панченко А.М. Русская культура кануна петровских реформ. – М.: [б.и.], 1984. – 245 с.

Чёрная Л.А. Эстетика первого театра // Художественно-эстетическая культура Древней Руси. XI – XVII вв. / Под ред. В. Бычкова. – М.: Ладомир, 1996. – Кн. 2. Ч. 2. – С. 390-402.

Ж.В. Грачёва (Воронеж)

Новая информационная парадигма и проблемы современного издательского дела

Человечество знало несколько эпох накопления, хранения и передачи информации. Древнейшая – дописьменная, когда информация передавалась с помощью устных источников, прежде всего, разного рода художественных текстов, которые, перетекая из уст в уста, формировали историческую память. Согласно последним исследованиям, музыкальная подача этих текстов была чрезвычайно важна, поскольку подключала эмоциональную память как наиболее устойчивую (отсюда образ поющего слепого Гомера).

Вторая информационная парадигма – рукописная. Фиксации подвергалась, как правило, крайне важная для выживания этноса информация. Для славян, как писал Владимир Николаевич Топоров, «свет веры и свет книги, принципы христианства и об-

разование письменности совпали во времени. Буквы оказались божьим даром и выступали как своего рода оплотнение Слова» (Топоров 1998, с. 62). Известно, что переписывания в эту эпоху удостаивались, прежде всего, сакральные и летописные тексты.

В дописьменный период переломным стал переход от свитка и иных видов фрагментарного текста к созданию книги как особого культурного феномена, формирующего цельную картину мира, разбросанную в огромном массиве иных знаков. Книга явила собой автономную систему, порождающую свои ментальные миры, способные оказывать мощное влияние на реальность. Поэтому её создание осмысливалось как дело избранных. Не случайно на древневавилонской клинописной табличке можно прочитать: «Настали тяжёлые времена, прогневались боги, дети больше не слушают родителей, и всякий стремится написать книгу» (Красная книга культуры 1989, с. 189). Эта фраза отражает убеждённость человечества в том, что сохранение любой, в том числе случайной и ложной информации, – явление опасное и вредоносное. Именно поэтому, по мнению Паолы Волковой, высказанному в передаче «Иероним Босх. Корабль дураков» (Волкова), средневековый нидерландский художник Иероним Босх, который принадлежал к духовному сообществу «Братство святого свободного духа», считал, как и другие представители этого братства, год рождения книгопечатания началом апокалипсиса. Художник полагал, что, благодаря изобретению Гутенберга, книга из явления единичного превращалась в общедоступное, поэтому стало возможно печатать все, что желаешь, а не то, что нельзя забыть. И. Босх, предостерегая человечество от основных роковых угроз, называет среди них печатное тиражирование информации, не прошедшей испытания временем, не выстраданной в ходе движения человеческой истории. На полотне «Извлечение камня глупости (Операция глупости)» он изображает человека с книгой *на голове*, словно указывая на то, что начинается эпоха лжемудрости. Другая опасность, с точки зрения И. Босха, связана с первой, – это существование в состоянии искажённого сознания, поэтому на полотнах художника у одинаковых, сделанных будто по шаблону людей, представляющих человеческую массу, живущую первичной жизнью, инстинктами, на голове воронки для переливания вина (сегодня стали известны и не химические причины изменения сознания, а именно – компьютерная зависимость, возникающая очень быстро, в течение года, и погружающая в виртуальную реальность). Третий шаг к апокалиптическому исходу, с точки

зрения И. Босха, – технический прогресс, свидетелями которого мы сегодня являемся: развитие техники (в том числе и Всемирной сети) опережает науку и нравственность; мы не успеваем осмыслить происходящее и дорасти до оценки последствий, поэтому не можем их предвидеть. Все три опасности, предсказанные еще в Средние века, сегодня сконцентрированы, как видим, в том числе и вокруг Интернета как информационного средства.

Неоднозначно было воспринято возникновение книгопечатания и на Руси. Создавший в 1563 году по велению царя Ивана Грозного и по благословению митрополита Макария богослужебные книги «Апостол» и «Часовник» диакон Иван Федоров вскоре был вынужден покинуть Москву, как принято говорить, «из-за консервативно настроенного духовенства», поскольку переписчики боялись остаться без заказов. Но есть и другая причина отъезда Ивана Федорова в Литву, духовного порядка: он был назван колдуном, поскольку тиражировал Слово Божие «с помощью мёртвой машины» и без непрестанного сопровождения молитвой текста, который должен быть живым, рукописным (Даренский 2011, с. 28). Следует согласиться с нашими предками в том, что магия живого текста будет существовать всегда. Именно живой текст остаётся хранителем сокровенного, интимного знания (например, дневники). Компьютер отстраняет написанное, делает его чужим, выступает как посредник между текстом и его создателем, в отличие от рукописи, которая порождается непосредственно, вытекает на бумагу из руки, становится продолжением телесного, воплощаясь в духовном.

Рукописную эпоху сменила новая парадигма – печатная. Книга как культурный и нравственный феномен сумела, вопреки мрачным предсказаниям И. Босха, сохранить свою магическую функцию. Благодаря способности культуры отсеивать то, что следует предать забвению, в книгах продолжали концентрироваться знания жизненно необходимые.

Французский философ М.-Ж. А. Кондорсе в книге «Эскиз исторической картины прогресса человеческого разума» пишет о положительных последствиях книгопечатания: 1) преобладание «трезвой рассудительности, критической оценки чужих идей и мнений – в противоположность устному общению собравшихся людей, пробуждающему и воспламеняющему страсти» (Кондорсе 1936, с. 130); 2) создание трибуны нового вида, откуда сообщаемые идеи производят менее живое, но более глубокое впечатление (Кондорсе 1936, с. 130); 3) возможность сделать достижения разума всеобщим достоянием (Кондорсе 1936, с. 131).

Книга печатная, как и рукописная, не утратила способность по-особому воздействовать на психику и экзистенцию человека. Она сохранила статус проводника мудрости, хранителя духовной памяти. Возникают ритуальные метафоры книги Учителя и Друга, поскольку она предстаёт как

- *интеллектуальный накопитель* – несёт в себе знания и опыт человечества,
- *эмоционально-нравственный аккумулятор* – ведёт к духовному просветлению, концентрирует высокие порывы;
- *модальный синтезатор* – накапливает идеи, соединяющие силу Слова и волю, что позволяет преобразовывать мир.

Книга воспринимается не как безличный текст о чём-то, а обретает статус живого объекта, участника судьбы, в некоторых случаях способного предопределять векторные повороты души и ума. У большинства людей есть такие решающие книги. Обращусь к негативному, на мой взгляд, опыту. Вспомним известную людям моего поколения фразу Ленина о романе Н.Г. Чернышевского «Что делать?», воспроизведённой Валентиновым Н.В., с которой «начинается» Ульянов-революционер: «Он [роман] меня всего глубоко перепахал. <…> Это вещь, которая даёт заряд на всю жизнь». Эта история чтения окажет косвенное влияние на судьбу России и в очередной раз подтвердит мысль о том, что следует помнить об ответственности за Слово, о которой писал Ф.М. Достоевский, говоривший о «грехе соблазна» другого.

Книга осмысливается как существо живое, повторяющее фазы жизни человека: она имеет собственную историю рождения, неповторимый характер, у неё устанавливаются особые взаимоотношения с миром, она встраивается в социум, постигается другими живыми существами – людьми, может умереть и больше не возродиться (и здесь позволю себе не согласиться с М.А. Булгаковым в том, что «рукописи не горят»; оглянитесь: история человечества – это пылающие костры из книг, которым люди мстят (в том числе и за собственное несовершенство) и с которыми борются; и все же лучшие из книг имеют шанс обрести бессмертие).

Есть и иные метафоры книги: *книга-Окно*, поскольку открыта в мир – в сознание «другого» человека и космос мироздания; *книга-Путь, Корабль мысли, волшебная Лампа, Зеркало, Дом, Оружие, Сила, Собеседник.* В западной традиции устойчивыми стали метафоры – *книга-судьба, книга-космос, книга-тело, книга-мироздание, книга-природа* (Шартье 2006, с. 37). Ряд можно продолжить и дополнить личными коннотациями, поскольку у каждого из нас свои отношения с книгой.

Сегодня человечество вступило в эпоху своеобразного книжного слома. Книга как *массовое* явление (подчеркиваю, массовое) просуществовала около двух веков: в начале XIX она *ещё* удел избранных, в начале XXI *уже* удел избранных (согласно исследованию, выполненному Федеральным агентством по печати и массовым коммуникациям совместно с Аналитическим центром Юрия Левады, наблюдается глобальное падение интереса к чтению: каждый год количество читателей уменьшается на 2%; 35% россиян никогда не читают книги; в 1996 году таких граждан было 20%; кроме того, в настоящее время книги в электронном формате читают почти 30% взрослых жителей крупных российских городов).

В связи с этими вопросами появился ряд книг с императивными названиями. Среди них – «Читать не надо» югославской писательницы Дубравки Угрешич (Угрешич 2009), «Не надейтесь избавиться от книг!» французского романиста, патриарха кинематографа Жана-Клода Карьера и знаменитого итальянского писателя, семиотика Умберто Эко (Карьер, Эко 2010). Пафос их рассуждений сводится к мысли о том, что книга не умрёт никогда, как «ложка, молоток, колесо или ножницы, поскольку после того, как они были изобретены, ничего лучшего уже не придумаешь».

Однако техническую революцию отменить нельзя, поэтому следует более чётко очертить последствия подобного переворота и заново определить некоторые *юридические* понятия (авторское право, литературная собственность), *административные* (обязательный экземпляр, Национальная библиотека), *библиотековедческие* (каталог, классификация, библиографическое описание), которые возникали в связи с иной модальностью производства, хранения и передачи письменных текстов.

Кроме того, следует осмыслить, что меняется в связи с тем, что книга перестаёт быть привычным материальным объектом, каковым она являлась и *до*, и *после* Гутенберга. Необходимо помнить, что текст, «воспринимаемый в сильно отличающихся друг от друга условиях репрезентации, перестает быть тем же самым» (Шартье 2006, с. 12), что «новые читатели создают новые тексты, новые значения которых напрямую зависят от их новых форм» (Шартье 2006, с. 8) – эти слова новозеландца Доналда Ф. Маккензи, с работами которого связано преобразование библиографии из сугубо описательной области знания в «социологию текстов», сегодня стали общим местом.

Поднимается вопрос о параметрах, определяющих восприятие письменных текстов в различные эпохи, в различных культурных средах и различных «читательских сообществах». В кни-

ге «Письменная культура и общество» (Шартье 2006) французский историк Роже Шартье размышляет о том, что влечёт за собой наступление эры электронной репрезентации текстов и чтения их с экрана. Резюмируя его рассуждения, можно выделить следующие положения:

1) поскольку экран – это «не страница, а поверхность, на которой легко меняются текстовые единицы, электронный текст существует не только в двух измерениях, у него есть *глубина*, из которой на светящуюся поверхность компьютерного дисплея выводится информация, содержащаяся в бездонном пространстве виртуальной библиотеки» (Шартье 2006, с. 7); Роже Шартье называет такой способ подачи «книгой песка»;

2) на место *линейной* последовательности, заданной печатным объектом, приходит *свободное* сочетание фрагментов, которыми можно манипулировать как угодно; непосредственное восприятие произведения как целого сменяет «длительная навигация по текстовым архипелагам с расплывчатыми берегами» (Шартье 2006, с. 17); как следствие – *фрагментарный, обрывочный* характер чтения;

3) при восприятии печатного издания смысл текста складывается в *соотнесении* с другими, помещёнными вместе с ним, до или после него, позволяя тем самым расшифровать эстетические или интеллектуальные позиции автора; чтение электронного текста получает опору в *энциклопедической* системе знания; читатель имеет дело с фрагментами, базами данных, не имеющими иного контекста, кроме их принадлежности к одной тематике;

4) в рамках печатной книги присутствие читателя может быть выражено лишь в очень *узких* пределах (заметки на полях), в рамках электронной книги читатель не только может производить с текстом разного рода операции (составлять указатели, добавлять аннотации, копировать, делить на части, компоновать по-новому, перемещать и т.д.) – он может стать соавтором; граница между письмом и чтением, автором и читателем, чётко обозначенная в печатном тексте, исчезает;

5) в электронной репрезентации текст, отделённый от прежних материальных оболочек, оказывается доступен *любому* читателю; так реализуется мечта об универсальной библиотеке, содержащей все когда-либо написанные книги, способные дать полное представление об универсальном знании (Шартье 2006, с. 34);

6) информация Интернета, *сырая, недифференцированная, не имеющая контроля за источниками*, в отличие от точной и выверенной информации книги, даёт, однако, возможность каж-

дому её *упорядочить и поместить в собственную систему понятий*; на что, скажем прямо, способен далеко не каждый.

Таким образом, линейность текста противопоставляется пространственной глубине; системность – фрагментарности; выверенность и культурное временное отсеивание информации – её случайности и беспредельности; строгая ролевая определенность читателя и автора – её размытости и разрушению; ограниченная доступность информации сменяется её полной открытостью и свободой выбора.

Не буду давать оценок. Пусть каждый делает выводы самостоятельно. Не впадая в пророчества, все же позволю предположить, что ближайшие десятилетия, скорее всего, станут временем сосуществования обеих форм книги и трёх способов записи и распространения текстов: рукописи, печатного издания и электронного текста. В области электронной информации будут отделены тексты, стихийно запущенные в Сеть, от тех, что приведены в соответствие с научными критериями и издательскими требованиями; кроме того, будет чётко обозначен их статус и происхождение. Лишь в этом случае появится возможность максимально уменьшить неоднозначные эффекты от получения «информации», обнаруженной с помощью поисковых систем.

Преобразование в электронную форму рукописных и печатных текстов сегодня не должно означать их отрицания, забвения или уничтожения. Сейчас (как никогда ранее) актуализуется одна из главных задач библиотек – сбор, хранение, описание и выдача письменных объектов прошлого. Библиотека будущего должна стать тем местом, где по-прежнему будет происходить приобщение к письменной культуре в тех её формах, какие отличали и (в большинстве своём) отличают её сегодня. Следует осознавать, что уничтожение печатных текстов, связанное с их оцифровкой, может привести к катастрофическим последствиям. Таких примеров книжного варварства сегодня немало. Среди них – массовое уничтожение периодики в России, Англии, США, Франции.

Новым видом печати в ближайшее десятилетие станет печать книг по требованию (Print-on-Demand). Каждый читатель, придя в магазин, сможет заказать книгу, тираж которой давно закончился. Она будет изготовлена именно для него. Сегодня такая услуга уже существует, например, в книжном магазине «Москва», в издательстве «Эдитус». В течение 5 дней вам изготовят нужную книгу: мягкая цветная обложка, офсетная бумага, хорошее качество печати. Каталог таких книг в настоящее время – 470 000 названий

на разных языках. Конечно же, в идеале он должен содержать все книги мира, что станет делом завтрашнего дня.

Вот некоторые цифры, характеризующие книжный рынок России в 2011-12 годах, согласно данным Федерального агентства по печати и массовым коммуникациям (Книжный рынок России. Состояние, тенденции и перспективы развития. Отраслевой доклад, 2012):

1) соотношение долей различных видов литературы в общем выпуске книг в последние годы изменилось: по числу выпущенных названий в общем издательском репертуаре страны *выросли* доли научных (на 4,7%) и учебных (на 2,4%) изданий, *сократились* доли изданий художественной (на 1,4%), детской (на 1,0%) и справочной литературы (на 0,9%);

2) среди российских авторов по количеству тиража уверенно лидирует Дарья Донцова (4,1 млн экз.), на втором месте – Юлия Шилова (3,3 млн экз.), на третьем – Александра Маринина (1,5 млн экз.);

3) среди зарубежных писателей самым печатаемым в России автором по итогам 2011 года стал Александр Дюма (1,3 млн экз.), на втором месте – Агата Кристи (1,0 млн экз.), на третьем – известная английская писательница Барбара Картленд (0,6 млн экз.);

5) среди детских писателей в 2011 г. самым тиражируемым автором в России стал автор книг для детей дошкольного возраста Владимир Степанов (2,6 млн экз.), на второй позиции, с небольшим отставанием, Корней Чуковский (2,4 млн экз.), третью строчку занимает Агния Барто (0,9 млн экз.);

6) по оценкам Ассоциации книгоиздателей России, рейтинг ведущих издательских домов мира таков: на первом месте – Великобритания, издательство «Pearson» (доход 8 млрд. $ США), на 55 месте Россия – издательство «АСТ» (доход 231 млн. $ США);

7) основными факторами, которые влияют на снижение объёма рынка, являются глобальное падение интереса к чтению, сокращение количества специализированных книжных магазинов, высокие цены на книги, пиратство в Интернете;

8) число стационарных розничных книготорговых точек в России с 1990 года снизилось в 2,5 раза;

9) среди книготорговых сетей России по количеству книжных магазинов ведущее место занимает «Книгомир» (до 2011 г. «Топ-книга»), «АСТ» (торговая марка «Буква», «От А до Я»), «Букбастер», Эксмо» (торговая марка «Новый книжный – Буквоед»), воронежская книготорговая компания «Амиталь» на 9 месте в России.

Цифры, скорее, тревожные. Однако сегодня обозначилась и новая тенденция: уверенно открываются маленькие узкоспециализированные магазины как в Москве и С.-Петербурге, так и в провинциальных городах. Среди них – «Собачье сердце» (Новосибирск), «Книжный окоп» (С.-Петербург); «Буквально» (С-Петербург), «Порядок слов» (С.-Петербург), «Петровский» (Воронеж).

Однако, смею предположить, что парадоксом новой информационной парадигмы станет *повышение* роли книги (и прежде всего, печатной). Она станет той формой, в которой будет кристаллизоваться высшее знание, рассеянное и утонувшее в океане общедоступной информации всемирной сети и оцифрованных библиотек. И здесь, на этом витке, повысится роль и ответственность тех, кто её создаёт. Издатель будет обречён стремиться к созданию такой книги, которая станет хранителем высокого и прекрасного: мыслей, чувств, красок, линий. Так должны соединиться совершенство формы и содержания. Каждая книга как материальный объект станет произведением искусства. Кроме того, изменятся задачи её создателей: не донести новое, а сохранить и придать совершенную форму сущностному знанию, нуждающемуся в увековечивании. Начнётся обратное движение: сегодня мы наблюдаем, как бумажные книги переводятся в электронный формат, в будущем электронная книга будет удостаиваться чести стать бумажной, для этого она должна будет пройти испытание временем, доказать свою состоятельность, чтобы быть перенесённой в тёплое, живое, сокровенное тело печатной книги.

Литература

Волкова П. Мост над бездной: Иероним Босх. Корабль дураков // URL: http://tvkultura.ru/brand/show/brand_id/32766 (Дата обращения: 13.01.13).

Даренский В. Книга и медиа-текст: парадоксальность преемственности // Международный журнал исследований культуры. – 2011. – №3. – С. 28.

Карьер Ж.-К., Эко У. Не надейтесь избавиться от книг!. – СПб.: Симпозиум, 2010. – 336 с.

Красная книга культуры / ред. В. Рабинович. – М.: Искусство, 1989. – С. 189.

Книжный рынок России. Состояние, тенденции и перспективы развития. Отраслевой доклад / Под общ. ред. В. В. Григорьева. – М.: Федеральное агентство по печати и массовым коммуникациям, 2012.

Кондорсе М.-Ж.-А. Эскиз исторической картины прогресса человеческого разума. – М.: Соц-экгиз, 1936. – 251 с.

Топоров В.П. Слово и премудрость («Логосная структура: «Проглас Константина Философа») // Russian literature. – Amsterdam, 1988. – XXIII – I. P. 62.

Угрешич Д. Читать не надо! / Пер. с англ. О. Кириченко. – М.: Изд-во Ольги Морозовой, 2009. – 312 с.

Шартье Р. Письменная культура и общество. – М.: Новое издательство, 2006. – 272 с.

Л.И. Гришаева (Воронеж)

УЧЕБНИК КАК АРТЕФАКТ: УНИВЕРСАЛЬНОЕ И КУЛЬТУРНО СПЕЦИФИЧЕСКОЕ В ФОРМЕ И СОДЕРЖАНИИ

Учебник, будучи книгой «для обучения какому-нибудь отдельному предмету» (Ожегов, Шведова 2002, с. 845), – это «книга для учащихся или студентов, в которой систематически излагается материал в определённой области знаний на современном уровне достижений науки и культуры; основной и ведущий вид учебной литературы» (СЭС 1982, с. 1387). Учебник обладает несколькими ипостасями: это книга, это артефакт, это элемент материальной, духовной и интеракциональной частей культуры, это предмет, порождаемый через использование носителями культуры нескольких семиотических систем, это, наконец, текст, написанный на конкретном языке и организуемый содержательно и формально по законам, конвенционально сложившимся в соответствующей языковой культуре.[1]

Описывая культуру как явление, Р. Поснер особо характеризует индивидов, артефакты, ментефакты, которые имеют разную значимость в культуре (Posner 2003, с. 49): индивиды могут стать членами другого общества и привнести в него свои артефакты, идеи и ценности; артефакты же могут использовать, заимствовать или копировать члены другого общества, не влияя на социальные отношения между членами общества; ментефакты определяют поведение индивидов в обществе, могут восприниматься членами другого общества и предопределять их поведение.

[1] Об основаниях для выделения интеракциональной части культуры наряду с материальной и духовной см. подробнее (Гришаева, Цурикова 2008; Стратегии… 2005).

Поэтому охарактеризовать учебник как артефакт, т.е. как **культурный** предмет, значит принять во внимание его материальную сторону, а именно размер/формат, материал, вес и прочие параметры. Важно при этом подчеркнуть, что учебник, будучи рождённым в определенной культуре, обладает как универсальными, так и культурно специфическими содержательными и формальными свойствами. Универсальные характеристики учебника обусловлены, прежде всего, его функцией как основного средства сообщения научно значимых сведений в определённой области знаний и универсальным по сути характером научного знания. Культурно специфические характеристики учебника как такового связаны, думается, главным образом, с интерпретацией проблемного поля определённой науки конкретной научной школой, а также с определением места учебника в образовательном процессе и его функций в обучении; ср., например, понимание учебника как единственного источника научных сведений или как средства организации знаний, полученных из первоисточников.

Универсальное и культурно специфическое обнаруживается уже с первых страниц учебника, ср. содержание теоретических грамматик немецкого языка, подготовленных немецкими исследователями на разных этапах развития науки. Это ясно уже по содержательной организации проблемного поля, изучаемого теоретической грамматикой, с одной стороны, и по трактовке грамматики в системе лингвистических дисциплин, с другой; ср., например, включение/исключение проблем фонетики и фонологии из грамматического описания немецкого языка или проблем текстологии и стилистики, а также проблем типологии языка, или же решение в пользу того, с описания какого класса слов начинать изложение теории частей речи (Grundzüge einer deutschen Grammatik 1980, s. 9-18; Götze, Hess-Lüttich 2002, s. 9-18; Schmidt 1964, s. 9-12). Однако во всех обсуждаемых изданиях разными способами эксплицируются соотношения между более общими или более частными проблемами, входящими в соответствующую проблемную область.

Иначе структурируется содержание теоретической грамматики в отечественном учебнике, ср. содержание учебников, подготовленных приблизительно в тот же период, что и упомянутые выше немецкие книги: в отечественных книгах речи нет о включении фонетики/фонологии или типологии языков в грамматику. Но даже поверхностное сравнение отечественных учебников по теоретической грамматике показывает, сколь по-разному структурируют проблемное поле грамматики немецкого языка разные отечественные учёные, причисляющие себя к разным научным шко-

лам; ср. обсуждение проблем валентности в учебнике Б.А. Абрамова (Abramow 1999, с. 3-6) или же разную трактовку проблем теории текста в учебниках Е.И. Шендельс и Б.А. Абрамова (Schendels 1988, С. 413-416; Abramow 1999, с. 3-6). Вместе с тем очевидно, что все авторы придерживаются одной традиции в оформлении учебника как средства передачи знаний в определённой предметной области, распределяя содержание прежде всего по лекциям/главам, не структурируя их содержание по более частным основаниям (Schendels 1988, с. 413-416; Admoni 1986, с. 331-334; Abramow 1999, с. 3-6).

Уже первичное, самое поверхностное, сравнение книг по теоретическому описанию одного и того же языка убедительно показывает, что, несмотря на принципиальную универсальность научного знания, способы его сообщения могут варьировать не только в разных культурных пространствах, но и в пределах одной культуры, а также и в пределах одной научной школы. Это, очевидно, обусловлено особенностями личностной и коллективной идентичности авторов учебника.

Отмеченные черты сходства и различия в организации учебника в одной научной области можно также объяснить, обратившись к более общим, например, культурно-семиотическим, закономерностям. С точки зрения семиотики культуры, культура – это коллективный механизм для накопления информации (J. Assmann, R. Posner). Поэтому ясно, что «процедурами *формулирования текста, ритуализации, классификации, грамматикализации и монументализации* каждая культура накапливает определенные образцы действий, которые на протяжении её эволюции оказались значимыми» (Posner 2003, с. 65). (Выделено Р. Поснером. – Л.Г.). Упомянутые процедуры являются сильными информационными фильтрами, поскольку «культура как коллективная память представляет собой механизм накопления и аппарат селекции, <…> биологически машину для выживания» (Posner 2003, с. 65). На этом фоне становится понятным, почему способы содержательной и формальной организации научного знания в учебнике остаются неизменными на протяжении довольно длительного времени. И это связано, несомненно, прежде всего с потребностями общества в сохранении культурной идентичности носителей соответствующей культуры и только потом – с необходимостью адаптироваться к уровню развития научного знания.

Охарактеризовать учебник как элемент духовной культуры – учесть связь с ценностными ориентациями прежде всего содержания, передаваемого учебником. Этим каждый учебник похож

на книгу вообще, т.е. «основной носитель в письменной культуре, фиксирующий, хранящий, передающий и распространяющий духовные ценности» (Metzler 2000, с. 73).

Применительно к содержанию учебника важно отметить, что оно структурируется в соответствии с потребностями общества в широком и узко специальном отношении, с доминирующими ценностными ориентациями и особенностями взаимодействия носителей культуры в образовательной деятельности. Так, Г. Хофстеде, выявляя типы культур, определил через анализ многочисленных и разнообразных опросов носителей разных культур корреляцию между доминирующими в обществе ценностными ориентациями и образом действий. Например, для студентов из индивидуалистических культур значимыми являются толерантность к другим, гармония с другими, отсутствие конкурентного мышления, наличие доброго друга, отношения доверительности, удовлетворение собственным положением, солидарность с другими, консервативность. Для студентов из коллективистских культур важными оказались уважение к родителям (послушание, почтением к предкам, финансовая поддержка родителей), невинность женщин, патриотизм (Hofstede 2006, с. 107-108). Другими словами, с одним и тем же печатным изданием в разных культурах их носители будут работать по-разному и поразному воспринимать содержание. Это особенно важно учитывать при сообщении гуманитарного знания, поскольку оно теснейшим образом связано с ценностными ориентациями, образующими духовную культуру соответствующего общества.

Описание учебника как элемента интеракциональной части культуры предполагает знание функциональной сферы предмета и способов манипулирования с ним. Применительно к учебнику это означает в первую очередь то, что пользователь должен легко ориентироваться в книге, без труда декодируя знаки разных семиотических систем, задействованных в учебнике.

Характеристика учебника как текста[1] побуждает принимать во внимание в первую очередь не текстограмматические закономерности (такие, как средства достижения текстосинтаксиче-

[1] Известный семиотик Р. Поснер описывает и тексты как артефакты: «Если нечто является артефактом и имеет в культуре не только функцию, но и является знаком, несущим закодированное послание, то оно обозначается в культурной семиотике «текстом этой культуры». Тексты являются всегда результатом целенаправленного поведения, даже если не все его свойства должны быть телеологичными» (Posner 2003: 51).

ской, текстосемантической, текстопрагматической когерентности, доля средств форики (анафорических и/или катафорических) в тексте определенного типа, макросинтаксическая организация и др.), а семиотические. Это обусловлено тенденцией трактовать в качестве текста «любой комплекс элементов, которые связаны по смыслу в единое целое» (Metzler 2000, с. 504) и описывать в качестве текста явления, ранее интерпретируемые на иных теоретических основаниях.[1]

Такой подход обусловлен тем, что при анализе текста как феномена учитываются семиотические системы разного происхождения. Например, в коммуникационных науках текст – это «…ситуативно автономный коммуникативный продукт из содержательного комплекса вербальных и невербальных знаков» (Perrin 2006, с. 322). При этом свойство «ситуативной автономии» понимается как свойство, благодаря которому текст можно вычленить из ситуации порождения и использовать в других местах и в другое время; свойство «содержательность» имеет отношение к тому, что текст мыслится и понимается как коммуникативно осмысленное речевое действие и как тематическое единство; свойство «комплексность» подразумевает, что текст представляет собой внутреннее единство благодаря языковым средствам и отграничивается по отношению к внешним объектам (Perrin 2006, с. 322).

Современный текст характеризуется рядом особенностей, присущих разнообразным типам текста, бытующим в разных коммуникативных средах. К наиболее значимым тенденциям следует отнести, пожалуй, такие: (1) взаимопроникновение устной и письменной традиций, прослеживаемое на лексическом, грамматическом, стилистическом уровнях, а именно – увеличение доли признаков устности в письменном тексте, увеличение доли признаков письменности в устном тексте, (2) проникновение научной терминологии в бытовое общение, (3) широкая вариативность в употреблении языковых средств, (4) утрата и/или размывание стилистических ограничений, (5) размывание семиотических границ в тексте, приводящее к увеличению доли креолизованных текстов во всё новых коммуникативных пространствах, (6) изменение функциональной нагрузки невербаль-

[1] Другими словами, фильмы, картины, комиксы, структуры модного или урбанического пространства, нефиксируемые феномены типа хэппенинга или театрального представления, весь социально-семиотический универсум может быть охарактеризован как текст и описан в терминах науки о тексте.

ных семиотических систем в преимущественно вербально закодированном тексте. Принимая во внимание отмеченные тенденции, следует между тем заметить, что поликодовость, т.е. присутствие в одном текстовом пространстве знаков из разных семиотических систем, а также интерсемиотичность, т.е. проникновение разных семиотических систем друг в друга, в той или иной мере имели место практически всегда, хотя и их доля была раньше существенно ниже. Другими словами, типичный современный текст следует охарактеризовать как гетерогенный и гибридный. И хотя эти понятия содержательно близки, они не тождественны. Термин «гетерогенность текста» позволяет учитывать под семиотическим углом зрения несколько культурных кодов в организации текста, а также вклад каждого кода в формальную и содержательную организацию текста, интерсемиотические связи в текстовом целом и т.д. Термином «гибридность текста» описываются семантические связи между непосредственными составляющими текста, когда учитываются несколько принципов организации текста в одном едином содержательном, интенциональном, функциональном, формальном единстве – принципы сочленения текстов разных типов или их макрокомпонентов в качественно новое текстовое целое.

Названные выше свойства текста обусловлены, по всей видимости, и качественными изменениями, произошедшими с современным обществом. «Информационный век» и «информационное общество» – те характеристики, с помощью которых описывается современное состояние общества, которому свойственны «радикальные технологические инновации, в значительной мере касающиеся всех социальных комплексов (экономики, культуры, политики, а также быта или образа жизни)» (Tsvasman 2006, с. 134). Современное общество – это «общество знаний, переживаний, риска», в котором количественное увеличение информации сопровождается очевидными общественными изменениями, описываемыми как медиализация, виртуализация, коммерциализация, индивидуализация, ориентация на событийность (Tsvasman 2006, с. 134). Поэтому от современного человека требуются разнообразные компетенции, позволяющие ему решать многочисленные коммуникативные и когнитивные задачи. Так, Ю. Болтен, анализируя деятельность человека в современных условиях, особое внимание уделяет следующим компетенциям (Bolten 2006, с. 164):

Сфера компетенций	Общие компетенции
Индивидуальные	работоспособность, умение учиться, самокритичность, самоконтроль, владение репертуаром социальных ролей, гибкость, толерантность к изменчивости и др.
Социальные	способность работать в коллективе, способность преодолевать конфликты, (мета-)коммуникативность, толерантность, критичность, эмпатия и др.
Профессиональные	специальные знания в определенной области, знания профессиональной инфраструктуры, умение передавать специальные знания, профессиональный опыт и др.
Стратегические	способность организовывать что-либо и решать проблемы, принимать решение, работать с информацией и др.

Новый характер общества – информационный, общество знания требует от любого текста такой содержательной и формальной организации, которая облегчала бы человеку усвоение сведений, чтобы данные могли бы стать знаниями, т.е. сведениями, используемыми в конкретной деятельности при решении определенной коммуникативной и когнитивной задачи. Это предполагает максимально быстрое извлечение необходимой информации и быструю обработку значительных объёмов информации. Из этого вытекают наиболее общие принципы организации учебного материала в учебнике: ясная структура комплекса сообщаемых сведений, новые принципы при организации учебного материала в главы, разделы, параграфы, переосмысление соотношения фундаментального и прикладного, обязательного и факультативного, основного и дополнительного и т.д. Выражаясь иначе, современный учебник должен закладывать когнитивные структуры, с помощью которых обрабатываются определённые сведения, эти структуры могут достраиваться за счёт пополнения новыми знаниями; попытка учесть сказанное представлена, например, в учебных пособиях по теоретической грамматике немецкого языка (Гришаева 2009; 2009 [а]).

Выводами из сделанных размышлений об учебнике можно считать следующие обобщения.

- *Учебник – книга,* т.е. тоже (главный) передатчик духовных ценностей, значимых для конкретного общества в определённый период времени.

- *Учебник – артефакт*, т.е. им могут пользоваться носители разных культур, но артефакт не влияет на социальные отношения, а носитель духовных ценностей не может на них не влиять.

- *Учебник – порождение определённой научной парадигмы,* т.е. он не может не сочетать в себе универсальное и культурно специфическое, поскольку автор – культурный тип и вместе с тем носитель личностной и коллективной идентичности.

- Учебник – результат научного и педагогического творчества конкретного автора или авторов как интерпретаторов определённых научных проблем.

Очевидным следствием из приведённых тезисов является необходимость формирования через учебник *умения распознавать* признаки научной парадигмы в конкретной области научного знания, фундаментального и прикладного аспектов той или иной теории, авторской интерпретации научной проблемы и/или влияния научной школы и/или национальной научной традиции, структуру научной проблемы (т.е. соотношение константного и вариативного в ней), тип научной задачи, подходы к решению научной задачи (способы, приёмы, категории, теории и т.д.).

Литература

Гришаева Л.И. Сборник заданий по теоретической грамматике. Морфология. Синтаксис. Грамматика текста. – Изд. 2-е, исправленное и дополненное. – Воронеж: ИПЦ ВГУ, 2009. – 239 с.

Гришаева Л.И. Теоретическая грамматика немецкого языка, изложенная в форме тезисов и ключевых слов. Учебные материалы к курсу лекций (на немецком языке) / Theoretische Grammatik des Deutschen in Stichworten. – Воронеж: ИПЦ ВГУ, 2009 [а]. – 159 с.

Гришаева Л.И., Цурикова Л.В. Введение в теорию межкультурной коммуникации. – Изд. 5. – М.: Издательский центр «Academia», 2008. – 352 с.

Ожегов С.И., Шведова Н.Ю. Толковый словарь русского языка. – М.: Азбуковник, 2002. – 944 с.

Советский энциклопедический словарь. (СЭС) / Ред. совет: А.М. Прохоров и др. – М.: Советская энциклопедия, 1982. – 1600 с.

Стратегии успеха и факторы риска в межкультурной коммуникации: коллективная монография / под общ. ред. Л.И. Гришаевой и Л.В. Цуриковой. – Воронеж: ВГУ, 2005. – 391 с.

Abramow B. A. Theoretische Grammatik der deutschen Sprache / Boris A. Abramow. – Moskau: Vlados, 1998.– 286 s.

Admoni W. G. Der deutsche Sprachbau / Wladimir G. Admoni. – M.: Prosweščenije, 1986. – 334 s.

Bolten J. Interkulturelle Kompetenz [cross-cultural/intercultural competence/scills/expertise]. In: Das große Lexikon Medien und Kommunikation. Hrsg. von Leon R. Tsvasman. – Ergon-Verlag, Würzburg, 2006. – S. 163-166.

Götze L. Hess-lüttich, Ernest W.B. Grammatik der deutschen Sprache. Sprachsystem und Sprachgebrauch. – Bertelsmann Lexikon Verlag, München, 2002. – 702 s.

Grundzüge einer deutschen Grammatik. Hrsg. von K. E. Heidolph, W. Flämig, W. Motsch. – Berlin: Akademie-Verlag, 1984. – 1028 s.

Hofstede G. Lokales Denken, globales Handeln. Interkulturelle Zusammenarbeit und globales Mangement. – München: dtv, 2006. – 555 s.

Metzler Lexikon Sprache. Hsrg. von Helmut Glück. – Verlag J.B. Metzler, Stuttgart, Weimar, 1993. – 711 s.

Metzler-Lexikon. Kultur der Gegenwart. Themen und Theorien, Formen und Institutionen seit 1945. Hrsg. von Ralf Schnell. – Verlag J.B. Metzler, Stuttgart, Weimar, 2000. – 565 s.

Perrin D. Textproduktion [text production]. In: Das große Lexikon Medien und Kommunikation. Hrsg. von Leon R. Tsvasman. – Ergon-Verlag, Würzburg, 2006. – S. 322-326.

Posner R. Kultursemiotik. In: Konzepte der Kulturwissenschaften. Hrsg. von Ansgar Nünning und Vera Nünning. – Verlag J.B. Metzler, Stuttgart, Weimar, 2003. – S. 39-72.

Schendels E.I. Deutsche Grammatik. Morphologie. Syntax. Text. – Moskau: Vysšaja Škola, 1988. – 400 s.

Schmidt W. Grundfragen der deutschen Grammatik. Eine Einführung in die funktionale Sprachlehre. – Berlin: Volk und Wissen, 1977. – 332 s.

Tsvasman L. Informationsgesellschaft [information society]. In: Das große Lexikon Medien und Kommunikation. Hrsg. von Leon R. Tsvasman. – Ergon-Verlag, Würzburg, 2006. – S. 134-141.

В.Л. Гусаков (Воронеж)

«Литературная кинематографичность» в повестях Рустама Ибрагимбекова

Культуру XX века невозможно представить без кинематографа – нового направления в искусстве, порождённого ушедшим столетием и необычайно ярко раскрывшего возможности художника. Его развитие шло столь мощными темпами, что создало иллюзию ненужности литературы, отмирания театра. Казалось, ещё немного, и кино успешно займёт освободившееся место книги и театральной сцены, благо здесь быстро обнаружились колоссальные возможности соответствовать практически любым

вкусам массового и элитарного зрителя. И вот столетие кинематографа уже почти скрылось за поворотом истории, литература же и театр продолжают радовать своих ценителей и знатоков новыми произведениями и постановками. В то же время, нельзя не отметить, что соседство, даже лучше сказать, сосуществование киноискусства и словесности не прошло бесследно. Проза и поэзия, действительно, оказались под очевидным и неизбежным влиянием музы кино. Исследователи обращают внимание, что если в начале XX века возможности нового искусства ещё только робко пытались сравнить с литературой, «то в его конце нередко и к литературе, и к самой реальности прикладывалась матрица кино» (Мартьянова 2001, с. 6). Об этой, теперь уже нераздельной связи, написаны ставшие классикой XX века строки Ю. Левитанского: …*Жизнь моя, кинематограф, чёрно-белое кино! // Кем написан был сценарий? Что за странный фантазёр, // Этот равно гениальный и безумный режиссёр? // Как свободно он монтирует различные куски // ликованья и отчаянья, веселья и тоски!.. // …И, участвуя в сюжете, я смотрю со стороны, // как текут мои мгновенья, мои годы, мои сны, // как сплетается с другими эта тоненькая нить, // где уже мне, к сожаленью, ничего не изменить, // потому что в этой драме, будь ты шут или король, // дважды роли не играют, только раз играют роль* (Левитанский 2005, с. 159–161).

Изучение влияния киноискусства на литературу началось почти сразу с утверждением в сознании современников сходства и отличий художественного текста и фильма. Мы не ставим своей задачей выявить все связи литературы и кино. В настоящей работе мы остановимся на понятии «литературной кинематографичности», введенном в активный научный оборот петербургской исследовательницей И.А. Мартьяновой. Она предлагает следующее определение этого понятия: «…это характеристика текста с монтажной техникой композиции, в котором различными, но прежде всего композиционно-синтаксическими средствами изображается динамическая ситуация наблюдения. Вторичными признаками литературной кинематографичности являются слова лексико-семантической группы Кино, киноцитаты, фреймы киновосприятия, образы и аллюзии кинематографа, функционирующие в тексте. Кинематографичный тип текста подчеркнуто визуален в самом характере своего пунктуационно-графического оформления и членения» (Мартьянова 2001, с. 9).

Предложенные учёным характеристики художественного текста мы спроецируем на некоторые повести современного русско-

азербайджанского писателя, драматурга, сценариста, продюсера и режиссёра Рустама Ибрагимбекова (род. 1939), известного, главным образом, своими сценариями к популярным кинофильмам «Белое солнце пустыни», «Храни меня, мой талисман», «Урга – территория любви», «Утомлённые солнцем», «Сибирский цирюльник», «Восток-Запад» etc. Его произведения, посвящённые жизни в советском и постсоветском Азербайджане менее известны, но не менее интересны. На них лежит очевидный отпечаток киновосприятия автора, поэтому неудивительно, что многие из них были весьма удачно экранизированы азербайджанскими режиссерами, получив хорошие отзывы критиков и зрителей как в самой республике, так и за её пределами. Кроме того, повести и рассказы Рустама Ибрагимбекова являются ярким примером последовательного билингвального творчества, поскольку, несмотря на распад Советского Союза, художник ощущает свою органичную связь с Россией и Азербайджаном одновременно, хотя неизменно языком его книг является русский.

В своём первом заметном произведения – повести «На 9-й Хребтовой» (1968) – писатель обнаруживает особенную черту своей манеры: сочетать неспешное повествование с динамичными эпизодами, которые словно бы сами просятся на экран. Как правило, «замедленность съёмки» у Ибрагимбекова связана с ожиданием каких-то решающих событий. Вот пространство 9-й Хребтовой перед поединком только что вышедшего из заключения шофера Ага-балы и продавца Сафарали: *С балкона всё было хорошо видно: ворота двора, в котором жил Ага-бала, ларёк Сафарали и противоположный тротуар улицы, соединяющий их. Милиционер Мустафа всё ещё читал газету. Время от времени он оглядывался, не смотрит ли жена, расстёгивал кобуру и отщипывал кусочек от бутерброда с сыром, который она давала ему на ночное дежурство. Несколько мальчишек окружили грузовик с поднятым капотом и о чём-то оживленно спорили, то и дело заглядывая в двигатель. Тут же рядом в тени машины, прямо на тротуаре, постелив под себя носовые платки, играли в нарды двое пожилых мужчин; они азартно вскрикивали после каждого сбрасывания костей и с силой ударяли шашками по доске. Сафарали у ларька не было* (Ибрагимбеков 1968, с. 124).

Речь идет о совершении кровной мести за соблазнение чужой жены. Несмотря на то, что события происходят в советском Азербайджане, автор показывает, что в драматичную ситуацию, грозящую обернуться трагедией, никто вмешиваться не собирается (включая законного представителя советской власти – ми-

лиционера Мустафу и притаившегося на балконе с двумя хорошенькими девушками сына прокурора Джангира). Улица воспринимает кровную месть как должное и лишь выжидает, кто победит в решающей схватке. Подготовка к столкновению персонажей и сам акт мести намеренно изображены в повести как сценическое событие, поскольку речь идет именно о привычном, лучше сказать, ритуальном действии: обиженный мужчина должен поступить только так, а не иначе. Причём сам Сафарали почти покорно воспринимает себя как жертву неизбежной мести – он даже не пытается бежать от идущего на него шофера.

Процитированный выше эпизод появляется и в экранизации повести – фильме Эльдара Кулиева «В этом южном городе» (1969). Как нам представляется, сцена мести в повести Р. Ибрагимбекова даже несколько более кинематографична, нежели в самом фильме. Писатель рельефнее вычерчивает своих персонажей и детали эпизода (балкон, грузовик, играющие дети, газета в руках Ага-балы, бутылка в руках Сафарали etc). Режиссёр же снимает саму улицу и обращает внимание зрителя на количество людей, собравшихся наблюдать готовящуюся месть. И в повести, и в фильме, с нашей точки зрения, весьма удачной деталью является крутящийся рядом с Ага-балой местный сумасшедший, бывший шофёр Мишоппа (в фильме он получает имя Бабаш). Он подчеркивает безумие того, что остальные горожане воспринимают как вполне нормальное событие.

Происходящее изображается автором с подчёркнутой сценичностью: «зрители» заинтересованно наблюдают, как медленно приближается мститель к объекту своей мести, уговаривая последнего не кричать. Время словно бы замедляется художником, и когда Ага-бала наносит свой роковой удар, сразу убыстряется. И здесь автор демонстрирует ещё один свой узнаваемый приём – соединение драматического и ироничного. Поведение Мустафы не может не вызвать улыбки у читателя и зрителя, несмотря на то, что только что произошло убийство человека: *Милиционер Мустафа долго не решался сквозь плотное кольцо людей приблизиться к убитому и убийце. Он всё время повторял:*

- Нельзя же так…Ну, нельзя же…

И спрашивал у своей жены, которая не страшилась смотреть на труп:

- Крови много? Я тебя спрашиваю, крови много?..

- Все залито, хлещет. И глаз выскочил, – отвечала Сакина, – стеклянный. – И снова лезла в толпу (Ибрагимбеков 1968, с. 125).

Эпизод мести Ага-балы находит своё своеобразное зеркальное преломление в финале повести, где в схожей ситуации оказывается главный герой – молодой нефтяник Мурад Эйвазов. Именно он пытался резко протестовать против сохранившихся веками обычаев следовать законам адатов, в данном случае, кровной мести. Поведение персонажа в повести и фильме заметно разнится. Литературного Мурада 9-я Хребтовая ставит перед жесткой необходимостью совершения кровной мести за якобы поруганную честь сестры (при этом «обесчещенная жертва» оказывается практически счастлива, узнав, что её «жених» отказался от неё). Сам «гнусный развратник» (Тофик Аскеров) требует от Мурада скорее совершить над ним месть (быть человеком!) – ударить его ножом, подставляя своё тело, выбрав для удара, правда, достаточно несмертельное место. В фильме Мурад испытывает очевидную ненависть к сытому и холеному Тофику, который дерзко выставляет свой гладкий живот перед кинжалом «мстителя», тем самым показывая, что презирает его. Подобного мотива нет в повести Ибрагимбекова.

В таком ракурсе экранизация Э. Кулиева много потеряла, отказавшись от того последнего эпизода повести, который ярко и нетривиально высвечивает авторское отношение к происходящему. Сам удар Мурада так не показан ни в повести, ни в фильме. При этом, как и Ага-бала, молодой бакинец не пытается скрыться от правосудия, добровольно сдаваясь Мустафе, который делит с ним свой привычный завтрак из кобуры. Ибрагимбеков пишет: *Они* [Мурад и Мустафа. – В.Г.] *пошли. Мишоппа последовал за ними. Он приблизился к Мураду и просительно замычал – старый оптимист всё ещё не терял надежды найти пассажира. Неожиданно для себя Мурад согласился. Мишоппа зашёл вперед, подождал, пока Мурад ухватится за полу его пиджака, победно загудел, и все трое понеслись по безлюдным предрассветным улицам* (Ибрагимбеков 1968, с. 155). В фильме же герой уходит один по пустынной улице куда-то вдаль. Хотелось бы напомнить, что подобные концовки можно встретить во множестве как художественных, так и документальных фильмов, снятых не только в нашей стране, но и по всему миру. Они вполне могут быть названы привычными, если не штампованными.

Повесть «Допрос» (1981), как может показаться с первого взгляда, не вписывается в координаты «литературной кинематографичности», поскольку вначале была написана пьеса «Момент истины» (1978), с безымянными персонажами, затем режиссером Расимом Оджаговым (работал оператором в кинокар-

тине «В этом южном городе») был снят фильм «Допрос» (1979), и лишь затем появляется одноименная повесть, как бы «вдогонку» картине. Перед нами, несомненно, психологический детектив, в котором важнее оказываются душевные переживания персонажей, нежели сам факт установления имён подлинных преступников. Автор делает ставку на напряжённые диалоги следователя и обвиняемого, здесь чувствуется связь с драматургией, с театральными постановками. Но, предшествовавший рождению повести фильм, выявляет скрытые кинематографические приёмы и мотивы в произведении Ибрагимбекова.

Картина «Допрос» имела очевидный успех у зрителей и критиков, главным образом, благодаря весьма острой теме – борьбе с коррупцией в высших эшелонах власти в южных республиках Советского Союза, в данном случае, в Азербайджане первых лет правления Гейдара Алиева. Кроме того, режиссёр и сценарист использовали оказавшуюся как нельзя удачной оригинальную находку: главную роль следователя Сейфи Ганиева исполнил замечательный русский советский актёр Александр Калягин, причём без всякого грима и подстройки под ожидаемый кавказский акцент. В итоге все трое получили по Государственной премии СССР. Позже Калягин ещё дважды прекрасно сыграл азербайджанцев в фильмах «Перед закрытой дверью» (1981) и «Другая жизнь» (1987) по сценариям того же Р. Ибрагимбекова. В фильме «Допрос» жену подследственного Мухтара Абиева – Аян – также сыграла русская актриса Елена Прудникова.

Между повестью и фильмом есть целый ряд детальных различий на уровне фабулы, но нашей задачей является не анализ этих несовпадений, а раскрытие не всегда очевидных параллелей с кинематографом.

Диалоги Сейфи и Мухтара (в фильме его зовут Мурат) занимают бо́льшую часть повести. Читатель постепенно начинает понимать, что следователь ведёт не поединок с будущим осуждённым с целью заставить его признаться в содеянном, а борьбу за него. Мало того, и зритель, и читатель вскоре убеждаются, что в определённом смысле Ганиев и Абиев весьма близки друг другу, почти двойники (не случайно их фамилии фонетически очень похожи). И тот, и другой в разное время оказываются перед схожим выбором между честью и сытой, обеспеченной жизнью. В то время как Сейфи взывает к совести Мухтара, готового взять всю вину на себя, скрыв тем самым источники и адресатов получения колоссальных денежных средств, а также имя человека, виновного в растлении и гибели несовершеннолетней де-

вушки, первому звонит жена и напоминает о необходимости решать вопросы, связанные с получением новой удобной квартиры, покупкой подарка на свадьбу дочери очень влиятельного человека, приобретением югославского мебельного гарнитура.

Собственно, сам Мухтар предельно откровенно объясняет причину, заставившую его пойти на грязную сделку с теневыми воротилами. Он рисует типичную ситуацию, которую почти каждый день можно наблюдать рядом с Центральной музыкальной школой: *К началу уроков, к этой школе столько машин подъезжает, что можно подумать, что министерство. А из машин вылезают дети. И на переменах рассказывают друг другу, что их родители купили нового или привезли из-за границы, говорят о шмотках, об автомобилях, магнитофонах, поездках на дачи. А потом сын приходит домой и спрашивает: «Папа, а почему у нас всего этого нет?» И не знаешь, что ему ответить* (Ибрагимбеков 1982, с. 118). На что Сейфи ему резонно замечает: *А что вы ответите ему сейчас, когда у него всё это есть, но нет отца?* (там же). Читатель и зритель понимают, что схожий вопрос можно было адресовать самому следователю, ибо он также почти каждый день находится под давлением высших руководителей, требующих быстрее закрыть дело Забратского цеха и передать его в суд, прозрачно намекая при этом на скорое повышение Сейфи по службе, присвоении звания и быстрое решение вопроса с квартирой. Логично предположить, что подобная ситуация не единственная в жизни Ганиева, поскольку в фильме его вдобавок шантажируют угрожающими телефонными звонками и анонимными письмами, из которых он делает бумажные кораблики.

Напряжённые, драматические диалоги на расстоянии с женой Аян постоянно идут в сознании Мухтара. Именно здесь отчетливо проявляется кинематографичность повести. И в фильме, и в литературном произведении перед нами не сны героя, не просто воображаемые встречи, а словно бы попытка раздвинуть границы реальности – Аян совершенно свободно «входит» к мужу в камеру и почти не обращает внимания на присутствие соседа. Эти эпизоды коррелируют с яркими вспышками воспоминаний Мухтара о посещении гостиницы «Рига», где он один раз видел и навсегда запомнил погибшую Руту Балодис. Таким образом, мы видим, что Ибрагимбеков не стремится к созданию повести на основе собственного сценария и фильма, а вводит кинематографические элементы в литературное произведение для погружения в сознания героя. С точки зрения И. А. Мартьяновой,

для которой крайне важна ситуация внешнего наблюдения, подробное описание пейзажа или интерьера, световые оттенки, и повесть «Допрос», очевидно, с трудом может отвечать характеристикам «литературной кинематографичности». Для нас важным оказывается здесь не только предшествовавший одноименный фильм, но само изображение внешнего и внутреннего в человеке, неожиданная общность судеб обвиняемого и следователя, ненавязчиво дополненная стилистикой кино. Как подчеркивает в своём интервью современный кинорежиссёр Сергей Урсуляк, «для того чтобы визуальный ряд не был просто тупой картинкой, в тебе должно жить больше, чем ты видишь. Звуки, запахи, ощущения от них – это передается прозой» (Урсуляк 2013, с. 9). Рустам Ибрагимбеков может идти и в обратную сторону – в прозе он создает кинематограф мучительного выбора человека между светом и тьмой.

Литература

Ибрагимбеков Р. На 9-й Хребтовой // Дружба народов. – 1968. – №10. – С. 118-155.

Ибрагимбеков Р. Парк: Повести. – М.: Советский писатель, 1982. – 288 с.

Левитанский Ю. Д. Каждый выбирает для себя. – М.: Время, 2005. – 640 с.

Мартьянова И. А. Киновек русского текста: парадокс литературной кинематографичности. – СПб.: Сага, 2001. – 224 с.

Урсуляк С. «Экранизация предполагает борьбу со зрителем…» // Литературная газета. – №6 (6403). – 13-19 февраля 2013. – С. 9.

С.В. Гуськова (Тамбов)

Книгоиздание в Тамбовской области: проблемы и перспективы

Сложно переоценить значимость книги, издаваемой в провинции, обладающей своей самобытностью и неповторимостью. Эти черты характерны и для тамбовского книгоиздания как на ранних этапах его существования, так и в настоящее время.

Бесспорно, одним из существенных толчков на пути становления книжного дела в провинции можно считать указ 1783 года «О вольных типографиях», который давал возможность частным лицам открывать типографии, не добиваясь специального разрешения, не только в Москве и Петербурге, но и во всех городах Российской империи. Указ сыграл большую роль в развитии книгоиздания в целом, в том числе, в расширении тематики издаваемых книг. В различных уголках государства в разное время откликнулись на появившуюся прерогативу.

История книгоиздания на Тамбовщине берёт свое начало в конце XVIII века, когда в селе Старая Казинка (ныне Мичуринский район Тамбовской области) появляется одна из первых провинциальных типографий, что связано с именем И.Г. Рахманинова. Этот образованнейший для своего времени человек считал своим долгом, издавая произведения Вольтера, способствовать нравственному развитию общества. То, что Рахманинов был выдающимся человеком своего времени, подтверждает и тот факт, что ему посвящена отдельная статья в энциклопедическом словаре Брокгауза и Эфрона.

Известно, что интерес к литературе возник у дворянина И.Г. Рахманинова еще в отеческом доме. В Казинке он впервые попробовал себя в качестве переводчика французской литературы. Позже в Петербурге он активно сотрудничал в качестве переводчика с «Обществом, старающемся о напечатании книг» – первым в России книгоиздательским объединением, организованным Н.И. Новиковым в 1773 году.

Сам Рахманинов ещё во время службы в конной гвардии издавал журнал «Утренние часы» (1788–1789 гг.) и основал типографию в Петербурге, в которой он приступает к изданию авторских переводов французского просветителя Вольтера. Кроме сочинений Вольтера, в столичной типографии Рахманинова впервые увидели свет произведения и некоторых российских авторов. И.Г. Рахманинов наряду с книгами издаёт и журналы – еженедельник «Утренние часы» (1788–1789) и сатирический журнал И.А. Крылова «Почта духов» (1789).

Выйдя в 1793 году (а по отдельным источникам – в 1791 г.) в отставку, Рахманинов перевёз свою типографию в родовое имение Казинка Козловского уезда Тамбовской губернии, где и печатал переводные и оригинальные сочинения. Здесь же он задумал осуществить издание собрания сочинений Вольтера в двадцати томах. К 1794 году напечатали четыре тома, которые были перевезены в Петербург для продажи в лавке М. Глазуно-

ва. Один из томов попал в руки Екатерины II, после чего вышел указ о закрытии типографии И.Г. Рахманинова. Началось дело «Об издании сочинений Вольтера бригадиром Рахманиновым в своей типографии без разрешения цензуры». Свыше пяти тысяч отпечатанных в типографии книг были конфискованы (в том числе три, переведённые самим Рахманиновым), а издатель отдан под суд. Дело затянулось до 1797 года, когда в типографии неожиданно вспыхнул пожар, в результате чего большая часть книг сгорела, а Рахманинов был освобождён и вновь хлопотал о переиздании сочинений Вольтера, но уже не в принадлежавшей ему типографии. Так были воспроизведены тома из ранее задуманного собрания сочинений Вольтера, однако продолжить начатое тамбовскому издателю помешала смерть.

С особым почтением на Тамбовщине относятся к имени Г.Р. Державина, который в не меньшей степени причастен к становлению издательского дела в Тамбовском крае. Гаврила Романович Державин родился в 1743 году, происходил из дворян. Первая его книга «Оды, переведённые и сочинённые при горе Читалагае» прошла в литературных кругах незамеченной. Известность пришла к нему в 1779 году, когда были опубликованы «На смерть князя Мещерского», «Ключ» и другие. В 1782 году Державин написал оду «Фелица», принесшую ему расположение Екатерины II, литературную славу и нападки недоброжелателей.

В 1784 году он вышел в отставку, но благодаря покровительству императрицы был назначен правителем Олонецкого наместничества. В 1786–1788 гг. Г.Р. Державин по указу Екатерины II был правителем Тамбовского наместничества. Решение создать быстрое делопроизводство привело к замене «пустокормов подьячих» – копиистов типографским станком, к созданию в 1787 году Тамбовской вольной типографии. С 1788 года здесь стала печататься первая в стране провинциальная газета «Тамбовские известия» (всего было напечатано 49 номеров). В 2012 году в Тамбове вышло первое полное репринтное издание газеты (Тамбовские известия 2012).

При заведенной Державиным типографии работала книжная лавка, являвшаяся одновременно платной библиотекой. С его отъездом из Тамбова издание «Тамбовских известий» прекратилось. Но осуществление этого замысла тамбовского наместника имело большое значение. Предположительно, планы Державина шли гораздо дальше (он намеревался использовать типографию для печатания книг и журналов). Однако идея Державина издавать провинциальную газету не прижилась на Там-

бовщине; несколько позже она была подхвачена в Казани, где в 1811 году начинает выходить газета «Казанские известия».

Очевидно, что российские издатели того времени ставили своей целью распространение в России истинного просвещения. В Тамбовской губернии, в том числе, развитие издательского дела послужило делу воспитания и образования сограждан. И даже неудача Державина в выпуске периодического издания, тем не менее, не означала полного забвения печатного дела на Тамбовщине – типография продолжала функционировать.

С 1917 года она носит своё современное название – «Пролетарский светоч» (с недавнего времени мощности этой типографии объединены с мощностями другой типографии – «Мичуринск»). Сегодня это крупнейшее в регионе современное полиграфическое предприятие полного цикла, специализирующееся на качественной офсетной печати. В типографии печатаются газеты (практически все общественно-политические издания региона – областные, городские и районные) и журналы, книги и брошюры, презентационная и рекламная продукция. Именно в «Пролетарском светоче» впервые увидели свет многие произведения тамбовских поэтов и прозаиков.

Сейчас эта типография не единственная в Тамбовской области (крупные тиражи книг выпускают группа компаний «Юлис», Издательский дом Тамбовского государственного университета имени Г.Р. Державина), но авторитет «Пролетарского светоча» по-прежнему высок как в регионе, так и за его пределами. Поэтому в большей степени в своей работе мы сосредоточили внимание на опыте этого издательства.

В тематическом плане выпускаемая «Пролетарским светочем» книжная продукция может быть разделена на несколько групп:

– художественная литература (исключительно проза и поэзия местных авторов);

– краеведческая литература;

– научная и учебная литература;

– словари, справочники, путеводители (в том числе краеведческого характера);

– подарочная и презентационная литература (книги по случаю юбилея предприятия, ведомства и т.п.).

Таким образом в определённой степени обеспечиваются потребности региона в такого рода книгах. Однако подобное деление издаваемой литературы обнажает ряд проблем регионального книгоиздания:

– полное или практически полное отсутствие изданий художественной литературы для определённых групп читателей (ущемлённой в этой связи представляется детская аудитория, для которой в регионе книги практически не издаются). Причина видится в отсутствии спроса на такие книги у покупателей (тиражи в свободной продаже просто не будут востребованы), т.к. авторов, пишущих для детей, в регионе единицы, к тому же их имена настолько неизвестны, что конкурировать с К. Чуковским, А. Барто и другими классиками детской литературы просто нецелесообразно;

– несмотря на активное книгоиздание краеведческой литературы в «Пролетарском светоче», её практически невозможно приобрести в местных книжных магазинах. Тиражи либо сразу поступают адресату (он же часто выступает заказчиком издания в типографии) – ведомству, органу власти и т.п., который распределяет тираж по своему усмотрению (часто такая литература является презентационной или выступает в качестве подарка), либо оседают у самих же авторов, радеющих за то, чтобы нести знания в массы;

– описанные выше процессы свидетельствуют о наличии такой проблемы, как непродуманность вопроса, связанного с распространением литературы, отсутствие четких маркетинговых стратегий;

– часто издаваемая в регионе литература выпускается в формате самиздата (отсутствуют редактор, корректор, рецензенты; нередко следует указание «печатается в авторской редакции»), что зачастую не лучшим образом сказывается на качестве книг;

– все более активное обращение аудитории к электронному формату книги (проведённое в регионе исследование показывает, что не менее 30% студенческой аудитории предпочитают электронные издания) диктует и определённые требования к книгоизданию: необходимо выпускать и «новые» книги для читателя, потребляющего сугубо электронный контент. Начало выпуску электронных книг в регионе положено (на этом делают акцент местные вузы), однако типографии региона пока не приемлют такую форму представления информации.

В подтверждение обозначенных тезисов обнародуем некоторые данные социологического опроса, проведённого в 2012–2013 гг. среди тамбовской молодежи. Однозначно можно констатировать, что аудитория в регионе, вопреки многим прогнозам и опасениям, остается читающей, более того – активно потреб-

ляющей книги. В первую очередь отмечается потребность в учебной литературе – именно к ней регулярно обращается 80% респондентов. Читается разноплановая художественная литература (отечественная и зарубежная классика, современная проза, детективы, приключения, фэнтези). Ни разу не была названа литература местных авторов, в том числе когда было предложено назвать настольную книгу и книгу, которая была прочитана в последнее время.

По-разному организован процесс чтения в зависимости от возраста, социального положения и сферы деятельности аудитории. Так, можно отметить, что студенты заочного отделения (преимущественно более старшие, чем студенты-очники, чаще уже занятые в определенной сфере) в основном воспринимают художественный текст по традиционному каналу – читают бумажные книги, в то время как в среде студентов очного отделения наметился устойчивый переход к электронному формату изданий.

Примечательно и то, как книги попадают в руки молодёжной аудитории. В основном они приобретаются через интернет-магазины и заимствуются у знакомых. Библиотечное чтение не пользуется популярностью, равно как и покупка книг в местных магазинах.

Судя по всему, обозначенные проблемы регионального книгоиздания, по крайней мере, в ближайшее десятилетие останутся актуальными. Наряду с этим нельзя не признать и тот факт, что книга в российской глубинке будет жить, о чем свидетельствует как спрос читателя на литературу (правда, отнюдь не местную), так и наличие немалого числа активно публикующих свои произведения авторов. Консолидация усилий как издателей, так и книгораспространителей способна обеспечить традиционной (не электронной) книге куда большую судьбу, нежели ту, которую ей прочат многие современники.

Литература

Тамбовские известия / авт.-сост., вступ. ст., коммент.: В.В. Канищев, Ю.В. Мещеряков, Ю.А. Мизис; М-во обр. и науки РФ, ФГБОУ ВПО «Тамб. гос. ун-т им. Г.Р. Державина». Тамбов: Издат. дом ТГУ им. Г.Р. Держаивна, 2012. – 288 с.

Т.А. Дьякова (Воронеж)

Продолжение и преодоление традиций «Мира искусства» в творчестве иллюстраторов альманаха «Сирена»

В истории воронежской культуры журнал «Сирена», выходивший под редакторством Владимира Ивановича Нарбута в 1918-1919 гг., занимает особое место. И дело не только в том, что альманах столичного художественного уровня, каковым, без сомнения, был этот журнал, печатался в провинциальном Воронеже. И не только в том, что время работы над альманахом было невероятно тяжёлым, найти бумагу для издания и финансы для полиграфических работ было соразмерно подвигу. Но и в том, что «Сирена» была задумана как новое решение издательской формы. Вот почему задачам оформления альманаха Нарбут уделял пристальное внимание, а появление в составе иллюстраторов художников, причастных к объединению «Мир искусства», было закономерным. Члены этого объединения ставили целью возродить целостность книги как произведения искусства, утраченную во второй половине XIX века.

Отправной точкой исканий мирискусников стал европейский стиль модерн, который подсказывал им многие художественные решения. В практике мастеров «старшего поколения» – А.Н. Бенуа, Л.С. Бакста, М.В. Добужинского (раннее творчество), Е.Е. Лансере, К.А. Сомова, Б.М. Кустодиева ещё сохранялся разрыв между иллюстрацией, решаемой живописно-пространственно, и оформительскими элементами, решаемыми декоративно-плоскостно.

Мастера «младшего поколения» – Г.И. Нарбут, Д.И. Митрохин, С.В. Чехонин, В.Д. Замирайло, а также И.Я. Билибин и М.В. Добужинский (позднее творчество) – преодолели этот разрыв и достигли полного формального единства всех графических элементов. Было возведено в абсолют и эстетизировано подчинение художественных компонентов репродукционной технологии (цинкографии). Выделилась в самостоятельную сферу деятельности книжная графика. Оформительская система «Мира искусства», первоначально ограниченная кругом малотиражных любительских изданий, в 1910-х гг. широко распространилась в издательской практике России и оказала сильное влияние на многих художников, не входивших в объединение.

Концепцию нового отношения к оформлению издания Владимир Нарбут в первую очередь воспринял от своего брата Георгия,

лишь в силу объективных обстоятельств не сумевшего принять личного участия в выпуске «Сирены». Уже первые его рисунки, исполненные для издательств, вызывали особое одобрение именно своею пригодностью для целей фотомеханического воспроизведения. Все рисунки создавались с учётом изготовления в дальнейшем цинкографического клише. Этим обусловливается их техника, чёткая, ясная работа пером, силуэты, чёрные контуры, к которым иногда прибавлялся один-два красочных тона. В прекрасно оборудованных типографиях «Голике и Вильборг» и «Сириус» Нарбут находил опытных и доброжелательных печатников, их советы и указания применял в работах, и его рисунки никогда не вызывали затруднений при воспроизведении. Такая практика взаимодействия художника с техническими службами обеспечивала качество иллюстрационного решения издания. Владимиру Нарбуту данный опыт был известен в деталях.

Для оформления альманаха редактором были приглашены столичные художники С.Чехонин, В. Замирайло, В. Фалилеев, П. Митурич, Д. Митрохин, а также воронежец Б. Ульянищев, с которым Владимир Нарбут познакомился в клубе «Железное перо» и чей рисунок «Могила А.В. Кольцова» был представлен во втором выпуске журнала.

Цинкографические клише для журнала Нарбут заказывал вне Воронежа: местное оборудование не позволяло этого сделать. Все клише впоследствии остались в распоряжении 4-й Советской (бывшей Н.М. Кравцова) типографии, где печатались «Известия Воронежского губисполкома» и «Сирена» (пр. Революции, 21; ныне – 39). Клише использовались вплоть до середины 1920-х гг. «Воронежской коммуной», «Железным путём», «Призывом» и другими периодическими изданиями.

Обложку для альманаха выполнил Сергей Васильевич Чехонин, который в когорте младшего поколения мирискусников выделялся необычайным многообразием приложения своих творческих сил. Занимаясь станковой и книжной графикой, шрифтами, обращаясь к живописи, плакату, театральной декорации, он одновременно с этим любовно воскрешал культуру старинных ремёсел и искусств – миниатюру, финифть, роспись фарфора, работал над образцами предметов прикладного искусства и мебели, выполнял декоративные росписи в интерьере. В обширном и разностороннем творческом наследии мастера графика, особенно книжная, занимает одно из центральных мест. Сложившиеся в графике приёмы проецировались и на другие виды искусства, в частности, на роспись фарфора.

Работе с книгой в творчестве Чехонина предшествовал опыт в области сатирической журнальной графики, нашедший затем применение на страницах «Сатирикона», а затем и в журналах «Зритель» и «Маски», публиковавших карикатуры на политическую тематику, и подчас очень смелые.

Ранняя графика Чехонина ещё несовершенна: рисунок загружен фигурами, композиция запутана, штриховка хаотична. Явно наблюдается влияние широко известного в те годы в Европе мюнхенского сатирического журнала «Simplicissimus» и особенно одного из самых популярных его деятелей – Томаса Гейне. Но именно в процессе работы над сатирой у Чехонина сложилась манера заострять, доводя до злобного гротеска, облик своих персонажей. Освободившись впоследствии от этого влияния, Чехонин остался верен приёмам деформации, гиперболизации, гротескному изображению, которое в усложнённом варианте проникает и в его оформительские работы.

Как известно, излюбленные исторические эпохи мирискусников – это барокко и классицизм. Чехонин – последовательный неоклассик в приверженности к старым ремеслам, в высоком техническом мастерстве, в тяготении к чеканной строгости и патетике изобразительных форм и, наконец, в использовании набора классицистических атрибутов: венков, гирлянд. Но не следует забывать также, что, кроме того, в творческом багаже художника старое европейское и русское искусство – от французской гравюры до русского лубка. Столь же тщательно изучал он народное творчество: ткачество, вышивку, керамику и резьбу по дереву. Оно вносило жизнь в его классицистические мотивы, одухотворяло их. В эти годы складывается архитектоника чехонинской обложки: строго конструктивно выстроенный лист с большим пространством белого поля, введённого в границы декоративной рамы, овальной «медальонной» или прямоугольной. Жесткая архитектоника классического книжного фасада с симметрично расположенным шрифтом обогащена необычайной выразительностью орнаментальных форм.

В этом отличие Чехонина от сотоварищей по объединению. У них стилизация часто превращает форму в орнаментальный арабеск, у Чехонина – в новую декоративную предметность. Жизнь природных форм для художника не отвлечённая схема, а живая структура. В плетении цветочных узоров проявляется ещё одна важная особенность чехонинской манеры: его цветы, листья, травы легко узнаются, у них своё лицо. Со свойственной ему скрупулезностью Чехонин изучал богатство каждого орнаментального

мотива, в особенности – цветов, и сохранял его в любом стилизованном узоре. Поэтическое начало его орнаментальной графики имеет в своей основе национальную традицию. Ритмы тончайших травинок сочетаются с большими пятнами листьев и цветов, как в росписи предметов народного искусства, например, Хохломы.

Творческие подъёмы Чехонина связаны, как правило, с важными событиями общественно-политического значения. Революция 1905 года, Октябрьская революция, первое десятилетие советской власти – вот периоды наибольшей творческой активности художника. В годы Октябрьской революции Чехонин оказался в числе тех, кто перестраивал изобразительную культуру, реформировал художественное образование. Он был членом художественной коллегии при отделе изобразительных искусств Наркомпроса. Чехонин участвовал в оформлении массовых празднеств, выполнял первые образцы советских гербов, печатей, денежных знаков, делал плакаты и лозунги, расписывал фарфор.

Многолика его книжная и, особенно, журнальная графика. Именно в эти годы его индивидуальный стиль стал широко популярным, получил всеобщее признание. Изменилась сама манера Чехонина, его камерное искусство приобрело черты публицистичности, масштабности, отразило стихию революции.

В дни Октября Чехонин реализовал свой творческий потенциал в новой агитационной стилистике, найдя созвучные времени чеканно-патетические формы, сохранив и усилив при этом качества своего изобразительного языка: декоративную остроту, пластическую ясность, а главное – доступность восприятию народа. Активизация художественной формы с сохранением её декоративной сущности – в этом смысл чехонинского новаторства. Его неоклассика трансформируется под влиянием искусства авангарда. В своеобразии сплава индивидуальной характерности и стилевых напластований, острой реакции на современность и определенного художественного конформизма – сложность творческой судьбы мастера. Он, казалось бы, открыт всем новациям, использует приёмы супрематизма, кубизма, футуризма. Но цель остается прежней – поиски декоративного синтеза, которые он унаследовал от «Мира искусства» и от модерна.

Особая сфера деятельности Чехонина – его работа над алфавитами-шрифтами, которой он занимался значительно активнее и последовательнее, чем остальные мастера «Мира искусства». Причем художника интересовали не только декоративные рисованные шрифты – он пробовал свои силы и в наборных. В его первых шрифтах преобладает орнаментальность. При соз-

дании наборного шрифта для типографии «Лемана» Чехонин обратился к конструкции гуманистической антиквы. Пропорции этого шрифта соотнесены с квадратом, он ясен и гармоничен. Ему присущи малая контрастность основного и дополнительного штрихов, округлость перехода от основного штриха к засечкам. Широкое поле буквы, оставленное свободным, контрастно узорному фону квадрата, в который она вписана. Этот шрифт получил первую премию на конкурсе, организованном типографией «Лемана», но так и не был отлит.

Если образцы наборных шрифтов Чехонина отличаются строгостью и благородством пропорций и словно овеяны духом искусства Высокого Возрождения, то в рисованных шрифтах художник прибегал к деформации буквы, к эксперименту. Он смело нагружал букву не только орнаментом, но и гротескным изображением, как, например, в «Сказочной азбуке» (1912), где каждая буква представляет собой какое-нибудь существо из русской сказки. Тот же принцип использован в знаменитом «Театральном алфавите» Чехонина, где перед зрителем парадным строем проходят разные виды театрального искусства, представленные изобразительной клоунадой в характерной для художника ироничной манере.

Чехонинские шрифты несут на себе печать времени. В предреволюционный и постреволюционный периоды творчества Чехонин прибегает к стремительным, заострённым шрифтам, нередко украшенным «пламенеющими» флажками-засечками. Они обретают неожиданную эмоциональную остроту и ударную силу. Шрифт становится одним из главных организующих элементов композиции, привлекает внимание зрителя. Разбивается стереотип мирискуснической буквы, где конструкция всегда оставалась ненарушенной. В эти годы Чехонин тяготеет к динамичной букве, к наклонным остроугольным шрифтам, характерность которых усилена контрастами заливок и пустот. Он смело вводит такие новые элементы, как треугольник, ромб, линза, волнообразное пламя. В алфавитах всё чаще встречаются элементы конструктивно-супрематической трактовки форм, появляются массивные трудночитаемые буквы, где совмещены различные по фактуре геометризованные плоскости. Интерес к фактуре – отличительная черта чехонинской орнаментально-шрифтовой графики тех лет. Введение разнообразных штриховок, сеточек, точек, пунктиров создаёт впечатление полихромии даже в чёрно-белом рисунке. Именно эти стилистические поиски можно обнаружить в решении обложки журнала «Сирена».

Одну из самых больших оформительских работ в альманахе выполнил Виктор Дмитриевич Замирайло, который также был тесно связан с объединением «Мир искусства», хотя основы художественного образования получил в Киеве в школе Николая Ивановича Мурашко. Ученические работы Замирайло развивались в полном согласии с реалистическим направлением искусства того времени и только знакомство молодого художника с произведениями Густава Доре придало его работе совсем новые акценты.

Киевский этап творчества был существенно обогащён знакомством и совместной работой с М.А. Врубелем и В.М. Васнецовым, которые и после переезда в Москву оказывали профессиональную поддержку Замирайло.

С начала 1900-х гг. он много работал над книжными иллюстрациями и графикой. В это время по заказу издательства «Кнебель» он исполнил около 30-ти иллюстраций для «Русских сказок» А.Н. Афанасьева, иллюстрации для «Детских рассказов» Христины Шмидт и для собрания сочинений М.Ю. Лермонтова, а по заказу Ю.И. Лепковского – иллюстрации для «Вечеров на хуторе» Гоголя и для «Биографии Бетховена», написанной Н. Кашкиным. Несколько заказов подобного характера Замирайло осуществил и для издательства И.Д. Сытина (школьные издания «Мцыри», «Беглец» Лермонтова).

Иллюстративные работы этого художника имеют особое выражение в ряду аналогичных работ современных русских мастеров. Замирайло своими учителями в этой области считал великих французских иллюстраторов XIX в. – Г. Доре, Тони Жоано и Гранвиля. Эти великолепные, ныне полузабытые и совсем «не модные» мастера создали из книжной иллюстрации совсем особый род искусства. Гибкость и остроумие рисунка соединены с неослабевающей игрой фантазии. Иллюстрации, исполненные Замирайло в этот период, являются только «первыми шагами», главные достижения в этой области падают на позднейшее время, когда он работал над более ответственными и более его интересовавшими темами.

В 1904 г. Замирайло покидает Москву и переселяется на три года в Петербург. Здесь он ещё застал конец журнала «Мир искусства» и сделал для него несколько совершенных в приёме графических работ. По возвращении в Москву Замирайло опять в течение нескольких лет работал для издательства «Кнебель», писал в декоративных мастерских Художественного театра, по приглашению Н.К. Рериха исполнил по его эскизам большие панно для Казанского вокзала в Москве («Сеча при Керженце» и «Покорение Казани»).

Уже с 1909-1910 гг. Замирайло начинает ту громадную серию рисунков сепией и акварелью, что позднее, в 1918 г., получила собирательное имя «Capriccі». Для этих рисунков выбраны мастером самые разнообразные и всегда необычайные сюжеты, близкие по своим контрастам и неожиданностям к переживаниям сна или бреда. Предметы, поставленные в неподходящую для них обстановку, переживаются художником значительно ярче. Capriccі свидетельствуют об исключительной фантазии их автора, не знающей предела своему полёту: в ней – все элементы человеческих переживаний, все образы видимой жизни слились в единственную и чарующую фантасмагорию.

Внутреннему строю «Capriccі» отвечают и те художественные приёмы, которыми пользовался мастер при их созидании. Многие из этих листов исполнены одной сепией – тонкая и безупречная игра светотени создает весь лист как законченное целое, в котором трудно что-нибудь убрать или добавить. Иногда же Замирайло добавляет к этому строгому и лирическому наряду несколько теней акварелью, очень углубленных и, вместе с тем, лёгких.

Все эти сцены созданы без всякой натуры. Неистощимое воображение мастера рисует сложные композиции. Здесь лишний раз сказывается близость Замирайло к великим французским иллюстраторам середины XIX в., та же переполненность образами и та же артистическая «спешка». Художник демонстрирует волшебный дар импровизации, безукоризненное знание материала и умение им пользоваться. Иллюстрации к «Сирене» создавались в тот же период и ясно демонстрируют близость сформировавшейся эстетике.

Не менее активно в оформлении «Сирены» работал и Дмитрий Исидорович Митрохин. О художественных особенностях его творчества очень образно сказал известный русский поэт *Михаил Алексеевич Кузмин:* «Технические достижения Д.И. Митрохина, будучи высоки и разнообразны, не составляли никогда исключительной его цели, и в этом отношении, может быть, покойный Нарбут или Чехонин превосходят его. Но своё, неискоренимое, невытравимое «чудесное дитя», с которым ни за что художник не расстанется, живёт в нем… Поцелуй этого дитяти есть лучший залог поэтического чувствования и живой детской души скромного и высококультурного мастера» (Воинов 1922, с. 12).

Первыми своими опытами в книжной графике Дмитрий Митрохин был обязан преподавателю акварели Строгановки С.И. Ягужинскому, который в 1904 г. предложил ему небольшую работу для издательств, и положительно оценившему её – Валерию

Брюсову, в ту пору – главному редактору «Скорпиона». По возвращении в 1908 году из Парижа он переселяется в Петербург и приступает уже к систематической деятельности в качестве книжного иллюстратора. Это достаточно быстро приносит ему известность. Он знакомится и сближается с художниками «Мира искусства». На начальном этапе успешному развитию творчества Д.И. Митрохина как художника книги и журнального иллюстратора способствует содействие Е.Е. Лансере, который направляет к нему издателей.

В это же время он начинает гравировать на линолеуме у В.Д. Фалилеева. Митрохин создаёт цветные композиции, печатая не масляными красками, а акварелью – японским способом. Художник активно сотрудничает со многими книжными издательствами: «Кнебель», «Голике и Вильборг», «Просвещение», «Печатник», «М. и С. Сабашниковы», «Аполлон», «М.В. Попов» и мн. др. Продолжает изучение собраний гравюр библиотеки Академии художеств и Эрмитажа. Много работает над иллюстрациями детских книг, над журнальными заставками, форзацами и т.п.

Дмитрий Митрохин как художник книги придерживался важнейшего принципа творчества в книжном деле: начиная с обложки, форзацев и кончая шрифтом, декором, все элементы оформления должны быть подчинены стилистической общности.

В 1918 г. после демобилизации возвращается в конце года в Петроград и получает назначение на заведование Отделом гравюр и рисунков Русского музея. В это же время он выполняет заказы на иллюстрирование «Сирены».

Годом позже Митрохин становится профессором Высшего института фотографии и фототехники, а с 1924 г. – профессором полиграфического факультета Академии художеств, где вплоть до 1934 г. читает курс книжной графики.

Вадим Дмитриевич Фалилеев был представлен в «Сирене» лишь одной работой – портретом Верхарна. Фалилеев справедливо считался мастером-новатором в области цветной линогравюры и техники офорта. Образование этого художника складывалось в течение многих лет, в том числе из обучения в мастерской Тенишевой, в Киевской художественной школе, Академии художеств (1903–1910) у В.В. Матэ. С 1906 г. он участвовал в российских выставках «Мира искусства», «Союза русских художников» и других, в международных выставках в Лейпциге (1914), Нью-Йорке (1924). В.Д. Фалилеев преподавал в Женском политехникуме, Строгановском училище и училище живописи, ваяния и зодчества, Вхутемасе, был деканом графического фа-

культета. С 1922 г. работал в 1-й Гос. образцовой типографии Москвы. Написал книгу «Офорт и гравюра резцом». В 1924 г. художник уехал за границу.

Пятый художник из числа приглашённых Нарбутом к иллюстрированию «Сирены» – Петр Васильевич Митурич, бесспорный классик русского искусства. Блестящий рисовальщик, он плодотворно сочетал в своём творчестве богатство традиции и новаторство. Графическое наследие П. Митурича велико и разнообразно.

Очень важным в биографии П. Митурича стало знакомство и тесная дружба с поэтом Велимиром Хлебниковым. Художник много рисовал на темы стихов друга, пытаясь найти зрительные интерпретации поэзии, например, в композиции на тему «Закона времени» В.Хлебникова. Эти рисунки – образцы «чистой графики», построенные на чёрно-белых ритмах, динамичные, часто закрученные в спирали или «взрывающие» плоскость листа композиции.

Беспредметное формальное экспериментирование для П. Митурича завершилось со смертью Хлебникова в 1922 году. Рисунки, созданные в трагические дни гибели поэта, условно объединены в «Санталовский цикл», по названию деревни Санталово Новгородской губернии, где произошла трагедия.

Время же работы над иллюстрациями к «Сирене» было наиболее плодотворным для Митурича. В этот период он был близок с В.Е. Татлиным, Л.А. Бруни, Н.И. Нисс-Гольдманом, многими футуристами. Авангардистские решения проникают во многие его графические работы, задают изданиям, с которыми он сотрудничал, динамизм, решительный поиск новой формы. Искусствоведы отмечают, что в первые послереволюционные годы вплоть до 1922 г. в работах Митурича беспредметные графические элементы часто соседствовали с вполне натуралистическими работами – портретами, пейзажами, натурными орнаментами из простейших, но мастерски скомпонованных мотивов – целых циклов деревьев, «заборчиков» и т.п. Именно такие творческие решения Митурича можно обнаружить и в издании, редактируемом Нарбутом.

В заключение можно сказать, что в оформлении «Сирены» принимали участие художники, которых можно отнести к числу ведущих реформаторов отечественного книгоиздательского дела. Дух экспериментаторства присущ и вышедшим в Воронеже номерам нарбутовского детища. Если бы альманах имел более удачную издательскую судьбу и его выпуск не был бы приостановлен, можно предполагать интереснейшее развитие идей применительно к иллюстрированию литературного издания.

Иллюстрационная работа над альманахом осуществлялась в соответствии с книжными традициями. Что и правильно. Толстые литературные (художественные) издания зачастую именуют книгами. Графики стремились создать художественно-эстетическое единство между текстами и иллюстрациями, выступая в качестве тонких и оригинальных интерпретаторов произведений. В пяти номерах «Сирены» были представлены ярчайшие имена отечественной литературы: в разделе поэзии – А. Ахматова, А. Блок, А. Белый, В. Брюсов, С. Есенин, В. Нарбут, Б. Пастернак, в разделе прозы – А. Белый, Б. Пильняк, А. Ремизов, М. Пришвин, В. Шишков, в разделе критики – О. Мандельштам, А. Мариенгоф, Б. Эрдман, В. Шершеневич, а также зарубежной литературы: Эмиль Верхарн и др. Круг талантливых литераторов требовал и талантливых исполнителей иллюстраций.

Все элементы оформления были выполнены в соответствии со спецификой печати и прекрасным образом соответствовали возможностям цинкографии. Обложка задавала единый стиль. На протяжении каждого номера рубрики выделялись заставками, многие тексты были проиллюстрированы. В рекламных материалах о подписке на альманах Нарбут подчёркивал: «Журнал издаётся по образцу лучших русских и иностранных еженедельников – в цветной обложке, с художественными украшениями в тексте и рисунками лучших художников на отдельных листах мелованной бумаги». Список лучших художников Нарбут планировал расширять, в частности, был объявлен в качестве иллюстраторов будущих номеров Натан Альтман. Традиции художественного объединения «Мир искусства», хотя и на короткое время, были замечательно продолжены и творчески переработаны новыми идеями авангарда воронежским изданием «Сирены».

Владимир Нарбут, волей судьбы оказавшийся в Воронеже, с невероятной силой оживил журнально-издательскую судьбу провинциального города, сфокусировал все самые драматичные перипетии советской культуры 1918 года. После того, как его отозвали в Киев, он планировал продолжить издание альманаха, но приход армии Деникина этому помешал.

Воронеж тоже объявлял о продолжении издания своими силами, но без столь яркого, талантливого и самоотверженного редактора, как В. Нарбут, это было абсолютно невозможно.

Литература

1. Воинов В., Кузмин М. Д.И. Митрохин: Монография / Сост., ред. С. Абрамович. – М.: ГИЗ, 1922. – С. 12.

А.И. Ефименко (Воронеж)

ЯПОНСКОЕ ВИЗУАЛЬНОЕ ИСКУССТВО *МАНГА* И СОВРЕМЕННЫЙ ЧИТАТЕЛЬ

Японское визуальное искусство − явление интересное, уникальное и многообразное. Его развитие породило на свет такие феномены современной массовой культуры, как аниме и манга. Почитатели этих видов искусства есть во всех странах.

В России отношение к такому роду искусства неоднозначное. Парадокс заключается в том, что, невзирая на достаточную популярность манга и аниме в России (аниме-фестивали, манга-клубы), исследованием этого феномена японской культуры занимаются в основном любители. В своих работах они чаще всего опираются на англоязычные источники, то есть получают информацию из «вторых уст», достоверность которой может вызывать сомнения. Кроме того, даже в стандартном японском книжном магазине не всегда можно найти издания, рассматривающие манга с фундаментальных позиций (Деркач).

Так, например, в Японии стандартным теоретическим пособием по манга считают переводное издание книги «Япония − страна грёз» американского исследователя и популяризатора манга Фредерика Шодта. Этот автор получил широкую известность в кругу ориенталистов, а его работы стали опорой для многих исследователей манга. В Японии большая часть литературы о манга и анимации носит прикладной характер и издается в качестве практических пособий в помощь начинающим мангакам и мультипликаторам. Естественно, это связано с особенностями японского книжного рынка. В стране, где более половины читающего населения предпочитают комиксы, а научную литературу покупают плохо, работы, раскрывающие стилистику, социальную изнанку манга и аниме, их философское содержание, выходят небольшими тиражами и во многих случаях не доступны исследователям извне.

При исследовании японской современной визуальной культуры основное внимание уделяют манга, затрагивая анимацию лишь по необходимости. Это не случайно, так как понятие «манга» первично. В нем заложены основополагающие принципы, распространяющиеся на аниме, которое является логическим продолжением манга. Также не стоит строго разделять эти два понятия, поскольку они отражают один и тот же культурный феномен, только существующий в печатной- и кино-ипостаси (Дер-

кач). На практике эти два понятия часто путаются и взаимозаменяются как в России, так и в Японии.

Манга – это одна из форм литературы (графические новеллы, комиксы) и изобразительного искусства. Иногда её называют жанром, что неверно, так как не соответствует масштабу явления (внутри манга существуют различные жанры). По той же причине далеко не всегда можно определить манга как стиль (Деркач).

Манга разделяется по возрастным категориям и печатается в соответствующих журналах или отдельных томах. Например, первая категория, охватывающая читателей возрастом от 13 до 20 лет, включает в себя манга детскую (yonenshi), подростковую (shonenshi) и юношескую (yangushi). Следующая группа – манга для взрослых (otonashi), предназначенная для более зрелой аудитории, не имеет возрастного ограничения (Go Tchiei).

Как и любая форма визуального искусства, манга не существует в вакууме. Она учитывает все особенности социальной среды человека (историю, язык, политику, экономику, семью, религию и т.д.). Таким образом, манга рефлективно отражает реальность японского общества, а также мифы, верования, ритуалы, традиции и особенности образа жизни Японии. В манга изображают и другие социальные феномены: общественный порядок и иерархию, сексизм, расизм, дискриминацию по возрастному признаку, агеизм, классизм и т.д. (Kinko Ito). Например, манга «LIFE: Life» рассказывает о проблемах современных школьников (социальном неравенстве, предательстве, жестокости в семье и т.д.) и о способе их решения.

Специалисты считают, что термин «манга» придумал знаменитый художник *Кацусика Хокусай* в 1814 году для названия своих сатирических рисунков на повседневные темы и означает оно «*гротески*», «*странные* (или *веселые*) *картинки*». Сами же японские комиксы существовали (под разными названиями) задолго до этого. Так, например, в 1935 году при реставрации буддийского храма Хорю-дзи (552 г.), старейшего деревянного сооружения во всей Японии и, возможно, мира, на задней части досок потолка были обнаружены картинки животных и людей, отдаленно напоминающие современную манга (Kinko Ito). «Авторский патент» на создание «неряшливых картинок» принадлежит буддийскому монаху Каккую (по другим данным Тоба), жившему в XII веке. Его кисти принадлежат четыре свитка, известные как «Весёлые картинки из жизни животных» (Choujuugiga), на которых была изображена длинная последовательность черно-белых картинок с подписями. Героями двух

первых свитков были животные, в пародийной форме разыгрывающие сцены из жизни людей, а героями двух последних – буддийские монахи, нарушавшие устав (например, игра на петушиных боях). В дальнейшем аналогичные произведения искусства назывались «*Тоба-э*», то есть «картинки в стиле Тоба». Сейчас эти свитки почитаются как реликвия и хранятся в храме, где когда-то жил монах (Иванов).

На первый взгляд кажется, что в «веселых картинках» нет ничего особенного, но это далеко не так. В этих свитках отражение Японии: истории, письменности, растительного и животного мира, особенностей быта, религии. К примеру, не случайно мелкие животные явились главными героями первых двух свитков. Известно, что основная часть крупных диких животных в Японии была истреблена уже к XII веку и память о них сохранилась только в мифах и легендах. В японском фольклоре действуют только небольшие животные вроде енотовидных собак (*тануки*) и лис (*кицунэ*). Также в японском фольклоре животный мир аллегорически повторяет традиции и быт мира людей. Изображая молящихся зайцев и играющих в кости монахов, Тоба создавал не «юмористические рисунки», а своего рода графический коан (короткое повествование, вопрос, диалог, обычно не имеющих логической подоплёки, зачастую содержащих алогизмы и парадоксы, доступные, скорее, интуитивному пониманию), символически описывающий «перевернутый» мир (Иванов).

Выбор иллюстраций как главного способа передачи информации характерен для японского сознания. Здесь немалую роль сыграли особенности японской письменности и буддизм. Дело в том, что собственная письменность в Японии появилась достаточно поздно, а до этого использовались сложные для восприятия китайские иероглифы. Так, например, человек, не сведущий в медицине, просто не мог разобрать пояснительную записку врача. Поэтому, не тратя время на выведение иероглифов, было проще нарисовать на полях. Помимо всего, в японский язык был привнесен огромный пласт китайской лексики, который породил множество омонимов. С одной стороны, это послужило основой для всей японской поэзии, а с другой − явилось существенной проблемой для устного общения. Что касается буддизма, то одной из главных его концепций была невозможность точного описания окружающего мира с его непостоянной иллюзорной природой. Отсюда − корни японского символического искусства, не описывающего мир, а «указывающего» на уже известные людям иллюзии. С другой стороны, развивалось искусство, ищу-

щее способ уловить сиюминутное состояние мира. Подобное искусство также было весьма лаконичным, так как, по буддийской философии, сам рисунок делается долго, мир неизбежно изменяется и изображение уже не отражает его состояния. По этой же причине такие картины монохромны (Иванов).

Появление «Веселых картинок из жизни животных» − это вполне объяснимое и закономерное явление. Предсказуемы были и характер, и техника исполнения рисунков, и выбор героев.

В Эпоху Эдо (1603–1868 гг.) также существовал аналог современной манга – «Истории в гравюрах» (любовные истории, плутовские рассказы, политическая сатира, эротические иллюстрации), ориентированные на взрослую аудиторию. Они издавались в форме книг и пользовались большой популярностью среди горожан. Эти книги получили жанровые наименования не по содержанию и не по художественной форме, а по цвету своих обложек: «красные книги» (akahon), «черные книги» (kurobon), «синие книги» (aohon), желтые книги (kibyōshi) (Леонов).

В начале XVII века началось художественное осмысление самурайских ценностей, появились книги о знаменитых воинах, трактаты по боевому искусству и просто народные легенды о воителях прошлого. Естественно, было и множество графических произведений разных стилей, посвященных этой теме. Значительную часть книжного рынка в начале XIX века составляли издания жанра «*куса-дзори*» («рассказы в картинках») и «*ёмихон*» («книги для чтения») – развлекательная массовая литература, повествующая о невероятных приключениях, привидениях и других мистических существах. Позже многие жанровые принципы этой литературы легли в основу современной манга (Иванов).

И все же японскую манга нельзя назвать в полной мере самобытным явлением. В ней использованы приемы, заимствованные из западной живописи. Бурное развитие манга получила в Эпоху реставрации Мэйдзи (1867 – 1912 гг.). В Японию, после вынужденного открытия ее портов, хлынули образцы европейского искусства и быта. Вошли в моду новые рисунки, выполненные по образцу европейских школ (с проработанной светотенью и реалистичной перспективой). Художники стали экспериментировать с композицией, пропорциями, цветом – вещами, которым в укиё-э (картины «бренного мира», цветная гравюра на дереве) не уделялось внимания (Лазарев). Но кульминацией формообразования манга по праву считается XX век.

В период с 1900 года по 1940 год манга в некоторой степени утратила свою популярность и была востребована главным обра-

зом среди молодёжи. Однако ситуация изменилась во время Второй мировой войны, когда манга стала служить пропагандистским целям, поэтому печаталась на хорошей бумаге и в цвете. Её издание финансировалось государством («токийская» манга»). В 1947 году на смену «токийской» пришла «осакская» коммерческая манга, которая благодаря дешёвой бумаге и чёрно-белой печати была доступна широкому кругу читателей (Леонов).

Создателем «осакской» манга был художник и мультипликатор Осаму Тэдзука. Его имя прогремело на весь мир после выпуска комикса «Shin Takarajima» («Новый Остров сокровищ»), разошедшегося тиражом в 400 000 экземпляров! Лихо закрученный сюжет этой манга придумал Сакай Ситима, однако работа прославилась не сюжетом, а графическими приемами. Под влиянием американской мультипликации Тэдзука начал активно использовать в манга кинематографические ракурсы, крупные планы, "растягивание" одной сцены на несколько рисунков, звуковые эффекты и подчеркивание фаз движения (Иванов [а]). Например, он использовал 8 страниц из 180 для отображения движения машины по пристани (Go Tchiei). Осаму был первым, кто смог объединить «кинометод» и сюжетную линию, чем произвел революцию в манга. Работу Осаму Тэдзука можно смело поставить в один ряд с кинематографическими произведениями.

Манга во многом выигрывает за счет своей характерной для японцев визуальности. Так что же в ней считается традиционным? Это и «карикатуры», и укиё-э (картины «бренного мира»), но только ли? Здесь скрыто главное: для японского искусства рисованный персонаж аналогичен живому. Серьезная жизненная тематика в мультфильмах, кукольных театрах, которая выглядит экспериментом в Европе, в японской культуре уже давно получила признание. Для Японии характерен равный статус игрового и анимационного кино, игрового и кукольного театра. Скажем, в средневековой Японии пьесы, первоначально написанные для кукольного театра Дзёрури, позднее стали исполняться в «живом» Кабуки. Анимэ-фильмы, подчас нарисованные настолько реалистично и рассказывающие о столь обыденных сценах, вызывают невольное недоумение у иностранцев: «Зачем снимать такие мультфильмы, когда лучше снять игровое кино?». Японцы в равной степени доверяют живым и рисованным персонажам. Вполне возможно, это связано с четким разделением японцами таких понятий, как «татэмаэ» − официальной установкой или тем, что выражено словами, и «хоннэ» − истинными намерениями (Деркач).

У японцев есть выработанная система жестов и стандартных, сухих фраз. Они «читают» то, что «за текстом». Им не нужны лишние слова, как и лишние эмоции. Здесь общение людей в большей степени основано на принципах татэмаэ. Официально-деловой стиль преследует японцев везде – и на работе, и в личной жизни, а хоннэ как бы уходит на второй план. Иными словами, невербальная масса, отражающая истинное положение вещей, остается как бы за кадром, и только умеющий разгадывать проникнет в суть (Кадзи Сахоко). Так что бытующее на Западе мнение о японце как о «человеке с ничего не выражающим лицом» нельзя назвать беспочвенным. Поэтому для японцев традиционно замещать игрового персонажа рисованным, который вполне может справиться с формальным общением, не требующим особого артистизма.

Уместно здесь будет вспомнить и про связь манга с театром Но. Сценическая маска выполняет ту же роль, что и нарисованный персонаж. Даже в современном театре часто можно видеть, что грим актеров не подчеркивает мимику лица, а, скорее, служит атрибутом, обозначающим психологический тип героя (Деркач). Таким образом, то, что японец не может выразить эмоциями или словами, за него делает рисунок-маска. Композиция постановок театра Но схожа с композицией манга. Составной и обособленной частью действа Но являются представления кёгэн, развлекательные интермедии комического характера, восходящие к старинной китайской клоунаде. Смысл представлений кёгэн заключается в снятии у зрителей излишнего эмоционального напряжения в перерывах между «серьезными» действиями представления (Эренгросс). Точно так и в манга. Обязательно где-нибудь в середине тома будут ответвления (например, в виде комедийных рассказов из жизни главного героя) от основной истории, дабы немного притормозить повествование. Не менее удивительно то, что типы персонажей в манга − главный, «второстепенный» главный и комический персонаж-посредник – повторяют такой же принцип разделения в Но: ситэ – главный герой, ваки (его партнер) и кёгэн – комический персонаж (Деркач). И в театре Но, и в манга важна детальность костюма, законченность образа. Тщательная прорисовка наряда, прически, украшений мысленно переносит читателя в тот мир, где персонаж находится.

Как и японская поэзия, манга тяготеет к символическому искусству. Фон рисунка несёт в себе художественное обозначение эпохи и места событий. Временные рамки условно обозначены символическими подсказками: солнце, звезды, луна. Настроение композиции передаётся смысловыми деталями: лепесток цвету-

щей сакуры; фурин, отпугивающий духов «жары»; грозовое небо; вертикально плавающая чаинка (Леонов). Любое эмоциональное содержание имеет своё упрощённое отражение. Если для западного художника характерна тщательная проработка всех деталей картины, то для автора манга достаточно только намека. Вопросительно приподнятая бровь героя говорит японскому читателю больше, чем многословное пояснение в американском комиксе.

Традиционно для японцев отображать в манга особенности языка и письменности. Еще в прошлом столетии американский антрополог Эдвард Холл назвал японскую культуру «культурой высокого контекста», в которой люди предпочитают простым сообщениям сложные, замысловатые и неоднозначные. В связи с этим передача информации в большей степени полагается на контекстные сигналы − звуковые и слуховые. Здесь как раз и играет главную роль на письме и в жизни ономопоэтика (звукоподражание). Звукоподражание слов на письме обычно передают с помощью катаканы (формы японских иероглифов). Ономопоэтика вместе с изображением придает законченный вид работе художника. Японские символы – такой же продукт творческой деятельности, как и окружающий их рисунок. Это и есть каллиграфия. Как часть общей картины ономопоэтика создает атмосферу и динамику происходящего, она также передает психологическое состояние героев. Ономопоэтика часто используется для отображения в конкретных ситуациях соответствующих эмоций (Kinko Ito).

В искусстве манга также уделяют большое внимание гендерному языковому разделению. Известно, что одной из особенностей японского языка является разница между «мужской» и «женской» речью. Для каждого пола – своя специальная лексика. Особенно заметно это в исторической манга (например, в манга «Rurouni Kenshin»). Для женщин и мужчин характерны разные личные местоимения. «Орэ»− мужское личное местоимение. Оно подчеркивает мужественность, но в определенных сферах может быть сочтено грубым (используется в разговоре с младшими и подчинёнными для акцентирования собственного статуса, в семье подчёркивает фамильярность, а не мужественность). Женское личное местоимение «атаси» указывает на мягкость и нежность, редко встречается в письменной речи, но популярно среди молодежи. В японском языке существует еще множество форм местоимений, которые употребляются в зависимости от сложившейся ситуации, места нахождения (дома, на работе), социального статуса, возраста и т.д. Гендерное разделение не является обязательным, оно в основном морфологическое, лексическое и

фонологическое (Unser-Schutz Giancarla). К тому же в последнее время границы между мужской и женской речью стираются, что проявляется в разговорной речи японской молодежи.

Недавно появилось новое направление философской мысли «анимеизм», почву для которого и породили аниме и манга (Бобрик). Оно объединяет в себе различные религиозные концепции, политические доктрины, мифы, философские идеи Запада и Востока. Иными словами, представляет собой некий симбиоз всех возможных течений.

Дело в том, что, несмотря на различие в мировоззрении, культуре и традициях, между Японией и остальным миром все равно происходит «взаимовлияние» и «взаимовбирание» (в том числе и в философии, которая напрямую связана с различными видами искусств, литературой и религией). Задача «анимеизма» – на основе существующих в мире концепций разных эпох попытаться разрешить проблемы, которые в будущем грозят человечеству, построить новые теории создания идеального государства. Они могут быть изменены, трансформированы или соединены с чем-то противоположным (Бобрик). В этой связи манга и аниме выступают в качестве наилучшей формы для существования анимеизма. Например, в анимационном фильме «Full Metal Alchemist The movie – Conqueror of Shambala» («Стальной Алхимик – Завоеватель Шамбалы»), большое внимание уделяется Шамбале и очень оригинально интерпретируется геополитическая концепция Карла Хаусхофера, в которой, как известно, говорилось о создании блока Берлин-Москва-Токио (Бобрик).

Манга и аниме – такие же символы Японии как самураи, хокку или гора Фудзи. По данным статистического опроса, проведенного в университетах Японии, из десяти самых читаемых студентами периодических изданий четыре составляют журналы с манга. Ежегодно в стране выходят миллионы сборников с комиксами, что составляет более трети всей публикуемой в Японии печатной продукции (Мирзаян). Манга используют не только как развлекательную литературу, но и как научную (учебники по физике, математике, истории и т.д.). Аниме и манга, по мнению японцев, способны пробудить у иностранца интерес к загадочной японской культуре. Нечто подобное уже произошло с нынешними западными фанатами японских комиксов и фильмов: некоторые ходят на курсы японского, а большинство читает разделы о культуре Японии на сайтах, посвященных манга и аниме (Мирзаян).

Аниме и манга – это искусство, которое требует времени, чтобы разобраться в нем. Они рождены историей своей страны,

а значит, безусловно, отличаются от известных нам форм живописи и литературы. Исследования в отношении этих феноменов все еще продолжаются, а значит, впереди – новые открытия.

Литература

Go Tchiei. Division of Target Audience by Age and Sex // URL: http://www.dnp.co.jp/museum/nmp/nmp_i/articles/manga/manga2.html (Дата обращения: 19.01.13).

Go Tchiei. Tezuka Osamu and the Expressive Techniques of Contemporary Manga // URL: http://www.dnp.co.jp/museum/nmp/nmp_i/articles/manga/manga3-1.html (Дата обращения: 13.01.13).

Kinko Ito. A History of Manga in the Context of Japanese Culture and Society // URL: http://www.accessmylibrary.com/article-1G1-128328732/history-manga-context-japanese.html (Дата обращения: 12.01.13).

Unser-Schutz Giancarla. Personal Pronouns and Gendered Speech in Popular Manga (Japanese Comics) // URL: http://mypdfebooks.com/personal-pronouns-and-gendered-speech-in-popular-manga-japanese.html (Дата обращения: 16.01.13).

Бобрик Д.В. Философские идеи современных феноменов японской культуры – аниме и манга // URL: http://leit.ru/modules.php?name=Pages&pa=showpage&pid=1051&page=1 (Дата обращения: 14.01.13).

Деркач Ф. Манга. Отличительные особенности // URL: http://www.susi.ru/manga/ (Дата обращения: 17.01.13).

Иванов Б.А. Введение в японскую анимацию // URL: http://www.libok.net/view/15796 (Дата обращения:16.01.13).

Иванов Б.А. Тэдзука Осаму // URL: http://www.animemanga.ru/Biographies/tezuka.shtml (Дата обращения: 13.01.13).

Кадзи Сахоко. Характер. Под ковром и за текстом // URL: http://ichiban.narod.ru/books/str_yap/02.html (Дата обращения: 14.01.13).

Лазарев А. Последний из могикан // URL: http://web.archive.org/web/20071016051853/http://www.japantoday.ru/arch/jurnal/0704/09.shtml (Дата обращения: 10.01.13).

Леонов В.Ю. Формообразование манга и ее развитие в XXI веке // URL: http://sibac.info/index.php/2009-07-01-10-21-16/1330-------xxi- (Дата обращения: 19.01.13).

Мирзаян Г. Вся сила в манга // URL: http://expert.ru/countries/2009/05/sila_v_manga/ (Дата обращения: 15.01.13).

Эренгросс Б.А. Сценическое искусство Японии // URL: http://www.countries.ru/library/orient/jptheatre.htm (Дата обращения: 17.01.13).

Л.И. Зимина (Санкт-Петербург, Воронеж)

Прощание с Гутенбергом, или Книга по требованию

И не менее, верьте, Дедала был тот,
Кто для всех изобрел буквы Кекроповы…
Буквы кто на меди вырезал крепкие
И писать научил ими подвижными,
И полезней чего не родилось еще,
Верьте мне, и во все века…

Конрад Цельтис, немецкий гуманист (1459–1508)
Ода германскому изобретателю книгопечатного искусства. Оды. Книга III, 9

Не надейтесь избавиться от книг.

Умберто Эко, итальянский ученый-философ, писатель (род. 1932 г.)

У английского писателя Уильяма Сомерсета Моэма есть интересный рассказ, как говорят, «в тему». Называется он «Сумка с книгами». Человек, не представляющий свою жизнь без книг, отправляясь в путешествие, обязательно брал с собой в дорогу сумку с книгами. Но вот незадача: необходимых на все случаи жизни книг было столько, что никакая сумка не в состоянии была вместить «библиотеку его любимых бумажных друзей». Таможенники разводили руками… *«В сумке были всевозможные книги: стихотворные сборники, романы, философские произведения, литературоведческие исследования… биографии, исторические сочинения. Там были книги для чтения во время болезни и книги на тот случай, если вам захочется поломать над чем-нибудь голову; там были книги, которые вы всегда хотели прочитать, но в жизненной спешке не находили для этого времени дома; там были книги для чтения на море, когда вы с трудом продвигаетесь на пароходе по узкой части пролива; там были книги для плохой погоды, когда вся ваша каюта скрипит и вы вынуждены лежать на койке, чтобы не падать; там были книги выбранные исключительно из-за небольшого объема, которые вы берете с собой, когда в какой-нибудь экспедиции должны путешествовать налегке и, наконец, там были те книги, которые вы можете читать тогда, когда не можете читать ничего другого.*

Кроме того, – признается автор, – неудобством этой сумки являлось то, что нужная книга, которую внезапно страстно

захочется прочитать, всегда оказывается на дне, и единственный способ ее достать – это вывалить все книги на пол.

Не прошло и полувека, как эта «незадача» Моэма и других путешествующих книжников действительно перестала быть задачей, тем более неразрешимой проблемой.

Уже первое десятилетие XXI века стало последним периодом традиционного книгоиздания. "Цифра" активно завоевывает территорию Гутенберга, и, прежде всего, в мировой паутине. Реклама пестрит заголовками:

Глобальное наступление электронной книги…

Революция "читалок-ридеров"…

"Смерть газет и журналов"…

Начавшееся столетие, безусловно, будет характеризоваться не "косметическими" изменениями тех или иных параметров развития книгопечатной отрасли, а коренной перестройкой мировой издательской индустрии в целом.

Вот почему тема предлагаемой дискуссии (в рамках статьи или тезисов конференции) – не противостояние традиционных (бумажных) и электронных книг, но возможные варианты их взаимодополнения и сотрудничества на ниве просвещения.

Мнения здесь разные – близкие, синонимичные и совершенно полярные.

Некоторые считают, что в скором времени ЭК практически полностью вытеснят бумажные. Однако если отбросить эмоции и подойти к рассмотрению данного вопроса более взвешенно, то станет очевидно, что слухи о скорой кончине бумажной книги сильно преувеличены.

Да, в настоящее время в интернете функционирует большое количество ресурсов, на которых можно найти ЭВ книг самых разных жанров, а чтение в вагоне метро книги на экране «планшетника» не воспринимается как нечто из ряда вон выходящее.

Но что такое электронная книга?

> Я знаю, что это такое, но только до той поры,
> пока меня не спросят, что же это такое.
>
> *Блаженный Августин*

Справка:

ЭК – цифровая книга; англ. Digital book, разг. «читалка» – общее название группы узкоспециализированных компактных планшетных компьютерных устройств, предназначенных для

отображения текстовой информации, представленной в электронном виде.

Открыть и прочесть ЭК можно на настольном компьютере или ноутбуке, планшетном ПК, смартфоне или мобильном телефоне. Файл хранится на жестком диске компьютера, в памяти мобильника или на флэшке, поскольку это самый обычный компьютерный файл.

До недавнего времени ЭК существовали только в программной интерпретации во всевозможных форматах. Сравнительно недавно появились так называемые цифровые гаджеты (устройства для чтения ЭК).

Новые ЭК (bookrider) оснащаются «бумагоподобным» экраном, выполненным по технологии электронных чернил (E- ink). Изображения и текст читаются так, как будто они напечатаны на обычной бумаге. Электропотребление в 100 раз ниже традиционного ЖК-дисплея. Одной зарядки аккумуляторной батареи хватает на 10 тысяч страниц, а на карте памяти можно хранить около 2000 ЭК в текстовом формате. Работает без подзарядки 30-50 часов.

(Как тут не вспомнить «Сумку для книг» С. Моэма!)

К тому же некоторые современные устройства для чтения ЭК оборудованы сенсорным экраном и имеют расширенный набор функций, позволяющих не только читать, но и редактировать текст.

Купить ЭК можно как в обычных, так и в интернет-магазинах (напр., Ozon).

Представители интернет-компаний и издательств уверенно заявляют, что будущее за электронными книгами.

Из интервью с Джеффом Безосом, главой компании «Амазон» (Kindle-книги)

- Исчезнут ли со временем бумажные книги?

- Да, не знаю только, как скоро. Мы любим истории и погружение в мир автора – это никуда не денется. Но физической книге уже 500 лет. Это, наверно, самая успешная технология в истории. Чего-то более долгоживущего так сразу и не назовешь. Если бы Гуттенберг вдруг ожил, он бы узнал бумажную книгу и знал бы, как ею пользоваться. Учитывая все прочие изменения в мире, просто удивительно, насколько неизменной оставалась книга все это время. Но никакая технология, даже такая элегантная, как книга, не может быть вечной.

- Читаете ли вы все еще книги на бумаге?

- По возможности – нет.

Вице-президент корпорации Microsoft Дик Брасс:

«Книги несут в себе красоту, но то же самое можно сказать и о летящей карете, запряженной лошадьми. Сейчас это кажется невероятным, но не исключено, что лет через 50 бумажные книги станут анахронизмом».

Систематизируем всевозможные высказывания в пользу ЭК:

* **компактность и портативность**. В одном устройстве могут храниться сотни и тысячи книг. Минус пыльные книжные шкафы и падающие полки, тяжесть энциклопедий и справочников; возможность путешествовать с целой библиотекой;

* **настройки изображения**. Чтение без напряжения при любом освещении, регуляция цвета и яркости, размера шрифта и формата вывода на экран, можно распечатать нужную страницу – целиком, частями, вертикально, горизонтально;

* **встроенные программы**. Синтезаторы речи позволяют озвучивать текст (можно перейти на «звуковое чтение» – голос на выбор);

* **синхронное иллюстрирование текста**. Полноценные иллюстрации (не нужно платить за дорогостоящую бумагу, появление изображения в нужном месте текста), анимированные картинки, мультимедийные клипы;

*** дополнительные возможности**. Полноценный поиск за секунды (введите в специальное окошко требуемое слово, и тут же появятся все отрывки текста, где это слово встречается), возможность работать с гиперссылками и параллельным выходом в интернет; экономия времени; возможность сделать резервную копию;

* **доступность.** При наличии подключения к интернету тексты в любое время доступны для скачивания с соответствующих сайтов (электронных библиотек), быстрая доставка через интернет-магазин (1-2 дня);

* **стоимость текста**. Многие тексты в электронном виде бесплатны или дешевле, чем в бумажном варианте.

* **экологичность**. Сохранение деревьев, которые до сих пор используются для производства бумаги.

* **сохранение здоровья**. Безопасность для астматиков, аллергиков, чувствительных к домашней и бумажной пыли.

Сторонникам ЭК яростно противостоят ревнители книги традиционной, бумажной:

* ЭК могут иметь **неблагоприятное влияние на зрение** человека по аналогии с ПК;

* относительно **невысокое качество изображения**, не сравнимое с бумажными книгами, изданными на дорогой высококачественной бумаге;

* часть издателей **выпускают электронные версии книг с задержкой**. Часть книг вовсе официально не публикуется в виде электронной версии;

* некоторые книги в электронном виде **стоят дороже** бумажных из-за сложной маркетинговой политики;

* **высокая начальная стоимость**;

* устройства для чтения ЭК **требуют периодической подзарядки** встроенных аккумуляторов (батарей);

* в части моделей используются **ограничения**, приводящие к тому, что ЭК нельзя прочитать ни на одном ридере. Пример: дистанционное удаление легально купленных книг с устройств пользователей;

*** чувствительность ридеров к физическому воздействию** (повреждению);

*** цифровая печать очень хрупкая**. Грибок, попавший на электронный носитель, губит его безвозвратно. А если, не дай Бог, военный конфликт «вырубит» весь интернет, можно потерять все. Был момент, когда американские газеты стали списывать свои газетные подшивки, но вовремя остановились. Безусловно, цифровые каталоги, которыми сейчас занимаются все библиотеки, удобней, чем читательские карточки, но если они будут утрачены, библиотека вообще может остаться без каталога.

Итак, 9 «за» и 9 «против»

Однако редакторы российских площадок по торговле электронными книгами (Александр Ройфе, Литрес) отмечают, что продажи с многозначительным слоганом "ОДИН КЛИК ДО КНИГ" устойчиво растут, и "если дела пойдут таким же образом, то электронная и бумажная книга через 6 лет займут равные ниши на рынке, а возможно, и еще быстрее…"

А вот продажи бумажных книг, наоборот, падают. Объем легального российского рынка – 62 млрд. рублей в год. Для такой страны, как наша, это очень мало. Издательский рынок напоминает, по выражению известного журналиста А. Архангельского, картины Босха: монстры последовательно пожирают друг друга.

Так, ЭКСМО поглотило АСТ, у последнего из пасти торчат ножки съеденных им ранее маленьких издательств.

30% взрослых в крупных городах читают книги в электронном виде, из них 90% – только нелегальный контент.

Известные пираты – «Либрусек» (на Эквадоре) и «Флибуста» (в Голландии). Победить пиратов можно, но расходы окажутся выше положительного эффекта. Выход один – наращивать предложение и разрабатывать новые стратегии движения книги к читателю. Причем (ноу-хау!) делать это должен не менеджер, а сам Автор!

«Нужно преодолеть «комплекс советского писателя», который сидит у себя на даче (в Переделкино или Комарово), думает о высоком, а всё низменное, всякие там стратегии маркетинга – это не его дело» (А. Архангельский).

Сами авторы должны выходить на рынок электронной печати. Первым здесь уже стал Борис Акунин, который забрал у издателей права на электронную версию.

Другую схему использовал Сергей Лукьяненко: он вышел на «Амазон», где нет русского сегмента. Была сделана английская обложка и получена первая прибыль. Таким образом была решена проблема выхода к миллионному русскоязычному читателю за границей.

Российский институт книги, который выходит на западные электронные рынки, разработал САЙТ КНИГИ. См. 4 опции:

1 – «купить в электронном магазине» (указываются эл. адреса);

2 – «книга будет напечатана в сокращенном виде в журнале….(читать бесплатно)»;

3 – «бесплатный нескачиваемый текст с возможностью последующей благодарности автору»;

4 – «текст будет официально передан пиратам с просьбой ставить ссылку на электронные магазины с легальным контентом».

В любом случае важно обеспечить доступность книги для тех, кому она действительно нужна и кто не может реально оплатить ее бумажный или электронный вариант.

Разберемся в ценовой политике

Уже сегодня цена самой дешевой «читалки» (устройства для чтения электронных книг) упала до 2-3 тыс. рублей. Скачать нужную книгу – 20 рублей.

Бумажному изданию, средняя цена которого достигает 222 рублей, конкурировать со своим «виртуальным зеркалом» становится весьма проблематично.

Еще немного, и, как считают эксперты, розничные цены на печатную продукцию достигнут психологического предела: не каждый будет готов выложить, допустим, за томик В. Розанова 20 долларов.

/Книга не дешевка, не разврат, не пойло, которое заманивает "опустившегося человека". Не дева из цирка, которая соблазняет дешевизною. Книгу нужно уважать: и первый этого знак – готовность дорого заплатить". В.В. Розанов. Опавшие листья./

Итак, ЭК наступает!

Где цифровая печать, по мнению экспертов, быстрее всего заменит бумажные издания?

1. Учебная литература.

ЦП, что сегодня признается всеми, не заменима при решении проблемы вузовских учебников. По данным за 2002-2010 гг., в этой сфере обозначилась тревожная тенденция: число студентов растет, а выпуск литературы для вузов, наоборот, уменьшается по тиражу продукции (55%) при увеличении по числу названий (90%). Оснащение вузов цифровой полиграфической техникой, когда у каждого студента была бы возможность буквально через сутки получить необходимый учебник, могла бы снять эту проблему. Учебная литература наверняка почти вся уйдет в электронные версии, но это произойдет не раньше, чем появится ридер с небьющимся экраном (чтобы школьники и студенты не били друг друга по голове ЖК-экранами). Рабочие тетради, наверно, будут выпускаться в обоих вариантах.

2. Цифровые каталоги.

Проблемы библиотек всего мира – книгохранилища. В настоящее время происходит глобальный переход на электронные каталоги – реализуется проект дигитализации (переход на цифровой формат книг).

Перспективы функционирования бумажной книги в электронную эпоху

Уже появилась «Книга по требованию» (print on demand): приносишь в издательство файл, сам выбираешь макет и… получаешь распечатку и необходимый тираж нужного текста за время приготовления чашечки кофе.

Опять же бумажное книгоиздательство никуда не денется как предмет престижного потребления, эстетического удовольствия и библиофильской роскоши.

1. Эксперты считают, что в бумажной версии будет издаваться ПОЭЗИЯ – это малый тираж, культура производства, эксперименты с рукописным текстом, богатой иллюстрацией, специальная бумага. И это будет мир подписки.

2. Сюжетные книги будут сначала появляться в электронном виде как замер спроса, а потом на бумаге – как книга «второго чтения», по рекомендациям.

3. Появится (или будет шире развиваться) тип бумажного дорогого издания с вариантами текста, комментариями, богатыми иллюстрациями на тканевой, гобеленовой, шелковой основе, кожаным, металлическим переплетом и т.д.

Нельзя отрицать или преуменьшать значимость бумажных книг. Запах типографской краски, шелест страниц, приятная тяжесть увесистого томика в руках… Что может заменить эти ощущения?

В США для любителей старых книг уже выпустили специальные аэрозоли с запахом типографской краски, пыли и даже плесени!

К выводам

Итак, нельзя не согласиться: различными справочниками, учебниками, энциклопедиями в электронном виде пользоваться значительно проще и удобнее. Перевод таких книг в электронный формат можно только приветствовать. Но для издания произведений художественной литературы во многих случаях все-таки предпочтительней традиционная бумажная форма. Она намного комфортнее для чтения.

Кроме того, распространению «цифровой революции» в книгоиздании пока серьезно препятствуют такие проблемы, как несовершенство аппаратных средств, сложность обеспечения надежной защиты авторских и смежных прав и другие.

В то же время наличие ЭК позволяет многим людям, например, инвалидам по зрению или жителям мест, где нет больших библиотек, получить доступ к нужным изданиям. Стоимость ЭК также ниже бумажных. Они не требуют огромного количества книжных шкафов и полок. При наличии Интернета отпадает и проблема с их доставкой. К тому же если ЭК помогут сберечь наши леса и сохранить чистыми реки, это можно только приветствовать.

Послесловие

«**Так в каком же виде лучше читать книги?**» – спросите вы. В каком вам удобно и выгодно. Главное, чтобы вы читали! Многие сегодня вообще не утруждают себя чтением литературы.

Большинство наших граждан не хочет ни платить, ни читать. По данным ВЦИОМ, доля россиян, вообще не читающих книг, с 1996 по 2010 год увеличилась на 17% (с 20 до 37!). Число активных библиофилов составило всего лишь 23% (цифра продолжает снижаться).

По данным исследовательской кампании «TNS России», книжному чтению в медиапотреблении наших соотечественников отводится не более 9 минут в день, тогда как доля телевидения устойчиво держится в пределах 4 часов. Комментарии, как говорится, излишни…

Возможно, приобщить молодое поколение к чтению помогут новые технологии доставки книг к читателю. Так, в Германии или в США, заказав отсутствующее в книжном магазине издание, читатель уже через сутки получает искомый том. В России такая доставка пока из области фантастики. Выходом может стать цифровая печать КНИГИ ПО ТРЕБОВАНИЮ.

На 24-й Московской международной выставке-ярмарке (2011 г.) большое внимание было уделено проекту "On demand Russia". Был представлен обзор современного оборудования для оперативной полиграфии. Цифровая техника заняла выставочную площадь в тысячу кв. метров. Спрос: 120 тыс. наименований в крупнейшем интернет-магазине Ozon.ru стали доступны в разделе "КНИГИ ПО ТРЕБОВАНИЮ" (произведение печатается по заказу клиента).

«Книга никогда не исчезнет. Не надейтесь избавиться от книг», – как говорил Умберто Эко. Потому что человек живет не только в определенной БИОсфере (В. Вернадский), но и в ГОМОсфере – "человекоокружении" (Д. Лихачев), где огромную роль играет ЛИТЕРАТУРА, через которую человеку передаются нравственные и эстетические представления о мире.

Итак, бумага не исчезает – она меняет функцию.

Прощай, Гутенберг, здравствуй, книга!

Книга по требованию читателя. В нужном формате и в нужное время.

Каждому – своя.

Т.А. Иванникова (Воронеж)

ПЕРСПЕКТИВЫ РАЗВИТИЯ И ПРОДАЖИ ИНТЕЛЛЕКТУАЛЬНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

В последнее время все чаще можно услышать о таком понятии, как интеллектуальная литература. Сейчас модно делать акцент на разделении продукции для массового пользователя и для «избранных». Исключением не стали и книги. Начинают открываться магазины для «узкого круга читателей», проводятся различные выставки такой литературы. Уточним, о чем идет речь и что подразумевается под понятием «интеллектуальная литература».

Для начала определим, что такое интеллект. Итак, интеллект[1] – (от лат. intellectus – понимание, познание) – способность к осуществлению процесса познания и к эффективному решению проблем. На сегодняшний момент принято считать, что существует общий интеллект как универсальная психическая способность, в основе которой может лежать генетически обусловленное свойство нервной системы перерабатывать информацию с определенной скоростью и точностью (Х. Айзенк). Другими словами, интеллект – это мыслительная способность человека что-либо познавать и осмысливать.

Интеллектуальность в литературе[2] – это содержательно-стилистические особенности литературы, которые появляются благодаря проникновению в произведение философского и/или научного начала. Интеллектуальное произведение обычно включает в себя параболическую мысль, т. е. притчу, историю, отходящую от современности. В России традиции интеллектуализма в литературе сказались в творчестве Радищева («Путешествие из Петербурга в Москву»), Герцена («Былое и думы»), Чернышевского («Что делать?»), в романах Достоевского. Усиление философского, концептуального начала в образном мышлении проявилось в творчестве А. Франса, Т. Манна, Б. Шоу, Г. Уэллса, К. Чапека, А. Камю, Ж. П. Сартра, еще раньше – в поэзии У. Уитмена и многих других.

Интеллектуализм в искусстве – это такой способ художественного мышления, который имеет особые цели (философски-

[1] Еникеев М. И., Психологический энциклопедический словарь. – М.: ТК Велби, Проспект, 2007. – С. 131– 134.

[2] Борев Ю., Эстетика. – М., 1969 (разд. Мысль, просветленная чувством, С. 193 – 95, 222 – 48).

концептуальный анализ «метафизических» проблем бытия, анализ состояния мира), особую активность художественной мысли по отношению к жизненному материалу, особую форму и стилистику (тяготение к условности, параболичность мышления, экспериментальность обстоятельств, логизированность характеров, разыгрывающих в лицах мысли автора, и т. д.) и, наконец, особый способ воздействия на читателя и зрителя (художественное доказательство идеи, обращение не столько к чувствам, сколько к разуму).

В России сегодня продажа интеллектуальной литературы осуществляется через сетевые книжные магазины. Как правило, они продают те книги, которые являются модными на сегодняшний момент. Жанровый состав их очень разнообразен: от классики до научной литературы. Здесь можно найти только «свежие издания», т.е. вышедшие за последние 1-2 года. Такие магазины работают исключительно с крупными издательствами, например, «Эксмо», «АСТ», «Дрофа». «Залежавшаяся» литература, которая не продается больше 1-2 месяцев, снимается с полок, несмотря на содержание книг. Подобные магазины нацелены на экономическую выгоду и на топовость. Ассортимент формируется в соответствии с модой и предлагается для массового потребителя.

В последнее время в России стала прослеживаться тенденция открытия независимых книжных магазинов, ассортимент которых рассчитан на интеллектуально подготовленного читателя, с определенной базой знаний и определенным читательским вкусом. Это и есть магазины интеллектуальной литературы. Здесь тщательно подбирают книги, а деятельность магазина не ограничивается только их продажей. В рамках проекта проводятся встречи с писателями, устраиваются кинопросмотры с обсуждениями и многое другое. В таких магазинах присутствует должность ассортиментщика. Это люди, как правило, с гуманитарным образованием и библиофилы, которые формирует ассортимент книжного магазина. Выбор зависит от системы ценностей человека, никакая мода не может диктовать условия.

В нашей стране таких магазинов крайне мало. В Санкт-Петербурге не более пяти (например, арт-клуб «Книги и кофе», «Книжный окоп», «Порядок слов», книжный магазин «Борхес», «Все свободны»), в Москве – не более десяти (наиболее известный – «Фаланстер»), в провинциях дело обстоит еще хуже, например, в Воронеже всего один такой магазин («Книжный клуб Петровский»). А вот в Париже подобных магазинов около 2 000.

Рассмотрим концепцию магазина интеллектуальной литературы на примере «Порядка слов»[1] в Санкт-Петербурге. «Порядок слов» открылся 15 января 2010. Это независимый магазин интеллектуальной литературы. Проект включает в себя киноклуб, литературные вечера, лекции и семинары, презентации книг с участием авторов и многое другое.

Сейчас количество покупателей составляет около 25 000 человек в месяц. Возраст основной аудитории примерно от 25 до 40 лет. Люди молодого возраста предпочитают такие произведения, как «Сто лет одиночества» Габриэля Гарсиа Маркеса, «Над пропастью во ржи» Джерома Дэвида Сэлинджера. Старшее поколение выбирает мемуары, письма, дневники, такие произведения, как «Искусство видеть» Джона Бергера, «О фотографии» Сьюзен Сонтаг, «Дом, в котором…» Мариам Петросян, «В центре океана» Александра Сокурова, книги Эйзенштейна и другие.

Жанровый состав магазина – литература non-fiction. Non-fiction – международная ярмарка интеллектуальной литературы, где представлены гуманитарные, образовательные, научно-технические и художественные издания. В «Порядке слов» представлена интеллектуально-гуманитарная (все, кроме научной литературы), философская, лингвистическая литература (труды Анатолия Михайловича Ломова, Максима Кронгауза «Русский язык на грани нервного срыва»), а также междисциплинарные исследования (книги Стивена Уильяма Хокинга), книги по востоковедению, истории, психологии. Отдельные стеллажи выделены под поэзию и детские книги. Одной из особенностей магазина является возможность обмена книг: человек приносит старую и выбирает любую новую абсолютно бесплатно.

Одним из главных отличий магазинов интеллектуальной литературы является то, что они сотрудничают и с небольшими издательствами. Это позволяет включать в ассортимент малотиражные книги, которых не найти в сетевых магазинах.

«Порядок слов» тесно сотрудничает с издательствами Ad Marginem, АИК, «Амфора», «Гилея», «Издательство Ивана Лимбаха», издательство Европейского Университета, издательство Русской Христианской Гуманитарной Академии, издательство Российского Института Истории Искусств, «Новое издательство», «Новое литературное обозрение», «Свободное марксист-

[1] Данные предоставлены одним из учредителей магазина «Порядок слов».

ское издательство», «Сеанс», Фонд Юрия Норштейна, «Эйзенштейн-центр» и многими другими.

В магазине представлены книги и более позднего периода издания, например, 80-х годов. В сетевых магазинах такого раритета уже не найти, а «Порядок слов» предоставляет уникальную возможность их купить.

В «Порядке слов» также представлены достаточно редкие книги, многие впервые издаются на русском языке, и все они очень ценны как образцы литературного творчества, но им закрыт путь на прилавки сетевых книжных магазинов, а значит, их многие не увидят. Итак, последние новинки магазина.

- *«Перевал Дятлова» Алексея Ракитина*. Расследование причины гибели тургруппы на перевале Дятлова. Ракитин предполагает, что двое из девяти туристов были сотрудниками спецслужб, а весь поход – прикрытием. Автор пытается установить истину, а истину вообще интересно устанавливать.

- *«Персеполис» Маржан Сатрапи*. Взрослеющая иранская революционерка, которой хватило ума и вкуса не влезть ни в одно политическое восстание, в юные годы мечтала стать пророком, а затем нарисовала автобиографический комикс «Персеполис». В Иране графический роман запрещен.

- *«Достоевский» Рене Жирара*. «Психопортрет» противоречивого Федора Михайловича от французского философа Рене Жирара.

- *«Страсти Мишеля Фуко» Джеймса Миллера*. Автор переведенной наконец-то на русский язык книги Джеймс Миллер среди биографов Фуко – безусловный антигерой. Американец радикально переписал биографию философа.

- *«Размышления о насилии» Жоржа Сореля*. Книга издана «Фаланстером». Сорель испытывал недоверие к диалектике слепых масс и манипулирующих ими революционеров – диалектике, которая станет проклятьем XX века.

- *«Из города на дачу» Ольги Малиновой-Тзиафета*. Историк Ольга Малинова-Тзиафета рассказывает о феномене дачи со времен Петра I и приходит к выводу, что русская dacha и сегодня остается для многих тем же, чем была для предков: местом, где можно спастись от трудностей урбанизации.

- *«Атласный башмачок» Поля Клоделя*. Самая загадочная французская пьеса XX века. Мистерия о запретной любви конкистадора и прекрасной доньи Пруэз разыгрывается на море, на суше и в небесах.

- *Максимально полное собрание текстов Александра Вертинского.* Большой блок воспоминаний, стихи и тексты песен, этюды, интервью, письма и, конечно, иллюстративный материал: фотографии разных периодов, афиши, кадры из фильмов.

- *«Леонардо ди Каприо: метаморфозы имиджа» Е. С. Кащенко.*

Стоит отметить, что изданиям, продающимся в магазинах интеллектуальной литературы, не страшна конкуренция с электронными аналогами, ставшими очень популярными в последнее время. Все из-за того, что оцифровке подлежат только наиболее распространенные произведения, а для перевода в электронный формат книг, продающихся в подобных магазинах, нужны очень большие усилия. Стоит отметить, что в последние годы продажи печатных изданий упали примерно на 25%. Но в ближайшие десятилетия интеллектуальная литература может не бояться электронизации, а значит, в магазины, где она продается, будут приходить все новые и новые покупатели.

Е.А. Иголкина (Воронеж)

ЭЛЕКТРОННАЯ КНИГА: ТЕХНИЧЕСКИЕ И ЮРИДИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ

Массовое распространение компьютерных технологий привело к радикальным изменениям в издательской сфере. Сегодня очень популярны электронные книги.

Электро́нная кни́га (или электронное издание) – версия электронного издания в цифровом виде. Данный термин применяется как для произведений, представленных в цифровой форме, так и в отношении устройств, используемых для их прочтения.

Электронные книги могут распространяться в файлах различных форматов, в частности: простой текст, текст с оформлением, мультимедиа-книги, книги в формате java для мобильных телефонов.

Как и у печатных книг, у электронных существуют свои преимущества и недостатки.

Преимущества электронных книг:

- малый объем (возможность хранения на электронных, оптических и т. п. носителях десятков и сотен тысяч книг);
- возможность полнотекстового поиска (если текст книги распознан или набран);
- возможность быстрого и простого изменения гарнитуры и кегля шрифта;
- возможность прослушать (англ. *text-to-speech*, аудиокнига) текст книги;
- возможность чтения книг при низком уровне освещенности (на устройствах с подсветкой);
- низкая стоимость распространения (в большинстве случаев оплачивается только объем информации, переданной по компьютерным сетям, или физический носитель, например, компакт-диск);
- быстрый выход в свет по сравнению с бумажными книгами (для сравнения: неделя для электронной и минимум полгода для бумажной версии).

Недостатки электронных книг:

- отсутствие эстетической составляющей, выраженной в материальном носителе и элементах оформления;
- потенциальная несовместимость с новым аппаратным или программным обеспечением (во избежание этого используют простые или стандартизированные открытые форматы);
- экраны некоторых устройств быстро переутомляют глаза;
- время работы переносного устройства от батареи ограниченно;
- значительные неудобства вызывает перевод в такой формат бумажных изданий с большим количеством крупных иллюстраций (например, работы по истории искусства, фотоальбомы, сборники карт и пр.).

Обязательным требованием к электронному изданию, как и к печатному, является наличие редакционно-издательской обработки.

Процесс электронного книгоиздания включает в себя как традиционные формы подготовки информации, так и технологическое направление, обеспечивающее функциональность издания. Под функциональностью следует понимать те опции, которые приобретает издание благодаря использованию информационных технологий.

Основные виды электронных изданий представлены в сетевом режиме и на съемных носителях (оптических дисках). Сетевое электронное издание доступно всем пользователям без ограничений или группе авторизованных пользователей. Различие в размещении электронного издания в сети интернет или на съемном носителе состоит, прежде всего, в технических особенностях организации издания. Для пользователя определяющим фактором является наличие доступа в интернет и постоянная работоспособность удаленного сервера, на котором размещено издание. Для электронного издания на съемном носителе важно совпадение технических характеристик, требуемых для раскрытия издания, и технических устройств, предназначенных для его использования. Кроме того, сетевое издание обладает технической возможностью быть обновляемым – происходит постоянное пополнение и корректировка материалов. В связи с такой функцией возникает существенное различие с печатными публикациями в самом понятии «издание». Сетевое электронное издание теряет свойство неизменяемости, которое входит в определение электронного издания, «предназначенного для распространения в неизменном виде».

Важно знать, в каком формате существует издание. Если формат не поддерживается вашим читающим устройством, то могут возникнуть проблемы при переконвертировании в другой формат: проблемы со сносками, примечаниями, оглавлением и другими важными частями текста. При покупке электронного издания на каком-либо носителе стоит обратить внимание, возможен ли перенос файла на читающее устройство или нет.

Основными элементами электронных изданий являются выходные сведения:

- сведения об авторах и других физических и юридических лицах, участвовавших в создании электронного издания;
- заглавие электронного издания;
- надзаголовочные данные;
- подзаголовочные данные;
- выходные данные;
- выпускные данные;
- минимальные системные требования;
- классификационные индексы;
- номер государственной регистрации;
- международные стандартные номера;
- штрих-коды;
- знак охраны авторского права;

- библиографическое описание;
- аннотация.

На сегодняшний день электронные издания очень распространены. Практически любую книгу можно скачать из сети Интернет, что влечет за собой нарушение авторского права.

В первую очередь необходимо отметить, что большинство нарушений совершается издателями электронных книг отнюдь не сознательно и без какой-либо корыстной цели, а лишь по той причине, что в настоящий момент отсутствуют четкие правовые нормы, регламентирующие правовое положение электронных книг как объектов авторского права.

Именно электронная книга, а не само литературное произведение, изданное посредствам размещения в сети, является самостоятельным объектом авторского права.

Электронная книга представляет собой совокупность нескольких составных частей, каждая из которых является самостоятельным объектом авторского права. Так, электронная книга, как правило, состоит

- из литературного произведения, автором которого является писатель, поэт и т.д.;
- из программного продукта, с помощью которого литературное произведение доносится до читателя и автором которого является программист;
- из рисунков и иллюстраций, которыми сопровождается текст литературного произведения и автором которых является художник, дизайнер и т.д.;
- из музыкальных произведений, которые являются аудиосопровождением при чтении электронных книг и автором которых является композитор.

Таким образом, исходя из положений Закона «Об авторском праве и смежных правах» №5351-1 от 09.07.93г. (далее «**Закон №5351-1**»), можно сделать вывод, что электронная книга представляет собой сложный продукт, являющийся составным произведением, в которое включено несколько произведений, представляющих результат творческого труда нескольких авторов. Следовательно, лицо, создавшее данный продукт, является составителем, которому принадлежит авторское право на созданный им продукт – электронную книгу.

Исходя из вышеизложенного, можно сделать вывод, что автором электронной книги является не автор литературного произведения, не программист, не художники и композиторы, а ли-

цо, которое осуществило творческий подбор указанных произведений и использовало их в целях создания электронной книги.

В свою очередь, необходимо отметить, что ч.1 ст. 11 Закона №5351-1 устанавливает, что составитель пользуется авторским правом на созданное им составное произведение при условии соблюдения им прав авторов каждого из произведений, включенных в это произведение.

Соответственно, лицо, создавшее электронную книгу, будет иметь право использовать возникшее у него авторское право исключительно в том случае, если у него будут надлежащим образом оформлены авторские договоры со всеми авторами или правообладателями произведений.

В случае, если автор электронной книги не получит согласия на использование хотя бы одного произведения в составе своего составного произведения (электронной книги), осуществлять авторские права в отношении данного объекта (распространение, воспроизведение) автор будет не вправе.

Если у интернет-издательства имеется заключенный авторский договор с автором литературного произведения, но отсутствуют аналогичные договоры с авторами программного продукта, музыки, рисунков, использованных при создании электронной книги, реализация прав будет незаконной. В итоге, интернет-издательство может быть привлечено к ответственности за нарушение прав авторов (правообладателей) произведения.

Таким образом, автор, чьи права нарушены лицом, создавшим электронную книгу, должен доказать только факт нарушения его авторских прав. Размер убытков, равно как причинно-следственную связь, которая, в свою очередь, является наиболее тяжело доказываемой при взыскании убытков, автор доказывать не должен.

Следовательно, в случае распространения электронных книг, созданных с нарушением прав автора какого-либо из произведений, использованного при создании данных книг, распространяемые экземпляры электронных книг будут являться контрафактными, в связи с чем, по заявлению заинтересованного лица, суд может вынести решение об их конфискации, равно как о конфискации оборудования и иных материалов, использованных или используемых для их создания и распространения.

Е. В. Исаева (Елец)

Роман Ф. Саган «Здравствуй, грусть» в экранизациях Отто Премингера (1958 г.) и Петера Кассовица (1995 г.)

Первый роман французской писательницы Франсуазы Саган экранизирован с интервалом в 37 лет: фильм Отто Премингера снят в 1958 году, Петера Кассовица – в 1995. Сопоставление этих экранизаций позволяет увидеть разницу в подходах к переносу словесных образов в визуальные в конце 50-х годов прошлого столетия и в середине 90-х, а также демонстрирует различные принципы интерпретации текста. Мы считаем, что качество фильма определяется тем, насколько точно режиссерская работа передает художественное произведение и насколько оправданы те или иные отступления от первоисточника. «Экранизация литературных произведений – это новый вид художественного творчества, родившийся в XX в.» (Арутюнян), это особый синтетичный вид искусства, это форма интерпретации, «осмысления художественного текста при помощи средств кино» (Сударкина 2011, с. 30). Несомненно, при переводе с языка литературы на язык кино текст претерпевает серьезные изменения: не все авторские размышления можно воплотить в фильме, некоторые эпизоды исключаются или переосмысливаются. Вопрос в том, насколько это бывает оправдано.

«Здравствуй, грусть!» – это роман-ретроспектива, воспоминание о прошлом и необратимом. Эпиграф – строки П. Элюара (*Прощай же, грусть // И здравствуй, грусть…)* и первый абзац произведения, в котором тоже упоминается грусть, перекликаются между собой, интригуют читателя и намекают на драматизм в развитии действия. Важно, что к началу повествования все значимые события уже произошли: Сессиль пережила потрясение, которое способствовало появлению в ней нового чувства – грусти. В романе использована рамочная композиция: начало и последняя 12 главка – это повествование из настоящего героини, основное содержание произведения – рассказ о прошлом.

Фильм Отто Премингера снят в жанре воспоминания, причем фрагменты настоящего даются вперемежку с картинами из прошлого, из чего следует, что героиня постоянно вспоминает о случившемся летом. Это соответствует композиции романа. Первый кадр – вид Парижа с высоты, постепенно в фокусе оказывается собор Парижской Богоматери. Затем в кадре – Сес-

силь за рулем машины, рядом с ней – молодой поклонник, от которого она чуть позже убегает, хотя он заводит с ней разговор о свадьбе. То, что в романе заключалось в одной или нескольких фразах *(И началась прежняя жизнь, как это и должно было случиться* (Саган 1992, с. 7), в фильме разрастается до нескольких сцен (Изображается времяпрепровождение девушки и ее отца на светских вечеринках, где за Сессиль ухаживают молодые люди, к которым она остается равнодушной). В фильме эпизоды настоящего героини изображены подробно – в романе есть лишь краткая характеристика образа жизни Реймона и его дочери. Экранизация выдержана в двух цветовых планах: настоящее Сессиль и ее отца дано в черно-белом варианте, а вот воспоминания об отдыхе на Ривьере – в цветном изображении, что отражает смену душевного состояния героини: после трагедии на побережье Сессиль не может, как раньше, беззаботно радоваться жизни. Прием монтажа способствует усилению драматизма.

Поскольку в романе повествование ведется от первого лица, в нем отсутствует портрет героини (лишь однажды Сессиль отмечает, что она худая, мускулистая и сложена как подросток), основным способом характеристики являются ее поступки. В фильме хрупкая и миниатюрная, похожая на мальчика-подростка Джин Сиберг вполне соответствует образу, созданному Ф. Саган: порывистая, импульсивная, но способная к самоанализу девушка, избалованная попустительством отца. Зато описания трех других участников трагических событий – Анны, Эльзы и Реймона – в книге присутствуют.

Рыжеволосая высокая Эльза, нечто среднее между продажной девицей и дамой полусвета, была статисткой в киностудиях и в барах на Елисейских полях. Она была славная, довольно простая и без особых претензий (Саган 1992, с. 8). Контрастным образом является Анна: *В свои сорок два года это была весьма привлекательная, изящная женщина с выражением какого-то равнодушия на красивом, гордом и усталом лице. Равнодушие – вот, пожалуй, единственное, в чем можно было ее упрекнуть. Держалась она приветливо, но отчужденно* (Саган 1992, с. 10). О. Премингер учел это в своей работе, хотя в его фильме любовница Реймона предстает блондинкой. Анна в экранизации рыжеволосая.

Форме психологического повествования от первого лица в экранизации Премингера соответствуют постоянные комментарии Сессиль, звучит ее закадровый голос. Основной художест-

венный прием в фильме, как и в романе, – контраст: противопоставляется прошлое и настоящее, Эльза и Анна, Анна и Сессиль, принципиальность и гедонизм.

В центре экранизации 1958 года – четыре образа, которые оказываются в круговороте интриги юной Сессиль (Сессиль, Реймон, Эльза и Анна). Пожалуй, в киноверсии больше внимания уделено образу матери Сирила (приятеля героини), которого в фильме зовут Филипп. Образ самой Сессиль отличается противоречивостью: акцент сделан на ее страданиях в настоящем, а в эпизодах летнего отдыха она чаще, чем ее литературный прототип, задумывается о собственных поступках, раньше начинает понимать, что "превысила полномочия".

Экранизация хорошо иллюстрирует тему "отцов и детей" – подчеркивает важность личного примера: Сессиль подражает поведению Реймона и даже превосходит его в циничности поступков. Но если герой поддается порывам плоти, стремится продемонстрировать свою мужскую привлекательность, то девушка разрабатывает свой чудовищный план, заранее намереваясь доставить боль Анне Ларсен.

Режиссер несколько раздвигает рамки текста Саган, порой добавляет новые обстоятельства, реплики героев. Вот как описывает Сессиль реакцию Анны на известие о пребывании на вилле Эльзы Макенбур: *Я не нашлась, что ответить. Я смотрела на нее в совершенной растерянности. Это лицо, всегда спокойное, невозмутимое, вдруг так обнажило себя передо мной, задав мне тысячу загадок… Она смотрела на меня невидящим взглядом сквозь образы, пробужденные в ней моими словами. Наконец заметила меня и отвернулась* (Саган 1992, с. 13–14). В фильме сцена разговора Сессиль и Анны в день приезда последней объемнее: Анна, вспыхнувшая при известии об Эльзе, сначала хочет уехать из-за пикантности ситуации (чего в романе не было), а потом, передумав, ведет планомерную атаку на Реймона.

Показательно, что греховность образа жизни странной компании (Реймон и две девушки) передана через комические эпизоды со служанками на вилле: несколько сестер постоянно сменяют друг друга, так как ни одна из них не может в течение долгого времени наблюдать вольные отношения отдыхающих. В романе подобных героев и вообще сцен со служанками не было. В фильме О. Премингера более детально изображены эпизоды летних развлечений героев на море, при этом создатели экранизации сумели сохранить то неповторимое ощущение грусти, ко-

торым наполнен роман Франсуазы Саган, они его даже усилили за счет чередования черно-белых и цветных сцен.

Среди отступлений от текста можно упомянуть иные цвета платьев героинь в решающий вечер, когда компания отдыхающих на вилле Реймона отправляются вечером в казино: на Эльзе в романе было зеленое платье, в фильме – красное, на Анне в романе – серое, в фильме – голубое. Именно необыкновенное серое платье Анны производит особый эффект в романе – Реймон сражен, а у Сессиль не случайно по дороге в казино возникает ощущение: *Я почувствовала, что вышла из игры, что присутствую на спектакле, в который уже не могу вмешаться* (Саган 1992, с. 28). В экранизации Реймон никак не реагирует на наряд Анны, но более детально изображена сцена в казино, хотя отсутствуют эпизоды разговора Сессиль с Реймоном и Анной, когда девушка резко осуждает всплеск взаимного интереса отца и Ларсен: *Ты привозишь рыжую девушку к морю, под палящее солнце, которого она не переносит, а когда она вся облезла, ты ее бросаешь. Это слишком просто! А я – что я скажу Эльзе?*

Анна с усталым видом опять обернулась к нему. Он улыбался, ей, меня он не слушал. Я дошла до полного отчаяния:

– Ладно, я скажу… скажу ей, что отец хочет спать с другой дамой, а она пусть подождет удобного случая, так что ли?

Возглас отца и звук пощечины, которую мне отвесила Анна, раздались одновременно. Я проворно отпрянула от открытой дверцы. Анна ударила меня очень больно (Саган 1992, с. 29–30).

В исполнении Джин Сиберг Сессиль выглядит одновременно упорной и хрупкой, она и притягивает, и отталкивает, она лишена той гармоничности и цельности, которые так пленяли ее в Анне Ларсен: актрисе удалось передать порывистость молодой девушки, сыграть обиду и раскаяние. Исполнительница роли Анны Дебора Керр создала характер сильный, цельный и одновременно ранимый.

В фильме отсутствует сцена похорон, о которой рассказывает Сессиль, а о гибели Анны героям сообщают не ночью, как в романе, а днем. Поскольку кино оперирует изобразительными средствами, режиссер умело использовал весь арсенал: цвета, музыку, пластику актеров. Черно-белая гамма в настоящем героев подчеркивает изменения в их жизни, о которых Реймон и Сессиль предпочитают не говорить, так как они глубоко потрясены смертью Анны, в чем боятся признаться самим себе. В по-

следней сцене фильма юная и прекрасная Сессиль плачет, вспоминая Анну. В романе завершающая строка повторяет название романа.

Эпиграф звучит в начале и конце фильма: строки стихотворения Поля Элюара заменены песней, которую Сессиль слушает в кафе в исполнении певицы. Режиссер лишь перенес этот внесюжетный элемент в само произведение, сделав его эпизодом, вызывающим у Сессиль воспоминания. В финале эта песня вновь звучит в сознании героини.

Конечно, экранизация – это особый вид интерпретации художественного текста, но Отто Премингеру удалось создать яркую и грустную историю о том, как происходит взросление юной и жестокой девушки, его трактовка близка к роману Ф. Саган.

В постановке Петера Кассовица события перенесены из 50-х годов в конец прошлого столетия, о чем свидетельствует ноутбук в руках Анны Ларсен, современный фотоаппарат героя. Возраст Реймона (Франсуа Мартуре) преувеличен: в фильме есть сцена празднования его пятидесятилетия, отсутствующая в романе, где Сессиль сообщает, что ее отцу 40 лет. Он фотохудожник, работающий с моделями. Сама юная героиня в исполнении Сары Бертран выглядит достаточно зрелой, хотя и говорит, что ей семнадцать лет. Анна Ларсен предстает как психоаналитик, консультировавший мать Сессиль, покончившую с собой. Поэтому с самого начала фильма девушка заявляет, что ненавидит Анну, и противится ее приезду.

Первая сцена – разговор Анны (Кристин Буассон) и Сессиль (Сара Бертран), которая пытается остановить расстроенную женщину, садящуюся в машину. Эта кульминационная сцена дается в экранизации дважды: еще раз в конце, перед самой развязкой. С самого начала мы знаем, что случилась авария, о которой Реймону сообщают по телефону. А затем, как и в романе, идет возвращение назад, в прошлое, счастливое и безоблачное. Таким приемом режиссер достигает особого накала: если в начале романа из сообщения Сессиль о грусти можно делать любые умозаключения, то в экранизации Кассовица сразу обозначена трагедия, что лишает фильм тайны.

В этой экранизации отсутствуют эпизоды подавления свободы Сессиль Анной, которая, согласно тексту романа, принуждала девушку заниматься философией и препятствовала ее встречам с Сирилом. Да и сам образ Анны лишен той притягательной силы и цельности, что была и в романе Саган, и в постановке Отто Премингера: Ларсен – разумная женщина, посто-

янная в своих привязанностях, тактичная и элегантная. В экранизации Кассовица она предстает растрепанной и не уверенной в себе, а это особенно странно, если помнить о том, что режиссер сделал ее психоаналитиком. Здесь проявилась ирония создателей фильма, и это серьезно меняет трактовку образа идеальной героини, на которую Сессиль хотела быть похожей.

Эльза (Мари Барилле), наоборот, наделена б**о**льшим умом и здравым смыслом, чем героиня романа Саган. В фильме есть элементы эротики, ставшие обычным явлением в кинематографе конца прошлого тысячелетия, которые, на мой взгляд, не добавляют экранизации прелести: вольное поведение Эльзы с Реймоном в присутствии Сессиль и Анны можно было бы показать иначе. Авторы добавили в постановку сцену истерики Реймона в день его пятидесятилетия. Есть в экранизации и намеки на «эдипов комплекс» наоборот: Реймон порой слишком страстно смотрит на свою дочь, да еще попутно замечает, что она весьма привлекательна, недвусмысленно обнимает и целует ее.

Существенно изменен образ молодой героини: Сессиль предстает истеричной и грубой особой – она резка с отцом, с Анной, даже с Эльзой, когда последняя отказывается прекратить задуманную юной героиней игру с Реймоном. В какой-то момент девушка испытывает искреннюю симпатию к Анне и пытается остановить разыгрываемый спектакль (соблазнение отца Эльзой). Но бывшая любовница проявляет твердость и отказывается следовать воле своей юной подруги. Эльза предстает более умной, более привязанной к Реймону, чем ее «прототип» из романа Франсуазы Саган. «Постановка» Сессиль вызвана не столько стремлением девушки сохранить свою свободу, сколько боязнью потерять отца: именно так прочли текст Саган авторы экранизации. Сессиль уже не тот всевластный режиссер, каким она была в произведении Франсуазы Саган, а жертва собственных интриг, она беспомощна в стремлении остановить запущенный механизм мести.

В постановку добавлены элементы мелодраматизма: Анна не погибает сразу, как это было в романе, а какое-то время находится в реанимации, под дверью которой дежурят Реймон и Сессиль. Еще одно добавление – попытка суицида Сессиль: после того, как Ларсен сообщает ей о скорой свадьбе с Реймоном, девушка выпивает горсть транквилизаторов, привезенных с собою Анной.

Стоит отметить, что грусть героини Саган оба режиссера изобразили весьма похоже: В конце фильма О. Премингера ге-

роиня плачет, сидя в своей комнате перед зеркалом. В последней сцене фильма П. Кассовица показано окно, по которому стекают струи дождя, и плачущая Сессиль.

Подводя итог, отметим, что экранизация Премингера ближе к тексту, режиссер выделил важные черты в характерах героев, удачно выбрал цветовой ракурс. Любовные сцены даны с элементами затемнения, как и в романе, где отсутствовала откровенная эротичность. В постановке Петера Кассовица много вольностей в трактовке характеров героев и сюжета, любовные сцены откровенны, в фильме больше эпизодов с обнаженными натурами, что является общей тенденцией кинематографа второй половины 20 столетия, и, вероятно, является способом привлечения зрителей, но существенно отдаляет экранизацию от первоисточника, поэтому фильм 1995 года можно рассматривать лишь как экранизацию «по мотивам». В сопоставлении с экранизацией 1958 года фильм П. Кассовица, несомненно, проигрывает.

Литература

Арутюнян С. М. Экранизация литературных произведений как специфический тип взаимодействия искусств // URL: http://www.dissercat.com/content/ekranizatsiya-literaturnykh-proizvedenii-kak-spetsificheskii-tip-vzaimodeistviya-iskusstv (Дата обращения: 16.01.13).

Саган Ф. Здравствуй, грусть // Саган Ф. Здравствуй, грусть: Повести / Пер. с фр. – М.: Автор, 1992. – С. 7-87.

Сударкина Е. Ю. Экранизация и художественное произведение: особенности интерпретации (на основе сопоставительного анализа фильма «Гадкие лебеди» К Лопушанского и одноименного романа братьев Стругацких) // Литература и кино – в поисках общего языка. Материалы межвузовских научно-практических конференций. Владимир: ВлГУ, 2011. – С. 30-37.

М.А. Козьмина (Москва)

Александр Пушкин о проблемах чтения и роли печатного слова

По свидетельству очевидцев, умирающий Пушкин сказал, глядя на книги своей библиотеки: «Прощайте, друзья!» (Версаев 1984, с. 573). А дружить он умел! Одного этого штриха из трагической картины последних часов жизни Пушкина довольно, чтобы понять значительность темы «Пушкин и книги. Пушкин-читатель».

Я не берусь даже пунктирно обозначить историю этой дружбы, что предполагает рассмотрение круга чтения Пушкина в разные периоды жизни. Все это отчасти, сделано в различного рода работах и комментариях[1]. Как известно, Пушкин охотно включал в свои произведения литературные имена; книжный контекст его собственного творчества чрезвычайно богат. Его письма, журнальные заметки насыщены размышлениями о современных литераторах и писателях ушедших веков. Пушкин – воистину – был не только профессиональным писателем, но и **профессиональным читателем**. И нам важно **понять**Пушкина-читателя, увидеть тот круг вопросов, которые он ставил, обращаясь к книге и думая о роли печатного слова в обществе и в жизни отдельного, частного человека.

Для начала я хотела бы напомнить один отрывок из его сочинения «Путешествие из Москвы в Петербург» – отклик на знаменитую книгу Радищева. «Собравшись в дорогу, вместо пирогов и холодной телятины, я хотел запастися книгою, понадеясь довольно легкомысленно на трактиры и боясь разговоров с почтовыми товарищами. В тюрьме и в путешествии всякая книга есть божий дар, и та, которую не решитесь вы и раскрыть, возвращаясь из Английского клоба или собираясь на бал, покажется вам занимательна как арабская сказка, если попадется вам в каземате или поспешном дилижансе. Скажу более: в таких случаях чем книга скучнее, тем она предпочтительнее.– Книгу занимательную вы проглотите слишком скоро, она слишком врежется в вашу память и воображение; перечесть ее уже невозможно. Книга скучная, напротив, читается с расстановкою, с отдохновением – оставляет вам способность позабыться, мечтать; опомнившись, вы

[1] См. работы Б.Л.Модзалевского, в частности, его библиографический труд «Библиотека А.С.Пушкина». СПб. 1910.

опять за нее принимаетесь, перечитываете места, вами прочитанные без внимания…» (А.С. Пушкин-критик 1978, с. 380).

Это признание Пушкина вводит нас в атмосферу его чтения. Речь идет о различных, знакомых каждому, читательских состояний – сам поэт упоминает и о быстром «проглатывании» занимательных страниц, и о чтении с расстановкой, что позволяет «посмаковать» книгу, условно называемую им «скучной». Главное же заключается в том, что такая книга побуждает к размышлению, раздвигает горизонты читателя, уводит в мир высших духовных сфер.

Вникая в пушкинские оценки прочитанного, сталкиваешься с разными аспектами его суждений. Среди вопросов, рожденных пушкинским чтением, обращает на себя внимание то, как волновало нашего поэта **положение русской литературы в общеевропейском контексте**. В этом проявляется не только его собственный интерес к путям развития европейской и русской литератур, но и забота о читательском вкусе своих современников.

Пушкин был, как известно, человеком европейской культуры и «всемирной отзывчивости», что и позволяло ему объективно оценивать состояние русской словесности предшествующих веков и культурный уровень современной России, который вызывал у него немало нареканий. Но он был чутким свидетелем того, как в отечественной словесности начался мощный процесс, который со временем вывел Россию в лидеры мировой литературы. Снова и снова в своих письмах друзьям и в журнальных заметках он пишет о заслугах и перспективах отечественной словесности, полагая при этом, что они не оценены по достоинству.

«В одном из наших журналов дают заметить, что «Литературная газета» у нас не может существовать по весьма простой причине: *у нас нет литературы*[1]. Если б это было справедливо, мы не нуждались бы и в критике; однако ж произведения нашей литературы как ни редки, но являются, живут и умирают не оцененные по достоинству (Пушкин 1830, с. 209).

Я опускаю здесь многочисленные суждения нашего поэта о литературе Франции, Германии, Англии. Но мне хотелось бы обратить внимание на один момент. Наряду с высокими оценками отдельных авторов, он весьма скептически отзывался о современном состоянии зарубежной литературы, разъясняя причину сложившейся ситуации. Так, указывая на «ничтожность и

[1] Здесь и далее курсив в пушкинском тексте обозначает авторское выделение.

подлость французского стихотворства» (А.С. Пушкин-критик 1978, с. 411), на причину падения художественности у французов, Пушкин объясняет это самим духом рационализма, возобладавшим в философии Просвещения: «Ничто не могло быть противоположнее поэзии, как та философия, которой XVШ век дал свое имя. Она была направлена противу господствующей религии, вечного источника поэзии у всех народов, а любимым орудием ее была ирония холодная и осторожная и насмешка бешеная и площадная» (А.С. Пушкин-критик 1978, с. 413). «Разрушительный гений» Вольтера, – продолжает он, – «излился в цинической поэме, где все высокие чувства, драгоценные человечеству, были принесены в жертву демону смеха и иронии, греческая древность осмеяна, святыня обоих заветов обругана…» («О ничтожестве литературы русской»).

Более высокого мнения был Пушкин о германской философии: «…влияние ее было благотворно: она спасла нашу молодежь от холодного скептицизма французской философии и удалила ее от упоительных и вредных мечтаний, которые имели столь ужасное влияние на лучший цвет предшествовавшего поколения!» (А.С. Пушкин-критик 1978, с. 385).

Его мнение о пагубности для поэзии эпохи Просвещения, этой колыбели либеральных идей, не было случайным. Разбирая работу С.П.Шевырева «*И*стория поэзии», Пушкин характеризует Францию как «*средоточие Европы*, представительницу жизни общественной, жизни, всё вместе эгоистической и народной. В ней наука и поэзия – не цели, а средства. Народ властвует со всей отвратительной властию демократии. В нем все признаки невежества – презрение к чужому… Девиз России: Suumcuique[1]" (А.С. Пушкин-критик 1978, с. 468).

Еще более резкая характеристика демократии северноамериканского образца содержится у него в рецензии на книгу Джона Теннера. Указывая на то, что Соединенные Штаты Америки привлекают всеобщее внимание, Пушкин писал: «Америка спокойно совершает свое поприще, доныне безопасная и цветущая, сильная миром, упроченная географическим ее положением, гордая своими учреждениями». Но при ближайшем знакомстве с системой этого государства уважение к нему «сильно поколебались», – признается русский писатель и поясняет: «С изумлением увидели демократию в ее отвратительном цинизме, в ее жестоких предрассудках, в ее нестерпимом тиранстве. Всё

[1] Каждому свое (лат.)

благородное, бескорыстное, всё возвышающее душу человеческую, – подавленное неумолимым эгоизмом и страстию к довольству…» (А.С. Пушкин-критик 1978, с. 522).

О путях России он мыслил трезво, не впадая в иллюзии по поводу ее прошлого и настоящего. Но, как видим, еще больший скепсис вызывал у него дух западного общества, с его индивидуализмом, высокомерным чванством и нежеланием замечать само присутствие России в культурном поле Европы. В статье «О ничтожестве литературы русской» Пушкин затрагивает именно эту сторону вопроса: «Долго Россия оставалась чуждою Европе. Приняв свет христианства от Византии, она не участвовала ни в политических переворотах, ни в умственной деятельности римско-кафолического мира. Великая эпоха возрождения не имела на нее никакого влияния…» (А.С. Пушкин-критик 1978, с. 409).

Но именно это, по мысли Пушкина, и обусловило ее «самостоянье», породило ее особую миссию: «России определено было высокое предназначение./…/Образующееся просвещение было спасено растерзанной и издыхающей Россией… А не Польшею, как еще недавно утверждали европейские журналы: но Европа в отношении к России всегда была столь же невежественна, как и неблагодарна» (А.С. Пушкин-критик 1978, с. 409).

Оказавшись, как он полагал, в стороне от возрождения античного язычества, Россия оберегала святоотеческую традицию Восточного христианства. Пушкин связывал самобытность отечественной словесности прошлого с преимущественным развитием духовных жанров. Он писал: «Духовенство, пощаженное удивительною сметливостию татар, одно – в течение двух мрачных столетий – питало бледные искры византийской образованности. В безмолвии монастырей иноки вели свою беспрерывную летопись. Архиереи в посланиях своих беседовали с князьями и боярами, утешая сердца в тяжкие времена искушений и безнадежности» (А.С. Пушкин-критик 1978, с. 409).

О самобытности России и ее культуры Пушкин раздумывает и в связи с книгой Н. Полевого «История русского народа». Он полагает, что историк лишь «предчувствует истину, но не умеет ее отыскать и вьется около. Он видит, что Россия была совершенно отделена от Западной Европы. Он предчувствует тому и причину, но вскоре желание приноровить систему новейших историков и к России увлекает его» (А.С. Пушкин-критик 1978, с. 237).

Пушкин полагал, что делать упор на анализе феодализма, которого у нас не было, вряд ли продуктивно для русского историка. Важнее понять судьбу отечественной аристократии, союз-

ничество бояр, их отношения с великими князьями, их посредничество в отношениях народа и государя (А.С. Пушкин-критик 1978, с. 238). То есть понять систему связей представителей различных сословий. Во многом такой подход был осуществлен Карамзиным и самим Пушкиным в его трагедии. Ему важнее было понять не экономические закономерности «феодальной» России, а то, что определяло суть ее нравственного мира. Вот где – «судьба человеческая, судьба народная»!

Прочитывая историю России, Пушкин вновь обращается к христианским ценностям, соглашаясь с Полевым в том, что именно это роднит нас с остальной Европой: «*История древняя кончилась богочеловеком*, говорит г-н Полевой. Справедливо. Величайший духовный и политический переворот нашей планеты есть христианство. В сей-то священной стихии исчез и обновился мир. /…/ Горе стране, находящейся вне европейской системы» (А.С. Пушкин-критик 1978, с. 238).

Но далее Пушкин указывает, что даже эта единая «священная стихия» приобретает в пределах России свой неповторимый облик. История России, полагает он, «требует другой мысли, другой формулы», нежели те, что выводил французский историк Гизо «из истории христианского Запада» и повторял Н.Полевой применительно к России. Пушкин против навязывания человеческой истории жесткой универсалистской логики. В истории разных народов (как и в жизни каждого отдельного человека) он склонен видеть диалектику провиденциального и случайного: «Не говорите: *иначе нельзя было быть*. Коли было бы это правда, то историк был бы астроном и события жизни человеческой были бы предсказаны в календарях, как и затмения солнечные. Но провидение не алгебра. Ум человеческий, по простонародному выражению, не пророк, а угадчик, он видит общий ход вещей и может выводить из оного глубокие предположения, часто оправданные временем, но невозможно ему предвидеть *случая* – мощного, мгновенного орудия провидения» (А.С. Пушкин-критик 1978, с. 239).

Перед нами Пушкин – религиозный мыслитель, ставящий Провидение во главу угла своей картины мира и утверждающий, что невозможно вполне постичь Божественный замысел в истории народов. После длительного периода замалчивания религиозной проблематики в творчестве поэта положение изменилось, но мы не можем сказать, что сейчас в литературоведении существует некое устоявшееся мнение относительно христианства Пушкина. Бесспорно, однако, что первостепенное место в пуш-

кинских откликах, аллюзиях, разного рода ассоциациях, намеках и прямых цитатах принадлежит Священному Писанию, прежде всего Евангелию[1].

Настоящий гимн Евангелию содержится в его статье 1836 года: «Есть книга, коей каждое слово истолковано, объяснено, проповедано во всех концах земли, применено ко всевозможным обстоятельствам жизни и происшествиям мира; из коей нельзя повторить ни единого выражения, которого не знали бы все наизусть, которое не было бы уже пословицею народов; она не заключает уже для нас ничего неизвестного; но книга сия называется Евангелием, – и такова ее вечная новая прелесть, что если мы, пресыщенные миром или удручённые унынием, случайно откроем ее, то уже не в силах противиться ее сладостному увлечению и погружаемся духом в ее божественное красноречие»[2] (А.С. Пушкин-критик 1978, с. 518).

Обаяние «вечной Книги», ее спасительная сила преобразуют душу человека и накладывают печать на облик народа, как полагал Пушкин. Судьба России и характер отечественной словесности тесно связаны для него с христианством. В небольшой статье«О народности в литературе» (1825 – 1826) ему в емкой формуле удалось определить «составляющие» национальной специфики литературы: «Климат, образ правления, вера дают каждому народу особую физиономию, которая более или менее отражается в зеркале поэзии[3]. Есть образ мыслей и чувствований, есть тьма обычаев и привычек, принадлежащих исключительно какому-нибудь народу» (А.С. Пушкин-критик 1978, с. 126).

Быть верным народному складу сознания и словотворчества естественно для писателя, полагает Пушкин. На это он указывает в «Письме к издателю «Московского вестника»(1828 год): «Зачем писателю не повиноваться принятым обычаям в словес-

---

[1] Подтверждение этому содержится в книге И.Ю.Юрьевой «Пушкин и христианство : Сб. произв. А.С.Пушкина с параллельными текстами из Священного Писания и комментарием». М. : Изд. Дом "Муравей-Гайд", 1998. – 278 с.

[2] Размышление о главной книге христианина содержится в статье Пушкина, написанной как отклик на сочинение Сильвио Пеллико «Об обязанностях человека». Этого современного итальянского писателя и общественного деятеля, пятнадцать лет проведшего в заключении за свои убеждения, Пушкин, с опорой на Священное писание, называет «человеком благоволения» (А.С. Пушкин-критик 1978, с. 518).

[3] Здесь и далее подчеркивания в пушкинском тексте сделаны мною. – М.К.

ности своего народа, как он повинуется законам своего языка?» (А.С. Пушкин-критик 1978, с. 177).

Верность принятым обычаям в отечественной словесности, высокая оценка народной поэзии, интерес к летописям и православным сказаниям – все это связано с желанием Пушкина утвердить самодостаточность русской литературы. К примеру, в письме Плетневу от 14 апреля 1831 г. он пишет: «Предания русские ничуть не уступают в фантастической поэзии преданиям ирландским и германским. Если все еще его (Жуковского – М.К.) несет вдохновением, то присоветуй ему читать Четь-Минею, особенно легенды о киевских чудотворцах; прелесть простоты и вымысла!» (А.С. Пушкин-критик 1978, с. 333).

Сознавая, какое большое место занимает в мире образованных людей книга европейская, он отмечал тот факт, что только отечественная словесность может вполне отразить «физиономию народа», его историческую судьбу. Более того, именно русская книга является залогом и подтверждением**становления национального самосознания русских.**

Одним из тех, кого Пушкин неизменно выделяет как писателя, способствовавшего пробуждению национального самосознания, был Карамзин. После его смерти Пушкин не раз делился с друзьями и читателями размышлениями о значении Карамзина для России и для себя лично. Процитирую известное: «Это было в феврале 1818 года. Первые восемь томов «Русской истории» Карамзина вышли в свет. Я прочел их в моей постеле с жадностию и со вниманием. Появление сей книги…наделало много шуму и произвело сильное впечатление, 3000 экземпляров разошлись в один месяц (чего никак не ожидал и сам Карамзин) – пример единственный в нашей земле. Все, даже светские женщины бросились читать историю своего отечества, дотоле им неизвестную» (А.С. Пушкин).

К сожалению для Пушкина, он не успел должным образом поблагодарить Карамзина при жизни за то великое дело, которое он сделал для России и для становления его собственного мировоззрения. Внимательно читая Пушкина, видишь, что все последующие годы он вел с Карамзиным внутренний диалог. Карамзин более чем кто-либо, дал Пушкину уверенность в том, насколько может быть велико значение книги в **формировании общественного мнения и социально-нравственного климата,** в котором живет народ.

Проблема общественного мнения вставала перед Пушкиным как активным участником журналистского процесса. Он был

азартным читателем журнальной и газетной периодики, страдал, находясь в ссылке, от информационного голода и с жадностью набрасывался на письма друзей, содержавшие литературные и общественные новости, а также на присылаемые ими печатные материалы. Известно его желание самому деятельно участвовать в тех или иных изданиях. С этим связан и его, к сожалению, краткий и осложненный трудностями (материального и социального характера) опыт издания газеты и журнала «Современник». Не углубляясь в эту область, отмечу отдельные размышления Пушкина-читателя о роли периодической печати в формировании общественного климата.

В феврале 1826 г. Пушкин обращается из Михайловского с письмом к П.А.Катенину, с предложением: «Вместо альманаха не затеять ли нам журнала в роде EdinburghReview? Голос истинной критики необходим у нас; кому же, как не тебе, забрать в руки общее мнение и дать нашей словесности новое, истинное направление? /…/ Многие (в том числе и я) много тебе обязаны; ты отучил меня от односторонности в литературных мнениях, а односторонность есть пагуба мысли» (А.С. Пушкин-критик 1978, с. 129).

Когда читаешь пушкинские заметки, предназначенные для периодики, видишь, насколько он стремился к тому, чтобы избежать **цеховой предвзятости, односторонности** в оценках. При этом он сетовал на то, что «между писателями, заслужившими уважение и доверенность публики, вошло в обыкновение не возражать на критики». Возражение необходимо считает Пушкин, ибо приносит двоякую пользу: «исправление ошибочных мнений и распространение здравых понятий касательно искусства. Вы скажете, что по большей части журнальная критика заключается в личностях и брани, что публика довольно равнодушна к успехам словесности. Возразят, что иногда нападающее лицо само по себе так презрительно, что честному человеку никак нельзя войти в сношение с ним, не марая себя. В таком случае объяснитесь, извинитесь перед публикою» («Письмо к издателю «Литературной газеты»).

Как видим, речь идет о том, чтобы порядочные литераторы определяли нравственный климат в обществе и противостояли агрессивным дельцам от литературы. Пушкину претит площадной тон ругани, стремление унизить своего литературного противника. В неоконченной статье «Опровержение на критики», написанной в Болдино в 1830 г., Пушкин еще раз поясняет свою позицию: «Будучи русским писателем, я всегда считал долгом

следовать за текущей литературою и всегда читал с особенным вниманием критики, коим подавал я повод. Чистосердечно признаюсь, что похвалы трогали меня как явные и, вероятно, искренние знаки благосклонности и дружелюбия. Читая разборы самые неприязненные, смею сказать, что всегда старался войти в образ мысли моего критика и следовать за его суждениями, не опровергая оных с самолюбивым нетерпением, но желая с ними согласиться со всевозможным авторским себяотвержением. К несчастию замечал я, что по большей части мы друг друга не понимали» (А.С. Пушкин-критик 1978, с. 252).

Пушкин признавался, что частенько ему «было совестно» для опровержения повторять «школьные или пошлые истины, толковать о грамматике, риторике и азбуке…» (А.С. Пушкин-критик 1978, с. 253). Но с низким уровнем образованности еще можно было мириться. А вот то, что Пушкин считал недопустимым, так это переход «на личности», намеренное желание оскорбить, задев родовую честь или национальные святыни. К примеру, он довольно резко отвечает Ф.В.Булгарину, который в «почти официальной» «Северной пчеле», (во «Втором письме из Карлова» 1830 г., № 94) глумливо пишет о прадеде поэта Ганнибале, «купленном шкипетром за бутылку рома». Наш поэт дает отпор: «Прадед мой, если был куплен, то достался дешево, но достался он шкиперу, коего имя всякий русский произносит с уважением и не всуе. Простительно выходцу[1] не любить ни русских, ни России, ни истории ее, ни славы ее. Но не похвально ему за русскую ласку марать грязью священные страницы наших летописей, поносить лучших сограждан и, не довольствуясь современниками, издеваться над гробами праотцов»[2] (А.С. Пушкин-критик 1978, с. 261).

---

[1] Фаддей (Тадеуш) Булгарин родился в Минском воеводстве Великого княжества литовского в семье родовитого польского шляхтича. Принимал участие в войне 1805-1807 гг. против Франции, но в 1811 г. в составе польского легиона французских войск он воевал против Испании, участвовал в походе на Россию (см.: Александров, Н.Д. Силуэты пушкинской эпохи. М.: Аграф, 1999. – С. 48-49).

[2] Пушкину пришлось объясняться с А.Х.Бенкендорфом в письме от 24 ноября 1831 по поводу своего ответа на пасквиль о Ганнибале в «Северной пчеле»: «Признаюсь, я дорожу тем, что называют предрассудками; дорожу тем, чтобы быть столь же хорошим дворянином, как и всякий другой, хотя от этого мне выгоды мало; наконец, я чрезвычайно дорожу именем моих предков, этим

Оппонирование подобным «ругателям и клеветникам» делает свое дело, считает Пушкин: «мало-помалу образуется и уважение к личной честигражданина и возрастает могущество общего мнения, на котором в просвещенном народе основана чистота его нравов» (А.С. Пушкин-критик 1978, с. 271).

Как видим, проблема **формирования общественного мнения** тесно связана для Пушкина с задачей **борьбы за нравственные ценности.**

Ставя задачу создания «нового, истинного направления» в русской литературе, он сопоставляет роль журналов в Европе и в Отечестве. В заметке «Обозрение обозрений» (1831) Пушкин поясняет, что журнал «в смысле, принятом в Европе, есть отголосок целой партии… Сословие журналистов есть рассадник людей государственных, они страшатся унижать себя в глазах публики недобросовестностью, переметчивостью, корыстолюбием или наглостью. По причине великого конкурса невежество не может овладеть монополией журналов» (А.С. Пушкин-критик 1978, с. 360).

К сожалению, полагал Пушкин, всего этого нет в русской периодике, где господствуют одно-два низкопробных по нравственному уровню издания: «Спрашиваю, по какому праву «Северная пчела» будет управлять общим мнением русской публики; какой голос может иметь «Северный Меркурий»? (Там же).

Горечью пропитаны письма Пушкина к друзьям в последний период его жизни. В письме М.П.Погодину от 7 апреля 1834 г. поэт признается: «Вообще пишу много про себя, а печатаю поневоле и единственно для денег: охота являться перед публикою, которая вас не понимает, чтоб четыре дурака ругали вас потом шесть месяцев в своих журналах только что не по матерну. Было время, литература была благородное, аристократическое поприще. Ныне это вшивый рынок» (А.С. Пушкин-критик 1978, с. 417).

В знаменитом письме П.Я.Чаадаеву от 19 октября 1836 г. Пушкин пишет: «Действительно, нужно сознаться, что наша общественная жизнь – грустная вещь. Что отсутствие общественного мнения, что равнодушие ко всему, что является долгом, справедливостью и истиной, это циническое презрение к человеческой мысли и достоинству – поистине могут привести в от-

---

единственным наследством, доставшимся мне от них» (А.С. Пушкин-критик 1978, с. 358).

чаяние. Вы хорошо сделали, что сказали это громко» (А.С. Пушкин-критик 1978, с. 487).

Пушкин не раз указывал на низкий уровень **ответственности** литераторов за свое деяние. С юных лет он понимал, сколь велико влияние на публику печатного слова. С годами он с особенной настойчивостью стал писать о важности контроля и самоконтроля в сфере распространения печатного слова. Проблема эта тесно связана с **проблемой свободы слова и цензуры**, внутренней независимости писателя и его ответственности за каждое обнародованное мнение, каждую печатную страницу.

Любое размышление Пушкина на эту тему поражает глубиной, нравственной зрелостью, точностью акцентов.

Вот несколько маленьких эпизодов из текущего литературного процесса. В письме А.А.Дельвигу от 16 ноября 1823 г. он делится своим мнением о стихотворении Баратынского «Гнедичу, который советовал сочинителю писать сатиры»: «Сатира к Гнедичу мне не нравится. … Просвещенному ли человеку, русскому ли сатирику пристало смеяться над независимостью писателя?» (А.С. Пушкин-критик 1978, с. 52). Или другой пример – его письмо В.К.Кюхельбекеру от 1-6 декабря 1825 г.: «Не понимаю, что тебе за охота пародировать Жуковского. /…/ Ты скажешь, что насмешка падает на подражателей, а не на него самого. Милый, вспомни, что ты, если пишешь для нас, то печатаешь для черни; она принимает вещи буквально. Видит твое неуважение к Жуковскому и рада» (А.С. Пушкин-критик 1978, с. 124).

Жуковский был для Пушкина особым автором: не просто прекрасным поэтом, но и учителем – человеком безупречного нравственного чувства. Однако Пушкин, прислушиваясь к мнению Жуковского, проявлял при этом независимость читательской оценки и позиции издателя. Так, в письме П.А.Вяземскому от января 1830 г. он пишет: «Я напечатал твое «К ним» противу воли Жуковского. Конечно, я бы не допустил к печати ничего слишком горького, слишком озлобленного. Но элегическую… позволено сказать, когда невтерпеж приходится благородному человеку» (А.С. Пушкин-критик 1978, с. 216). Любопытный и характерный для Пушкина пассаж! С одной стороны, он согласен с Жуковским, понимая ответственность издателя за нравственную атмосферу в обществе. Он против увеличения градуса вражды, даже и журнальной. Однако он поддерживает право личности на отстаивание своей позиции. Важно, по-видимому, соблюсти некий баланс доброжелательности и искренности. И не забывать о соблюдении приличий!

Пушкин полагал, что статьи его друга Вяземского лишены намерения оскорбить противника – это критика человека умного и, что важно, благовоспитанного. «Некоторые журналы, обвиненные в неприличности их полемики, указали на кн. Вяземского как на начинщика брани, господствующей в нашей литературе. Указание неискреннее. Критические статьи Вяземского носят на себе отпечаток ума тонкого, наблюдательного, оригинального. /…/ кн. Вяземский может смело сказать, что личность его противников никогда не была им оскорблена; они же всегда преступают черту литературных прений и поминутно, думая напасть на писателя, вызывают на себя негодование члена общества и даже гражданина. Но должно ли на них негодовать? Не думаем. В них более извинительного незнания приличий, чем предосудительного намерения. – Чувство приличия зависит от воспитания и других обстоятельств» («О статьях кн. Вяземского»).

Пушкин очень умно защитил своего друга от упреков в предвзятости, указав литературным противникам на различие между воспитанным человеком и тем, кто не знает о приличиях. Вместе с тем наш поэт чужд плоского ригоризма. Он не раз указывал на то, что хороший тон предполагает непритязательную вежливость и естественность поведения. Это касается и книг.

«Не совестно ли вчуже видеть почтенных профессоров, краснеющих от светской шутки? Почему им знать, что в лучшем обществе жеманство и напыщенность еще нестерпимее, чем простонародность… и что она-то именно и обличает незнание света? /…/ Хорошее общество может существовать и не в светском кругу, а везде, где есть люди честные, умные и образованные» (А.С. Пушкин-критик 1978, с. 227).

Интересно указать на то, как в нем самом проявлялось это чувство приличия. К примеру, в марте 1825 года он писал брату Л.С.Пушкину, в связи с предстоящим печатанием собрания своих стихотворений, относительно предполагаемого предисловия: «Пожалуйста, без малейшей похвалы мне. Это непристойность, и в «Бахчисарайском фонтане» я забыл заметить это Вяземскому. Все это должно быть выражено романтически, без буфонства» (А.С. Пушкин-критик 1978, с. 87).

Пушкин предпочитал, чтобы разговор об искусстве касался именно искусства, был содержательным и без лишних славословий. И похвалы, и указание на недостатки должны рождаться из анализа. Само понятие «критика» выступает синонимом «анализа».

Определяя критику как «науку открывать красоты и недостатки в произведениях искусств и литературы», он замечает: «кто в критике руководствуется чем бы то ни было кроме чистой любви к искусству, тот уже нисходит в толпу, рабски управляемую низкими, корыстными побуждениями. Где нет любви к искусству, там нет и критики» (А.С. Пушкин-критик 1978, с. 246).

В публицистическом эссе «Путешествие из Москвы в Петербург», которое представляет собой читательский отклик на знаменитую книгу Радищева, Пушкин с сожалением пишет о том, что «благоразумные мысли» были «облечены в бранчливые и напыщенные выражения… Они принесли бы истинную пользу, будучи представлены с бо́льшей искренностию и благоволением; ибо нет убедительности в поношениях, и нет истины, где нет любви» (А.С. Пушкин-критик 1978, с. 481).

В связи с этой же книгой Пушкин размышляет о цензуре и свободе книгопечатания: «Очевидно, что аристократия самая мощная, самая опасная – есть аристократия людей, которые на целые поколения, на целые столетия налагают свой образ мыслей, свои страсти, свои предрассудки. Что значит аристократия породы и богатства в сравнение с аристократией пишущих талантов? Никакое богатство не может перекупить влияние обнародованной мысли. Никакая власть, никакое правление не может устоять противу всеразрушительного действия типографического снаряда. Уважайте класс писателей, но не допускайте же его овладеть вами совершенно» (А.С. Пушкин-критик 1978, с. 404).

Серьезность нравственной и социальной позиции Пушкина поражает – его слова обращены и к его современникам, и ко всем нам. Он отстаивает и свободу мысли, и чувство ответственности за обнародованное суждение: «Мысль! Великое слово! Что же и составляет величие человека, как не мысль? Да будет же она свободна, как должен быть свободен человек; *в пределах закона, при полном соблюдении условий, налагаемых обществом*» (Там же).

В связи с размышлением о судьбе и позиции Радищева Пушкин пишет: «…он злится на цензуру; не лучше ли было потолковать о правилах, коими должен руководствоваться законодатель, дабы, с одной стороны, сословие писателей не было притеснено и мысль, священный дар Божий, не была рабой и жертвою бессмысленной и своенравной управы, а с другой – чтобы писатель не употреблял сего божественного орудия к достижению цели низкой или преступной?» (А.С. Пушкин-критик 1978, с. 480).

О цензуре Пушкин думал всегда, с юных лет и до самых последних дней жизни. Злился на цензоров, критиковал их, писал им стихотворные «Послания», сетовал в письмах друзьям на разгул цензурного самодурства. Так, в письме П.А.Вяземскому от 6 февраля 1823 г. он пишет: «Благодарю за щелчок цензуре, но она и не этого стоит: стыдно, что благороднейший класс народа, класс мыслящий как бы то ни было, подвержен самовольной расправе трусливого дурака. Мы смеемся, а кажется лучше бы дельно приняться за Бируковых; пора дать вес своему мнению… – презрение к русским писателям нестерпимо; подумай об этом на досуге, да соединимся – дайте нам цензуру строгую, согласен, но не бессмысленную – читал ли ты мое послание Бирукову?..» (А.С. Пушкин-критик 1978, с. 43).

А за год до смерти, в заметке «Мнение М.Е. Лобанова о духе словесности как иностранной, так и отечественной» – в отклике на лекцию, читанную Лобановым 18 января 1836 г. – Пушкин, со знанием дела, в данном случае цензурного устава, поясняет необходимые пределы цензурного контроля: «Вопреки мнению Лобанова, ценсура не должна проникать все ухищрения пишущих. «Ценсура долженствует обращать особенное внимание на дух рассматриваемой книги, на видимую цель и намерения автора, *и в суждениях своих принимать всегда за основной явный смысл речи, не дозволяя себе произвольного толкования оной в дурную сторону*» (Мнение М.Е. Лобанова […] 1836). Такова была высочайшая воля, даровавшая нам литературную собственность и законную свободу мысли!» (А.С. Пушкин-критик 1978, с. 495).

Пушкин сам испытал на себе гнет самодурных моралистов от цензуры, но это не превратило его в поборника абсолютного самовластия любого, кто решил взяться за перо. «Некоторые моралисты утверждают, что и восемнадцатилетней девушке нельзя позволять чтение романов; из того еще не следует, чтоб ценсура должна была запрещать все романы. Ценсура есть установление благодетельное, а непритеснительное; она есть верный страж благоденствия частного и государственного, а не докучливая нянька…» (А.С. Пушкин-критик 1978, с. 496).

«Все имеет свою злую сторону – и неуважение к чести граждан и удобность клеветы суть одни из главнейших невыгод свободы тиснения», – так в заметке «Опыт отражения некоторых нелитературных обвинений» отзывается он именно о ситуации бесцензурного издания (А.С. Пушкин-критик 1978, с. 273).

Пушкин не снимал с себя ответственности за то, что порой сам переступал черту дозволенного. Он признается, что, начав

писать и печататься рано, многое он хотел бы уничтожить. «Иное тяготеет как упрек на совести моей. По крайней мере не должен я отвечать за перепечатание грехов моего отрочества, а тем паче за чужие проказы» (А.С. Пушкин-критик 1978, с. 266). Можно было бы посмеяться над некоторыми вольностями,– замечает поэт, но тут же и указывает на их опасную сторону: «Однако ж я видел, что самое глупое ругательство получает вес от волшебного влияния типографии. Нам все еще *печатный лист кажется святым*. Мы все думаем: как может это быть глупо или несправедливо? ведь это напечатано?" (А.С. Пушкин-критик 1978, с. 266).

В упомянутой уже статье «Мнение М.Е.Лобанова…» Пушкин с горечью пишет о новых тенденциях в печати: «Для удовлетворения публики, всегда требующей новизны и сильных впечатлений, многие писатели обратились к изображениям отвратительным, мало заботясь об изящном, об истине, о собственном убеждении» (А.С. Пушкин-критик 1978, с. 490).

Пушкин не раз повторял важную для него мысль: «…цель художества есть идеал, а не нравоучение» (А.С. Пушкин-критик 1978, с. 492). Но идеал идеалу рознь. Русский поэт отмечает опасные последствия смещения нравственных ориентиров в современной западной литературе:

«…писатели французские поняли одну только половину истины неоспоримой и положили, что и нравственное безобразие может быть целию поэзии, то есть идеалом! Прежние романисты представляли человеческую природу в какой-то жеманной напыщенности; награда добродетели и наказание порока были непременным условием их вымысла: нынешние, напротив, любят выставлять порок всегда и везде торжествующим, и в сердце человеческом обретаются только две струны: эгоизм и тщеславие» (Там же).

Настоящее возмущение вызвало у Пушкина журнальное сообщение о выходе в свет первого тома «Записок» Анри Сансона, парижского палача времен французской революции. Заметка Пушкина в «Литературной Газете» «О Записках Самсона» (1830) содержит размышление о том, что жажда публики новых и сильных впечатлениях нередко вызывает к жизни появление низкопробных откровений. «Мы не довольствовались видеть людей известных в колпаке и в шлафроке, мы захотели последовать за ними в их спальню и далее. Когда нам это надоело, явилась толпа людей темных с позорными своими сказаниями. /…/ Не доставало палача в числе новейших литераторов. /…/ Не зави-

дую людям, которые, основав свои расчеты на безнравственности нашего любопытства, посвятили свое перо повторению сказаний, вероятно, безнравственного Самсона» (А.С. Пушкин-критик 1978, с. 215).

Резко отрицательную реакцию вызвали у Пушкина и записки еще одного человека сомнительной репутации – Видока, полицейского сыщика, которые он посчитал «не менее отвратительными», чем записки парижского палача. Человек, живущий ежедневными донесениями, отъявленный плут, нагло хвастающийся дружбою известных умерших людей, злобный, но толкующий о благородстве, циник, лицемер – таков Видок, по мнению Пушкина. Он полагал, что подобные сочинения являются «оскорблением общественного приличия» («О записках Видока»).

Важно правильно понять Пушкина, верно оценить его неприятие публичной демонстрации нравственных нечистот, с одной стороны, и, с другой – его убежденность в праве поэта на искренний анализ своих слабостей, своих сомнений. Он приветствует стремление писателя глубже проникнуть в область «вольного чувства», исследовать тайны страстей и человеческих побуждений. На подобные размышления его вызвала книга «Жизнь, стихотворения и мысли Иосифа Делорме» (Париж, 1829). Пушкин, восхищаясь творчеством рано умершего поэта, пишет: «Бедный Делорм обладает свойством чрезвычайно важным, не достающим почти всем французским поэтам новейшего поколения, свойством, без которой нет истинной поэзии, т.е. *искренностию вдохновения*» (А.С. Пушкин-критик 1978, с. 337). Теперь у французских поэтов, полагает Пушкин, чувствуется «холод предначертания, натяжка», не видно «вольного чувства». И далее он поясняет свою позицию: «Сохрани нас Боже быть поборниками безнравственности в поэзии (разумеем слово сие не в детском смысле, в коем употребляют его у нас некоторые журналисты)! Поэзия, которая по своему высшему, свободному свойству не должна иметь никакой цели, кроме самой себя, кольми паче не должна унижаться до того, чтобы силою слова сотрясать вечные истины, на которых основано счастие и величие человеческое, или превращать свой божественный нектар в любострастный, воспалительный состав. Но описывать слабости, заблуждения и страсти человеческие не есть безнравственность, так, как анатомия не есть убийство; и мы не видим безнравственности в элегиях несчастного Делорма, в признаниях, раздирающих сердце, в стесненном описании его страстей и безверия, в его жалобах на судьбу, на самого себя» (Там же).

Защищая своего «Графа Нулина», Пушкин отклоняет обвинение в безнравственности: «Безнравственное сочинение есть то, коего целию или действием бывает потрясение правил, на коих основано счастие общественное или человеческое достоинство. – Стихотворение, коих цель горячить воображение любострастными описаниями, унижают поэзию, превращая ее божественный нектар в воспалительный состав, а музу в отвратительную Канидию (у Горация – Гратидия, отравительница и колдунья – М.К.)» (А.С. Пушкин-критик 1978, с. 265). Но шутка, вдохновенная сердечной веселостью и игрой воображения «может показаться безнравственною только тем, которые о нравственности имеют детское или темное понятие, смешивая ее с нравоучением, и видят в литературе одно педагогическое занятие» («Опровержения на критики»).

Рассматривая комплекс вопросов, связанных с проблемой пушкинского отношения к печатному слову: самобытность России и русской литературы, формирование общественного мнения и верность нравственным ориентирам, принципы критического анализа и любовь как условие истинного разумения, – мы видим, что все это имеет отношение к задаче **формирования личности отдельного человека путем чтения.**

В письмах друзьям Пушкин делится своим пониманием того, как влияет на человека соприкосновение с чужим мнением, как плодотворны попытки соотнести свое разумение с прочитанным. Мы видим, что Пушкин в письмах не только дает нравственный урок другим, но и воспитывает самого себя.

24 марта 1825 г. он пишет А.А.Бестужеву: «Надеюсь, что наконец отдашь справедливость Катенину. Это было бы кстати, благородно, достойно тебя. Ошибаться и усовершенствовать суждения свои сродно мыслящему созданию. *Бескорыстное* признание в оном требует душевной силы» (А.С. Пушкин-критик 1978, с. 86-87).

Способность к бескорыстному и справедливому отклику на прочитанное входит в непременное условие диалога у Пушкина. Другая черта, которую он хотел бы видеть в себе и в других, – это *уважение к автору*, умение прозревать среди мелочных деталей жизни писателя его истинный облик. Чтение – это встреча души с душой. Если эта встреча состоится, ты поднимешься вместе с автором к высотам познания и самопознания.

Вот знаменитое письмо Пушкина Вяземскому (ноябрь 1825 г.), в связи с прошумевшей новостью о потере записок Байрона. Откликаясь на сожаление Вяземского об этой утрате, Пушкин вос-

клицает: «Слава богу, что потеряны! Он исповедался в своих стихах, невольно, увлеченный восторгом поэзии. /…/ Оставь любопытство толпе и будь заодно с гением» (А.С. Пушкин-критик 1978, с. 122).

Этот принцип, заявленный Пушкиным-читателем, следует помнить и нам, сталкиваясь с разноречивыми мнениями о нем как человеке и гражданине. Так и хочется сказать: будь заодно с Пушкиным! Это всегда точный выбор, помогающий в выработке собственных жизненных и эстетических ориентиров.

Литература

А. С. Пушкин-критик: литературная критика / сост. : Е. Н. Лебедев, В. С. Лысенко ; авт. примеч. : В. С. Лысенко ; худ. : П. М. Кузанян. – М. : Советская Россия, 1978. – 672 с.

А.С. Пушкин. Собрание сочинений в 10 томах // URL: http://rvb.ru/pushkin/01text/08history/03memoires/1148.htm (Дата обращения: 16.01.13).

Вересаев В. Пушкин в жизни. – М.: Московский рабочий, 1984. – С. 573.

Пушкин А.С. О журнальной критике // Литературная газета. – 1830. – №3. – С. 209.

Мнение М.Е. Лобанова о духе словесности, как иностранной, так и отечественной // URL: http://feb-web.ru/feben/pushkin/texts/push17/vol12/y12-067-.htm (Дата обращения: 15.01.13).

«О записках Видока» // URL: http://feb-web.ru/feb/pushkin/texts/push17/vol11/y11-129-.htm (Дата обращения: 17.01.13).

О ничтожестве литературы русской // URL: http://feb-web.ru/feb/pushkin/texts/push17/vol11/y11-268-.htm (Дата обращения: 14.01.13).

«Опровержения на критики» // URL: http://feb-web.ru/feb/pushkin/texts/push17/vol11/y11-143-.htm (Дата обращения: 15.01.13).

«О статьях кн. Вяземского» // URL: http://feb-web.ru/feb/pushkin/texts/push17/vol11/y11-097-.htm (Дата обращения: 17.01.13).

Письмо к издателю «Литературной газеты» // URL: http://feb-web.ru/feb/pushkin/texts/push17/vol11/y11-132-.htm (Дата обращения:18.01.13).

Ж.А. Леденева (Воронеж)

КНИГОВЕДЧЕСКИЕ ЖУРНАЛЫ КОНЦА XIX – НАЧАЛА XX ВВ. КАК ИСТОЧНИК ИЗУЧЕНИЯ КНИЖНОГО И ИЗДАТЕЛЬСКОГО ДЕЛА В РОССИИ (ПО МАТЕРИАЛАМ РЕДКОЙ ЧАСТИ ФОНДА ЗОНАЛЬНОЙ НАУЧНОЙ БИБЛИОТЕКИ ВОРОНЕЖСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО УНИВЕРСИТЕТА)

Периодические издания, выходившие в России в конце XIX – начале XX веков, являются важным историческим и культурологическим источником, позволяющим наглядно представить картину жизни русского общества, проблемы, которые находились в центре внимания его образованных слоев. При этом целесообразно выделить такой недостаточно исследованный, но актуальный аспект русской периодики, каким являются книговедческие издания. Именно в них содержится наиболее полный информационный и аналитический материал, отражающий основное содержание и проблематику книжного дела. Важно подчеркнуть, что именно обозначенный выше период уникален с точки зрения его значимости для всего отечественного, да и мирового книговедения. В анализируемый исторический этап сформировались практически все основные направления и школы отечественного книговедения, были выдвинуты и по сей день развиваемые идеи и концепции.

Надо отметить, что начало формирования взглядов на классификацию периодических изданий было положено известным книговедом Н. М. Лисовским (1854-1920). В 1915 г. вышел его труд, посвященный русской периодической печати 1703-1900 гг. (Лисовский 1915. 267 с.). В нем подводится итог развития периодической печати за двести лет, что может служить образцом библиографического обзора как пособия (издания). В труде показано, что лишь к концу XVIII в. накапливается определенный массив русских периодических изданий (119 изданий). Естественно, что потребность в их библиографическом репертуаре возникает лишь в начале XIX в., так как уже к 1806 г. выпускается 30 журналов, содержащих библиографический и книговедческий материал (Гречихин 2001). Автор отмечал, что, поскольку периодические издания имеют некоторые особенности (изготовление, распространение, описание), то их рассмотрение и изучение можно выделить в особый раздел книговедения.

Еще одним важным книговедческим источником является «Библиография периодических изданий России 1901-1916 гг.», составленная сотрудниками Государственной публичной биб-

лиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина (ныне Российская национальная библиотека), которая является хронологическим продолжением библиографического труда Н. М. Лисовского «Русская периодическая печать 1703-1900 г.». Представляемое издание включает около 10 000 названий журналов.

Русская периодика насчитывает немало изданий, на страницах которых широко публиковалась информация о книгах и журналах. Согласно указателю «Библиография периодических изданий России» с 1901 г. по 1916 г. в России выходило более 55 различных журналов, освещавших проблемы книжного дела. В отделе редких книг Научной библиотеки ВГУ представлено 10 наименований редких книговедческих периодических изданий XIX – начала XX в.

Одним из наиболее ранних популярных книговедческих журналов, хранящихся в отделе редких книг ЗНБ ВГУ, является «Книжный вестник» (1860-1917). Он был основан в 1860 г. Ю. М. Богушевичем (1835-1901) и издавался в Петербурге. На страницах «Книжного вестника» публиковалась текущая библиографическая регистрация, печатались списки и обзоры вышедших журналов, книг на русском языке и языке народов России. Алфавитные указатели вновь вышедших журналов и книг, помещенные в «Книжном вестнике», сохранили свое значение до настоящего времени, так как являются наиболее полным перечнем за эти годы. Большое значение имеют данные о публикациях в разделе «Содержание журналов» «Книжного вестника». За первые семь лет (1860-1867) было расписано в общей сложности 45 изданий, из которых учтено около 80000 статей (Гречихин. 2001).

С 1884 по 1914 г. выходил книговедческий периодический журнал «Библиограф». Он состоял из двух частей: первая содержала статьи, заметки на книговедческие темы, вторая часть – «Библиографическая летопись» – состояла из списков новых книг, указателей статей и рецензий, помещенных в других журналах. Значительную ценность представлял отдел «Rossica» за 1885-1890 гг. (списки иностранной литературы о России).

«Библиографические записки» – ежемесячный иллюстрированный журнал, издававшийся в 1892 в Москве под редакцией одного из учредителей Русского библиографического общества А. Н. Соловьева (1864-1942). Издателем журнала был известный антиквар П. П. Шибанов (1864-1935). Здесь публиковались библиографические материалы, биографии писателей, обозрения фондов общественных и частных книгохранилищ. Имелись отделы: «Новые библиографические труды», «Русские новые журналы», «Новости иностранной литературы» и др.

В фондах университетской библиотеки хранится первый в России книговедческий журнал «Книговедение» (1894-1896), который издавался не частными лицами или книготорговой фирмой, а научным обществом – Московским библиографическим кружком при Московском университете под редакцией известного книговеда А. Д. Топорова (1851-1927). На страницах журнала обсуждались теоретические и практические вопросы книговедения; публиковались описания важнейших государственных, общественных и частных книгохранилищ; печатались списки новых книг и журналов по всем отраслям науки; статьи об известных русских издателях – Н. И. Новикове, А. Ф. Смирдине и др.

Значительную роль в деле организации русского книжного дела конца XIX – начала XX вв. сыграл журнал «Известия книжных магазинов Товарищества “М.О. Вольф”» (1897–1917). Его постоянным редактором был писатель, историк книги С. Ф. Либрович (1855–1918). Журнал, несмотря на свой небольшой объем, старался удовлетворить интересы всех, кто любит книгу, объединяя на своих страницах историю литературы, критику и библиографию, публикуя статьи о писателях и вопросах книжного дела, как в России, так и за границей. Оформление журнала резко отличалось от оформления других книговедческих периодических изданий: в каждом номере помещались многочисленные фотографии, прекрасные книжные знаки, а также статьи о них, автографы писателей, всевозможные заставки и виньетки.

Ценным источником по истории книги является журнал «Российская библиография». Он издавался в 1879–1882 гг. Издателем его был книгопродавец Э. К. Гартье (1849-1910). «Российская библиография» являлась органом текущей библиографической регистрации. Редакторами журнала были последовательно: Е. Ф. Буринский, Н. В. Гаврилов и Н. М. Лисовский.

Недолговечным оказался еженедельный журнал «Книга», выходивший с 1906 по 1907 г., который ставил своей задачей объединить на почве *нетральной* критической библиографии революционную интеллигенцию всех партийных оттенков и прогрессивных литераторов того времени. Соответственно этому к участию в журнале привлекались меньшевики, эсеры, кадеты и анархисты. Журнал «Книга» по богатству и разнообразию опубликованного материала является одним из интереснейших журналов для изучающих книжное дело эпохи первой русской революции.

На основе анализа книговедческих журналов, хранящихся в отделе редких книг ЗНБ ВГУ, можно выделить 3 основные проблемы, являющиеся и сегодня актуальными не только для ис-

следователей книжного дела и издателей, но и для широкой культурной общественности.

Первая важная проблема, на которую хотелось бы обратить внимание, – статистические сведения. Их анализ позволяет проследить развитие журнального дела в конце XIX –начале XX в. Так, статистические сведения, опубликованные в журнале «Книжный вестник» за 1895 г. показывают, что в этот период в России насчитывалось 785 периодических изданий (Книжный вестник 1895. № 1, с. 11). Быстрая капитализация страны, усложнение общественной жизни в начале века, развитие грамотности – все это вызывало стремительный количественный рост периодики. Уже к 1900 г., по подсчетам статистиков, в России издавалось 1002 органа периодики (Махонина 2004, с. 1). Чтение все более входило в повседневный быт русского общества. Можно констатировать, что за первые 13 лет XX в. количество газет и журналов выросло в 2,5 раза (там же).

Вторая проблема, поднимающаяся на страницах книговедческих журналов – роль и значение *толстых* журналов в формировании широкого общественного мнения и просвещения народа. *Толстые* журналы сыграли в истории русской общественной мысли весомую и почетную роль. Благодаря особенностям русской жизни, эта роль была важной, так как нигде за границей не было такого влияния ежемесячных журналов. Круг читателей толстых журналов увеличивался соразмерно с общим ростом количества читателей, но все-таки не так, как хотелось бы издателям. В «Книжном вестнике» за 1904 г. говорится о том, что возникают новые журналы и здесь нужно учитывать разные интересы, так как *духовная жажда* есть не только у интеллигенции. *И придется … порою оставлять священную тишину храмов литературы и выходить на литературную улицу, в толпу* (Книжный вестник 1904. № 32, с. 924). Сотрудничество в толстом журнале было в некотором роде патентом на звание настоящего писателя, настоящего литератора.

В качестве третьей проблемы обозначим обзор и анализ периодических изданий, адресованных детскому читателю. Детские журналы давали ценный материал для развития и воспитания подрастающего поколения в семье и в школе. В «Книжном вестнике» за 1895 г. дается характеристика 4-х детских журналов: «Родника», «Читальни народной школы», «Детского чтения» и «Детского отдыха», так как эти журналы по своим достоинствам, заслуживали предпочтительного внимания. Подробно разбиралось каждое издание, подчеркивались особенности и сильные

стороны. Так, в журнале «Родник» особенно хорошо был поставлен отдел научного знания, «Читальня народной школы» предназначена для учеников народных школ, «Детский Отдых» печатал очерки о писателях, культурно-ботанические заметки и т.д.

Следует обратить внимание на такой важный момент. Упоминая петербургский журнал «Задушевное слово», издаваемый товариществом М. О. Вольф, в статье отмечается, что: *этот журнал мы не можем рекомендовать нашим читателям: материал, которым он обычно наполняется, совершенно не отвечает тем требованиям, которые мы предъявляем к детской литературе вообще и к детской журналистике в частности. Ужасы, грубые сцены, насилия одного человека над другим – все это не должно иметь места в книге, предназначенной для чтения детей такого нежного возраста, как 5-10 лет* (Книжный вестник 1895. № 1, с. 10).

Помимо обозначенных широких и достаточно объемных проблем, для нас, воронежцев, небезынтересно отметить краеведческий аспект. По числу существующих периодических изданий, Воронеж, в ряду других городов России, занимал 13-е место (Исторический вестник 1889. № 5, с. 492).

На страницах «Книжного вестника» публиковались алфавитные списки периодических изданий Российской Империи. Среди них дается перечень воронежских изданий середины XIX – начала XX в.

С 1860 по 1917 г. в Воронеже выходил научно-педагогический журнал «Филологические записки» – первое частное издание не только в провинциальном Воронеже, но и в России. Основателем, бессменным издателем и редактором его стал местный учитель А. А. Хованский. В журнале публиковались рецензии на книги, тематические обзоры книг и статей.

Итак, все сказанное имеет не только исторический интерес, но и позволяет в преемственности и развитии рассматривать актуальные для современности журнального дела проблемы, используя для этого в качестве компаса, библиографические и книговедческие издания.

Литература

1. Б е л я е в а Л. Н. Библиография периодических изданий России 1901-1916 / Л. Н. Беляева, М. К. Зиновьева, М. М. Никифоров ; под общ.ред. В.М. Барашенкова. – Л., 1958–1961. – Т. 1–4.

2. Г р е ч и х и н А. А. Общая библиография : Электронный учебник / А. А. Гречихин. – 2001. URL: http:// www.hi-edu/e-books/CB/vyhodn.ntm (дата обращения 22.01.13)

3. Л и с о в с к и й Н. М. Русская периодическая печать, 1703–1900 / Н. М. Лисовский. – П., 1915. – 267 с.

4. Литература и жизнь // Книжный вестник. – 1904. – № 32. – С. 924–926.

5. М а х о н и н а С. Я. История русской журналистики начала XX века: учебное пособие / С. Я. Махонина. – М.: Флинта: Наука, 2004. – URL: http://www.textfighter.org/text1/87.php (дата обращения: 22.11.2012).

6. Наши детские журналы // Книжный вестник. – 1895. – № 1. – С. 6–14.

7. П а в л е н к о в Л. Н. Книжное дело и периодические издания в России в 1888 году / Л. Н. Павленков // Исторический вестник. – 1889. – № 5. – С. 481–512.

8. Русская периодическая печать // Книжный вестник. – 1895. – № 1. – С. 11–14.

Л.В. Леденева (Воронеж)

«Остаток дня» Кадзуо Исигуро как роман и фильм

Настоящая работа посвящена сопоставлению романа современного британского писателя японского происхождения Кадзуо Исигуро (род. 1954) «Остаток дня» (1989) и одноименного фильма (режиссер Джеймс Айвори, продюсер Исмаил Мерчант, 1993), сценарий которого был написан по мотивам романа. Роман «Остаток дня» был удостоен Букеровской премии. Фильм, в котором главные роли исполнили Энтони Хопкинс (Стивенс) и Эмма Томпсон (мисс Кентон), также имел значительный успех и был номинирован на «Оскар». В российском прокате фильм шёл под названием «На исходе дня».

Все события, как в романе, так и в фильме, представлены в восприятии дворецкого. *Формально повествование представляет собой рассказ Стивенса, пожилого дворецкого знаменитого поместья Дарлингтон-Холл, о его шестидневном путешествии на юго-западное побережье Англии; во время путешествия Стивенс вспоминает прошлое, раздумывает о своей*

жизни и многое в ней переоценивает (Сидорова 2005, с. 211). В книге и фильме освещается жизнь британского общества в период между Первой и Второй мировыми войнами, жизнь английского дворецкого, а также отражаются исторические, социальные и культурные события эпохи. Однако техники, методы и презентации повествования в этих двух жанрах различны.

В рамках этой работы мы попытаемся сравнить образы главных героев в романе и кинофильме, способы их характеристики средствами разных видов искусства, их роль в раскрытии основной мысли произведения.

Фильм значительно отличается от романа по сюжету, в нем изменена последовательность и количество событий. Так, например, в книге лишь упоминается продажа поместья: *«Когда обе стороны пришли к соглашению и этот дом, два века принадлежавший семейству Дарлингтонов, перешел в другие руки…»* (Исигуро 2012, с. 12), а в фильме дана сцена продажи поместья Дарлингтон-Холл на аукционе. Роман начинается с разговора Стивенса и мистера Фаррадея, нового владельца Дарлингтон-Холла, в котором возникает тема путешествия, и именно она является ведущей на протяжении всего романа. Киноверсия открывается закадровым чтением письма мисс Кентон.

В центре обоих произведений – дворецкий Стивенс, образ которого тщательно выписан К. Исигуро (Сидорова 2005). Анализируяпроблему «литературы и кино», киноведы высказывают разные точки зрения на взаимосвязь литературного образа человека и его воплощения на экране. Так, Д. Бордвелл отмечает, что герой произведения – не реальный человек, а лишь образ, наделенный определенными чертами, и эти черты, в свою очередь, могут включать манеру поведения, умения и другие качества персонажа, необходимые для создания фильма, тем самым он подчеркивает первичность литературного образа (Bordwell 1986, p. 86). Р. Стэм, обращаясь к вопросу функций персонажей в романе и фильме, отмечает, что различия существуют на уровне восприятия: воспринимая роман, читатели представляют мимику, жесты, голоса персонажей на подсознательном уровне, в то время как при просмотре фильма большой отпечаток на зрительское восприятие накладывает игра актеров (Stam 2005, p. 2060. Таким образом, этот критик подчеркивает роль актерского стиля. Впечатления читателя и зрителя могут зачастую не совпадать, так как читатель выступает как активный деятель, он самостоятельно продуцирует образы героев в своем воображении, тогда как зритель получает уже готовый продукт, созданный кинокомпанией.

Анализируя образы персонажей в произведении «Остаток дня» и изучая, в какой степени они сохранены в фильме, мы можем отметить, что основные характеристики главного героя Стивенса остались без изменений. Хопкинс, сыгравший роль Стивенса, может считаться идеальным актером для данной роли, так как он безупречно изобразил консервативного дворецкого с его высокими нравственными устоями. В фильме, как и в романе, «английскость» Стивенса «передается» через пейзаж. У Исигуро Стивенс выражает свои мысли напрямую: *«Свою родину мы называем Великобританией, и кое-кто может посчитать это нескромным. Однако я осмелюсь утверждать, что один наш ландшафт уже оправдывает это высокое определение. Но что именно представляет собой это «величие»? …я бы сказал: как раз очевидное отсутствие эффектности и театральности и отличает красу нашей земли перед всеми другими. Существенна тут безмятежность этой красы, ее сдержанность»* (Исигуро 2012, с. 39-40). И именно сдержанность, величие и отсутствие театральности, по мнению Стивенса, являются главными качествами, которые необходимы человеку, чтобы стать «великим» дворецким (Сидорова 2005, с. 220). В фильме эти идеи выраженыпосредством визуального ряда,представляющего живописные пейзажи Англии.

Мисс Кентон – главная героиня произведения – в романе представленаувиденной глазамиСтивенса, который вспоминает события с ее участием. В фильме зритель получает более непосредственное представление об этой героине. Она постоянно подвергает сомнению ценности Стивенса и заставляет его пересмотреть свои взгляды на жизнь, однако Стивенс понимает это слишком поздно. В романе Стивенс сам осознает ошибки своей жизни, сидя на пристани с незнакомцем в конце произведения, тогда как та же сцена в фильме подчеркивает важность и значимость влияния мисс Кентон на его судьбу.

Роль мисс Кентон, на наш взгляд, в фильме имеет иное значение, нежели в романе, создатели киноверсии отдали большую часть ее профессиональных обязанностей, описанных в книге, Стивенсу. Ее трудовая деятельность изображена в фильме в минимальной степени и почти не представляет важности. Таким образом, в трактовке образа на первый план выходит не профессионализм, а личность мисс Кентон, ее способность чувствовать и сопереживать. Например, когда служанка Лиза сбегает с лакеем, в романе мисс Кентон огорчена и повторяет, как глупа была Лиза и что в скором времени ее постигнет разочарование.

В фильме актриса передает иные эмоции, ее мисс Кентон, скорее, сочувствует Лизе и даже завидует ей, ведь во взаимоотношениях самой мисс Кентон со Стивенсом такой финал невозможен. За годы работы мисс Кентон прониклась к Стивенсу теплыми чувствами, которые переросли в любовь. Но, не встретив взаимности с его стороны и осознав его неспособность понять и признать свои чувства к ней, она покидает Дарлингтон-Холл и выходит замуж. Акцент, сделанный в фильме на романтических отношениях,вероятно,объясняется тем, что романтические истории привлекают больше зрителей.

И. Мерчант, продюсер фильма, в одном из интервью (Staahl 2001) сказал, что, казалось бы, такой незначительный эпизод, в котором мисс Кентон застает Стивенсаза чтением «сентиментальной любовной истории», много говорит о героях и их чувствах. В романе он описан скупо, но выразительно: «*Мы оказались лицом к лицу, и вдруг вся обстановка странным образом изменилась – как если бы нас двоих внезапно выбросило в какое-то совершенно иное измерение бытия. Боюсь, нелегко дать вам ясное представление о том, что я имею в виду*» (Исигуро 2012, с. 216). Эмма Томпсон (Buck 1993) однажды, говоря об отношениях мисс Кентон и Стивенса, отметила, что в отношениях героев происходит многое, однако ничего не выражается словами. Создатели фильма удачно перевели подтекст исигуровской фразы на кинематографический язык. Эта сцена фильма производит большое впечатление, именно в ней мисс Кентон и Стивенс, хотя завуалировано, но выражают свои эмоции и чувства, и это прослеживается в их голосах и взглядах. В этом и заключается основное различие между текстом и фильмом, в фильме слова не так нужны. Камера расскажет аудитории обо всем, что думают герои, и покажет, что они чувствуют. Один из продюсеров фильма, Джон Кэлли считает, что в подобных ситуациях главную роль играют талант и мастерство актеров, без которых создание таких эпизодов невозможно (Buck 1993).

Новый владелец Дарлингтон-Холла, мистер Фаррадей, в фильме был заменен на конгрессмена Льюиса, бывшего американского сенатора, именно он предлагает Стивенсу взять небольшой отпуск. Создатели фильма соединили два образа романа в один в кинофильме. В романе мистер Фаррадей и лорд Дарлингтон не были знакомы, по сюжету фильма мистер Льюис лично встречался с лордом Дарлингтоном и многое знает об этом человеке. Возможно, мистер Льюис купил поместье из чувства ностальгии, все же в этом доме вершилась история, чему он был

непосредственным свидетелем. В романе мистер Фаррадей – американец, который купил «полный комплект» – *настоящий благородный старый английский дом* с *настоящим английским дворецким старой школы* (Исигуро 2012, с.165-166), чтобы произвести впечатление, в фильме же мистер Льюис представлен в более выгодном свете. Именно он пытается вразумить лорда Дарлингтона и предотвратить Вторую мировую войну. Одной из причин наделения данного персонажа положительными качествами мог послужить тот факт, что фильм был ориентирован на американскую аудиторию, где кинорынок значительно шире, чем в Европе. Однако в фильме присутствует сцена, в которой Стивенс отправляется в поездку на Даймлере, тогда как в романе он совершает путешествие на автомобиле марки «Форд», и мистер Льюис, провожая его, фотографирует настоящего английского дворецкого за рулем настоящего английского автомобиля. Более того, перед поездкой мистер Льюис говорит: *«Ты и этот Даймлер созданы друг для друга, Стивенс. Вы как единое целое»* (Перевод мой. – Л.Л.). Таким образом, американец купил старый английский автомобиль, чтобы «комплект» был поистине полным, и находит эту сцену настолько «настоящей», что не может удержаться от того, чтобы сделать фотографию. В данном эпизоде сценарист, хотя довольно скрыто, передает иронию, с которой автор романа пишет об американце.

Итак, роман Кадзуо Исигуро «Остаток дня» и снятый по нему фильм, несомненно, являются выдающимися произведениями. В сравнении с романом последовательность событий в фильме изменена. В романе события представлены фрагментарно, в фильме же они выстроены более последовательно и структурировано. Уникальность романа заключается в том, что повествование ведется от первого лица, однако фильм нисколько не уступает книге. Создатели фильма нашли великолепный выход, расширив роли мисс Кентон и мистера Льюиса, однако некоторые персонажи, также как и сцены, были удалены. Мисс Кентон в фильме является неотъемлемой частью жизни главного героя, Стивенса и повествования в целом. Существуют и некоторые расхождения в сюжете. В фильме на первый план выходят романтические отношения мистера Стивенса и мисс Кентон, а важность самой поездки дворецкого снижена. Ирония, присущая роману, относительно американского персонажа в фильме была смягчена и показана в более завуалированной форме. Сценарист фильма, Рут ПраверДжабвала, сохранила присущие роскошным диалогам Исигуро легкость и юмор. Изменения в филь-

ме объясняются различиями жанров, а ориентация фильма на американскую аудиторию не умаляет его достоинств. Фильм является самостоятельным уникальным произведением искусства в своем жанре.

Литература

Исигуро К. Остаток дня: Роман / Пер. с англ. В. Скороденко. – М.: Эксмо СПб.: Домино, 2012. – 320 с.

Сидорова О.Г. Британский постколониальный роман последней трети XX века в контексте литературы Великобритании. – Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2005. – 262с.

Bluestone G. Novels Into Film. – Johns Hopkins University Press, 2003. – 251 p.

Bordwell D. Film Art: An Introduction. – New York: Knopf, 1986. – 400 p.

Buck C. Love and Loyalty: The Making of *The Remains of the Day* : TV Documentary. – USA: Genuine Buck Film, 1993.

Ivory J. (Director) *The Remains of the Day*: Motion picture. – United States: Columbia Pictures Industries, 1993.

Jõesaar L. Adapting prose narrative into film narrative: the case of *The Remains of the Day* : MA thesis. – Tartu, 2007. – 92 p.

Staahl M. (Producer and Editor) The Filmmakers' Journey: Documentary. – United States: Columbia Tristar Home Entertainment, 2001.

Stam R. Literature through film: realism, magic, and the art of adaptation. – Malden, MA: Blackwell Publishers, 2005. – 388 p.

В.С. Листенгартен (Воронеж)

КНИГИ «УНИВЕРСИТЕТСКИХ ЛЮДЕЙ» О СЕБЕ И КНИГИ ОБ «УНИВЕРСИТЕТСКИХ ЛЮДЯХ»

Среди достаточно рельефно проявившихся тенденций в культурной жизни с начала XXI века можно со всей очевидностью отметить повышенный интерес к мемуарной литературе. Причем, в равной степени внимание читателей привлекают как воспоминания людей о своей жизни (или наиболее ярких ее событиях), так и воспоминания коллег, друзей, учеников родственников о личностях, оставивших значимый след в истории стра-

ны, науки, предприятия, учебного заведения. Обобщенно говоря, «значимых личностях».

У этого явления имеются объективные причины.

- Во-первых, стремление массового читателя больше и полнее узнать об истории страны через восприятие активных участников, людей, находившихся в гуще событий или исторического процесса.

- Во-вторых, отмена цензуры, реальная свобода слова дали возможность авторам откровенно высказывать свою оценку жизненным ситуациям и окружающим их людям.

- В-третьих, у людей, чья активная трудовая и творческая деятельность пришлась на 40-60-е годы прошлого века, проявилась потребность рассказать «о времени и о себе», а у их друзей, коллег и учеников оформилось стремление отдать дань благодарной памяти тем, кто ушел из жизни, но о них должны больше знать другие, особенно молодое поколение.

Все выше сказанное хорошо иллюстрируется на примере Воронежского государственного университета, где за десятилетие нового века вышло более 40 книг мемуарного содержания. Причем, именно книг, не считая многочисленных статей в периодических изданиях. Никогда до этого, за всю историю ВГУ, мы не знали такого количества публикаций мемуарного характера.

Критерием тех, кто написал свои воспоминания, и тех, о ком они написаны, служит сложившееся в общественном сознании понятие «университетский человек». Характеризуя его, ректор ВГУ, профессор Д.А. Ендовицкий отмечает, что оно «означает признание той большой роли, которую сотрудник, наделенный таким неофициальным, но очень высоким званием, играет в поддержании духовно-нравственной атмосферы в коллективе, авторитет интеллекта, знаний, личных качеств, умения выше всего ставить интересы университета, постоянную готовность помочь другим» (1).

Из книг, относящихся к жанру непосредственно авторских мемуаров, назовем воспоминания И.Е. Богачевой, В.М. Проторчиной, Р.Э. Неймана, А.М. Мелешиной, А.В. Лосева, П.А. Бороздиной, А.Б. Ботниковой, С.Н. Пензина, А.С. Кравеца (2).

Каждая из них отличается авторским стилем, субъективным отношением к восприятию событий, но для всех них характерно стремление отразить себя в описываемом времени, не отделяя свою судьбу от судьбы страны, показать служение делу, людей, с которыми довелось работать, дружить, встречаться.

Книга интервью – еще один вид изданий, заслуживающий внимания и имеющий значительный потенциал.

Благодаря талантливому журналисту, профессору Л.Е. Кройчику, в 2003 и 2008 гг. были подготовлены и изданы две книги интервью с ветеранами, сотрудниками и выпускниками университета под общим названием «Alma mater» (3).

В них содержится 81 оригинальный материал, герои которых вспоминают, размышляют, дают свою оценку роли университета в их жизни, Автор, хорошо зная тех, у кого он брал интервью, умело ставит вопросы, помогает своим героям «раскрыться», откровенно высказать свое мнение и взгляды на прошлое, настоящее и будущее университета, своей науки, страны.

Среди тех, чьи интервью представлены в вышедших двух книгах, люди разных университетских поколений, разных специальностей и разного жизненного опыта (тогдашние ректоры И.И. Борисов и В.Т. Титов, будущий ректор Д.А. Ендовицкий, профессора – биолог В.Г. Артюхов, физик Э.К. Алгазинов, химик Ю.П. Афиногенов, историк М.Д. Карпачев, философ Е.Н. Ищенко, геолог Н.М. Чернышов и др.), но все они дают яркое представление о том, что составляет сущность понятия «университетский человек», что «сила университета – в людях, его составляющих».

Представляется, что книги, составленные из интервью многих людей, являются очень перспективным видом издания, которое дает широкую и разностороннюю картину университетской жизни на протяжении определенного отрезка времени и несет в себе значительный историко-культурный и нравственно-интеллектуальный заряд.

Начало XXI века характерно стремлением университетского сообщества осмыслить вклад в науку, подготовку кадров и развитие университета целого ряда ушедших из жизни замечательных ученых и педагогов, отдать им дань благодарной памяти. Так, появилось довольно большое число тематических сборников (на конец 2012 года их зафиксировано более 150).

Среди Имен, о которых они рассказывают, известные ученые и педагоги Б.И. Михантьев, М.А. Красносельский, С.Г. Крейн, Ю.Г. Борисович, В.В. Гусев, В.А. Свительский, Н.А. Мещерякова, В.Г. Кулиничев, В.М. Второв, С.Н. Пензин (4) и другие. В каждом из них нашло отражение искреннее стремление составителей и авторов разносторонне представить своего героя, показать его в труде и повседневной жизни, во взаимоотношениях с другими людьми, донести до читателей то главное, что удалось сделать тем, о ком они вспоминают, чем они навсегда останутся в памяти.

Две книги, относящиеся к рассматриваемой теме, стоят особняком в силу их жанрового своеобразия. Это документаль-

но-художественная повесть И.И. Кесслера «Ее единственная страсть» (5), посвященная профессору ВГУ М.А. Левитской, одной из первых российских женщин, ученых-физиков, и документально-художественное повествование А.Е. Шуляковского «Дом на Театральной» (6).

В первой из них на основе документов, дневниковых записей и воспоминаний в популярной художественной форме раскрывается жизненный путь замечательной женщины-ученого, которая от юношеских лет и до самых своих последних дней сохранила верность науке, воспитала целую плеяду талантливых учеников. В повести приводятся ее раздумья о жизни, о работе, об окружающих людях. Читатель вводится в атмосферу творческих поисков героини, проникается глубоким уважением и сочувствием к ее целеустремленности, умению преодолевать трудности, добиваться поставленной цели.

Вторая представляет собой документально-художественный рассказ о многоквартирном воронежском доме по адресу: улица Театральная, 19, где в послевоенные годы жили сотрудники ВГУ. Их быт, заботы, труды и общение с окружающими, сама атмосфера того времени встают со страниц книги. Автор хорошо знает то и тех, о ком пишет. Многие из них оставили яркий след в истории университета: Е.Г. Шуляковский, И.Н. Бороздин, П.А. Бороздина, В.В. Болознев, Л.Б. Генкин, С.И. Обтемперанский, И.Я. Фурман, М.А. Красносельский, В.И. Соболев, В.С. Кавецкий и многие другие. И пишет он о них с уважением и любовью, наполняя рассказ малоизвестными фактами, интересными деталями и юмором.

Все, изложенное выше, позволяет сделать главный вывод и высказать некоторые рекомендации.

Работа с вышедшими книгами и расширение числа публикаций мемуарного характера – важный фактор утверждения и передачи передовых университетских традиций, поддержания духовно-нравственного климата в университетском коллективе, имеющего большое значение для его укрепления и развития, преемственности университетских поколений.

Необходимо всячески поддерживать и поощрять стремление ветеранов, сотрудников и выпускников университета к написанию мемуаров, способствовать их публикации. Для этого целесообразно подготовить и принять целевые программы «Университетские мемуары» и «Люди университета», в которой предусмотреть и возможных авторов, и людей, о которых следует рассказать, и издательские проекты, и источники финансирова-

ния изданий, и формы профессиональной помощи потенциальным авторам и авторским коллективам со стороны факультетов филологического, исторического, журналистики, издательства и ИПЦ ВГУ.

Работу с изданиями мемуарного характера целесообразно включить в программы и планы воспитательной работы как университета в целом, так и его подразделений, регулярно проводить презентации и обсуждения вышедших книг, широко знакомить с ними студентов.

Следует способствовать формированию в Зональной научной библиотеке ВГУ специализированного тематического фонда публикаций «Воронежский университет и его люди», обеспечив его наполняемость, библиографическое и информационное сопровождение.

Литература

1. Ендовицкий Д.А. Университетский человек (вместо предисловия) / В кн.: Памяти Владимира Михайловича Второва. – Воронеж: ИПЦ ВГУ, 2012, – С.5.

2. Богачева И.Е. Дороги жизни. / И.Е. Богачева – Воронеж: Воронежский госуниверситет, 2000. – 62 с.; Проторчина В.М. – Мои студенческие годы (1941-1945): По дневникам и письмам / В.М. Проторчина – Воронеж, 2000. – 48 с.; Бороздина П.А. – От аула до университетской кафедры: Воспоминания / П.А. Бороздина – Воронеж: Изд-во Воронежского гос. университета, 2003. – 248 с.; Ботникова А.Б. В те времена… / А.Б. Ботникова. – Воронеж: Изд-во Воронежского гос. университета, 2008 – 280 с.;Нейман Р.Э. Мой век.: Автобиографические записки / Р.Э. Нейман. – Воронеж: Изд-во Воронежского гос. университета, 2004. – 224 с.; Пензин С.Н. Мой Воронеж после войны / С.Н. Пензин. – Воронеж: Изд-во Воронежского гос. университета, 2008. – 266 с.; Мелешина А.Н. Военные записки штатского человека / А.Н. Мелешина – Воронеж: Изд-во Воронежского гос. Университета, 2000. – 108 с.;

3. Лосев А.В. Память о прошлом и радость труда / А.В. Лосев. – М., 2001. – 108 с.; Кравец А.С. Жизнь и творчество / А.С. Кравец. – Воронеж: Изд-во ВГУ, 2012. – 208 с.

4. Кройчик Л.Е. Alma mater. – Первый выпуск / Л.Е. Кройчик. – Воронеж: Изд-во Воронежского гос. университета, 2003. – 328 с.; Кройчик Л.Е. Alma mater. – Второй выпуск / Л.Е. Кройчик. – Воронеж: Изд-во Воронежского гос. университета, 2008. – 320 с.

5. Ректор развития Борис Иванович Михантьев. К 100-летию со дня рождения: сборник. – Воронеж: Изд-во Воронежского гос. университета, 2007. – 136 с.; Марк Александрович Красносельский. К

80-летию со дня рождения. – Москва: УРСС, 2000. – 215 с.; О Владиславе Анатольевиче Свительском. Книга памяти. – Воронеж: Наука-Юнипресс, 2011. – 250 с.; Памяти Владимира Михайловича Второва (1933-2011). Сб. – Воронеж: Изд-во Воронежского государственного университета, 2012. – 110 с.; Кулиничев Вадим. Главы жизни / В. Кулиничев – Воронеж: Ф-т журналистики ВГУ, 2012. – 235 с.

6. Кесслер И.И. Ее единственная страсть. Документально-художественная повесть. В кн.: Кесслер И.И. Свет угасших звезд. – Воронеж: Воронежский государственный университет, 2000. – С. 269-357.

7. Шуляковский А. Е. Дом на Театральной / А.Е. Шуляковский – Воронеж: ООО Творческое объединение «Альбом», 2011. – 176 с.

М. А. Мялкина (Воронеж)

КНИГА КАК ФОРМА РЕФЛЕКСИИ ГЛАВНОГО ГЕРОЯ В РОМАНЕ Ж. – К. ГЮИСМАНСА «НАОБОРОТ»

Роман «Наоборот» (1884) является центральным произведением в творчестве французского писателя рубежа веков Ж. – К. Гюисманса. В то же время его принято считать переходным произведением от «натуралистического» периода творчества писателя к «фантастическому».

Рассказывая историю одного человека, Гюисманс создаёт ситуацию своеобразного культурного и литературного подведения итогов, которое предполагает оценку и каталогизацию прошлого опыта, а также скрупулезное выстраивание новой традиции.

Главный герой Жан дез Эссент (Des Esseintes) – последний потомок древнего аристократического рода, пресытившись всеми удовольствиями жизни молодого богатого щёголя, уезжает в пригород Парижа с тем, чтобы укрыться от толпы, от глупости людей. Дез Эссент постепенно потерял вкус к современным людям, к современному быту, ко всей жизни современного большого города. Все его оскорбляло и ранило. Он создает собственный мир, ни в чем не похожий на современную действительность. Он уединяется, окружает себя миром любимых книг, произведений искусства, запахов, звуков. Герой создаёт искусственную чувственную обстановку, иллюзию, но в отрицании дей-

ствительности и в преданности своей фантазии открываются его черты фанатика. Дез Эссент устраивает своё жилище таким образом, чтобы ничего ему не мешало оставаться наедине со своими мыслями, чувствами и ощущениями. В поместье Фонтеней никогда не бывало гостей, а почтальон не приносил почту – ее просто не было, даже слуги общались с Жаном системой условных знаков, чтобы не разговаривать и не нарушать тишины и спокойствия. Но и в уединении герой не находит покоя: из-за болезни ему грозит гибель и он вынужден вернуться в Париж.

В своём доме дез Эссент продумывает всё до мельчайших деталей: цвет драпировок, форму комнат, стиль мебели и предметов искусства. Его библиотека и коллекция живописных полотен – результат тщательнейшего отбора. Другими словами, он создаёт собственный искусственный мир, особую художественную реальность на пересечении различных культурных традиций. В результате получается, что читатель попадает в мир, где предмет не является собственно предметом, но становится своеобразной формой интерпретации впечатлений, эмоций или переживаний героя. Этот мир является для дез Эссента и более ценным, и более реальным, чем окружающая действительность. Исследование этого мира переживаний, выраженного в предметах и произведениях искусства, и является целью данной работы.

Романное повествование представляет собой свободный монолог, построенный на ассоциациях, аналогиях и воспоминаниях, носящих в основном искусствоведческий и литературный характер, что даёт право говорить о романе как о квинтэссенции проявлений различных видов культурной памяти (Ассман 2004, 78). Однако механизмы работы культурной памяти нуждаются в структурировании и упорядочивании, иначе неизбежно смешение исторических и культурных явлений, сбивчивость и смазанность впечатлений, что отнюдь не приводит к получению эстетического удовольствия, к которому так стремился герой романа «Наоборот». Именно поэтому Гюисманс ограничивает пространство перемещения и местонахождения героя стенами его собственного дома, где всё продуманно, где практически невозможно появление непредвиденных ассоциаций и высвечивания «неправильных» культурных слоёв.

Умело манипулируя механизмами памяти, герой возвращается и погружается в определённый период развития культуры. *Он выбрал амбру, острый тонкинский мускус и пачули, не знавшие себе равных по едкости затхлого и ржавого запаха в необработанном виде. В комнате ощутилось назойливое присутст-*

вие 18-го века. Перед глазами дез Эссента стояли платья с оборками и фижмами. На стенах проступили силуэты «Венер» Буше, пухлых и бесформенных, словно набитых розовой ватой (Гюисманс 1995, 68).

Путешествовать в пространстве и во времени дез Эссенту позволяет воображение, которое он научился «настраивать» с помощью ощущений и впечатлений от увиденного, услышанного и прочитанного. В этой ситуации ключевую роль в процессе работы воображения и памяти героя играют книги. *В то время, когда он находил удовольствие оригинальничать, он создал у себя пышно-странную обстановку, разделив свой салон на несколько уголков, различно обитых, но связных между собой искусным соответствием, – тающим аккордом радостных и мрачных, нежных и резких тонов, сообразно характеру своих любимых латинских и французских произведений. Он усаживался тогда в том уголке, обстановка которого казалась ему наиболее подходящей к тому сочинению, которое заставлял его читать минутный каприз* (Гюисманс 1995, 53).

Именно книги, собранные в библиотеке героя, представляют собой особое семантическое пространство, позволяющее оказаться то в античности, чуждой современной реальности, то погрузиться в изыски воображения современных авторов. В итоге дез Эссент легко может выпасть как из социального пространства, так и из исторического времени вообще. Отечественная исследовательница творчества Гюисманса Е. А. Комарова пишет по этому поводу следующее: «Описание библиотеки дез Эссента как культурного пространства имеет форму каталога, в котором Гюисманс, сортируя книги, выстраивает литературный ряд, отражающий внутренний мир персонажа и позволяющий понять его жизненное кредо и отношение к литературной традиции» (Комарова 2010, 204).

Здесь чрезвычайно любопытен сам подбор литературы. Коллекция книг героя хронологически начинается с произведений латинской литературы – они уносят его из современности. Необходимо добавить, что Петроний и его «Сатирикон» позволяют болезненному герою погрузиться в античность с её здоровыми проявлениями любви, ненависти, лжи, порока. Именно свежести впечатлений всегда недостаёт дез Эссенту, что и заставляет его постоянно менять культурную «прописку». В свою очередь католическая литература погружает его в мир абстрактных размышлений, в котором болезненное сознание может долго упражняться в доказательстве и опровержении истин.

Из современной литературы на книжных полках дез Эссента преобладают произведения, *заставляющие его глубже проникать в сокровенные тайники темперамента мастеров, которые более искренно раскрывали самые загадочные порывы своей души, и уносили его в недоступные другим высоты* (Гюисманс 1995, 112). Дез Эссент преклоняется перед Бодлером. Поэзия великого французского поэта пленила его своей тонкостью и недосказанностью. В поэзии Бодлера дез Эссент нашёл самого себя, так как именно в ней он почувствовал настоящую жизнь, ту, которая приемлема для него самого – это искусство. Именно в таком культурном пространстве ему удобно находиться, здесь он ощущает себя предельно комфортно.

В творчестве Малларме героя привлекает *бесценная вязь мысли, скреплённая клейким, непроницаемым языком, полным недомолвок* (Гюисманс 1995, 128). Повышенный интеллектуализм подобного рода поэзии интересно корреспондирует и с еще одной фигурой – Эдгаром Алланом По, который «отвечает» у дез Эссента за исследование человеческой воли в экстремальных условиях. Ведь американский писатель помещает своих персонажей в мир игры подсознания, где черты реального и привидевшегося очень размыты. Именно такой эфемерный мир интересен герою Гюисманса, который с наслаждением ощущает нарастающий страх вместе с действующими лицами новелл.

Очевидно, что в большинстве случаев дез Эссент требует от литературы, во-первых, искусственности, роскоши, способности забыться в чувственных и интеллектуальных ощущениях, максимально уводящих от реальности. Во-вторых, складывается впечатление, что герой также высоко ценит книги, в которых находит своеобразную компенсацию. Другими словами, он ищет в них то, чего ему самому не хватает.

Такая двойственная установка интересно отражается в жизни героя. С одной стороны, рассказывая о литературных вкусах героя, Гюисманс включил в свою антологию всех писателей, которых мы сегодня считаем уже классиками: Флобер, Бодлер, Малларме, Верлен, По и др. Кажется, что со своими любимыми авторами он находится в акте сотворчества, так как лишен возможности самостоятельно что-либо творить. Поэтому и получается, что эстетические принципы его любимых творцов распространяются на его же собственную жизнь. Дез Эссент становится, по сути, литературным персонажем, метод жизни которого соответствует стилистике его кумиров. «В распорядок дня он ввёл неуравновешенный синтаксис Верлена и Малларме: одно

действие логически не вытекало из другого, обрываясь на междометии; он наслаждался цветами, покупая их, и ничуть не жалел, когда они чахли… В некоторых его поступках слышались интонации Эдгара По: например, он подвесил сверчка в серебряной клетке как бы из ненависти к своему детству… Интерьер он оформил по принципу аналогии, как бы иллюстрируя стихотворение Малларме «Демон аналогии»; отдельные переживания напоминают развёрнутые метафоры Бодлера…» (Карабутенко 1996, 9).

С другой стороны, важно и то, что в рамках собственного библиотечного пространства герой все-таки выступает как творец. Он создаёт книги для себя, в единственном экземпляре. Например, Бодлер был издан «на очень лёгкой, бархатистой японской бумаге, пористой, мягкой, как сердцевина бузины» (Гюисманс 1993, 24). Таким образом, книга для дез Эссента из разряда обычных текстов переходит в разряд «артефактов» (Зенкин 2002, 50), он сам наделяет её единичностью. Эта книга для героя – его собственное культурное творение. Любопытно, что еще Г. Флобер писал о такой разновидности собирательской страсти – коллекционировании текстов, превращаемых в единичные «артефакты». «Такая извращённая страсть свойственна культурному сознанию, которое уже не удовлетворяется нормальным собиранием предметов» (Зенкин 2002, 53). Получается, что единичная книга, в частности поэзия Бодлера, для дез Эссента превращается из абстрактного и общедоступного текста в уникальный предмет, имеющий ощутимую материальную весомость.

Будучи одновременно и «реальным» творцом и «ирреальным» персонажем своей библиотеки, дез Эссент, безусловно, всеми силами старается сохранить эту двойственность собственного существования «наоборот». Этот эффект прекрасно усиливается за счёт особенностей интерьера: стены затянуты сафьяном (очень похожи на переплёт), тускло-золотистые шторы напоминают тиснение. Складывается впечатление, что герой сам находится в пространстве книги. Можно сказать, что библиотека в романе Гюисманса становится формой памяти, а книга своеобразной формой рефлексии главного персонажа. Ведь именно книги предоставляют дез Эссенту различные культурные модели, в соответствии с которыми он постоянно осмысляет самого себя, преображается в зависимости от автора или эпохи.

Литература

1. Гюисманс Ж.-К. Наоборот / Ж.-К. Гюисманс // Наоборот: Три символистских романа. – М.: Республика, 1995. – 462 с.
2. Зенкин С.Н. Пророчество о культуре: тв-во С. Малларме / Малларме С. // Сочинения в стихах и прозе.- М.: Радуга, 1995. – С.14-15.
3. Карабутенко И. Встреча Гюисманса с Монтерланом и читателя с ними. / И. Карабутенко // Гюисманс Ж.К, Монтерлан А. де.Наоборот. Девушки. – М, 1995.– С.6.
4. Комарова Е. А. Симулякр как основной конструктивный принцип внешнего хронотопа Дома в романе «Наоборот» / Е. А. Комарова// Жорис-Карл Гюисманс. Сквозь пространство и время. – Иваново: Изд-во Иван. гос. ун-та, 2010. – С. 204.

М.Н. Недосейкин (Воронеж)

КНИГА И КНИЖНЫЕ ЛЮДИ В ТВОРЧЕСТВЕ А. ФРАНСА

Как известно, в творческом наследии Анатоля Франса (1844-1924) одно из видных мест всегда отводилось образу ученого-гуманитария. Именно эта фигура стала одной из наиболее употребительных и удачных авторских масок французского писателя, из-за чего читающую публику до сих пор преследует желание их отождествления (Дынник 1934; Levaillant 1965, Bancquart 1991). Не вдаваясь здесь в многочисленные перипетии интереснейших взаимоотношений, обозначенных повествовательных инстанций, обратимся только к одному аспекту, а именно к ценностному водоразделу позиции автора, повествователя, персонажей и т.д. Для решения этой действительно чрезвычайно важной и до сих пор актуальной литературоведческой проблемы необходимо как раз проанализировать и раскрыть один из основополагающих элементов дискурса ученого у Франса, образ книги.

Книжный мир в произведениях Франса имеет довольно четкую пространственную структуру, ясно заявленную уже в первом романе писателя «Преступление Сильвестра Бонара, члена Института» (1881). Впервые именно в этом тексте символическим центром выступает букинистический развал на набережной Малаке, чей почти сакральный характер сразу же обрисовывается с

помощью мотива ласточек. Как замечает главный герой: *Зиму провел я в духе мудрецов – in angello cum libello (в уголке и с книжкой – лат.), и ласточки с набережной Малаке по возвращении своем вновь обретают меня почти таким же, каким оставили. Кто мало живет, мало меняется; а тратить дни свои на старые тексты – это еще не жизнь* (Франс 1957, I, 306). Ласточки в этом произведении возвращаются весной не из теплых краев, а все с той же набережной, сразу намекая на семантический горизонт столь необычного места: от весеннего возрождения до царства мертвых.

Книжный развал явно наделяется у Франса некоей самостоятельной логикой, предопределяющей поведение всякого, кто попадет в сферу ее влияния. Как самоиронично замечает Бонар: *…Я не премину вытащить оттуда книжку, какой у меня не было, хоть я и не подозревал, что мне ее не хватает* (Франс 1957, I, 394). С точки зрения персонажа, книга в этом пространстве приобретается случайно, возникает совершенно неожиданно. Однако более верным, думается, будет утверждение, что на развале книга выбирает читателя, а не наоборот. Именно книга почти навязывает себя, определяя желание будущего читателя, практически это желание впервые и формируя.

Другой важный аспект: развал оказывается местом, где книга по большому счету впервые и возникает как книга. Свои удивительные, практически магические свойства она получает только уже побывав в употреблении, вернувшись из обычного кругооборота «автор – издательство – магазин – покупатель». Ее возвращение на развал сигнализирует об определенном очищении от буржуазной практики купли-продажи, ведь только теперь книга получает свою истинную цену, соответствующую ее реальному содержанию.

В схожем ключе решен Франсом и образ магазинчика, который перенимает у букинистического развала эстафету места, где рождаются книги. Речь идет о серии романов «Современная комедия» (1897-1901), где главный герой, преподаватель филологического факультета, господин Бержере почти каждый день посещает книжную лавку г-на Пайо. Однако он никогда и ничего там не покупает, его времяпрепровождение связано только с разговорами по-поводу различных книг и общественных событий. При этом весьма характерна пространственная локализация этих бесед: угол с букинистической продукцией. *За г-ном Бержере признавалось неотъемлемое право на одно из академических кресел фирмы Пайо, так как он был самым усердным участником бесед в букинистиче-*

ском углу (Франс 1958, IV, 91). В конце концов этот угол становится настоящим центром, подчиняющим себе принципы торговли. Закономерно, что ближе к финалу этой серии произведений, Пайо вынужден закрыть свое заведение, так как оно оказывается абсолютно нерентабельным с коммерческой точки зрения.

Дополнительные характеристики образ букинистического развала получает у Франса в серии публицистических очерков, где акцент переносится собственно на те фигуры, деятельность которых в первую очередь и ассоциируется с торговлей старинными текстами. Речь идет, конечно же, о самих продавцах. Так, в заметке «На набережной Малаке. Александр Дюма и его речь» (1887) Франс делает следующую портретную зарисовку букиниста: *Время совсем сгорбило его. С каждым годом он становится все меньше ростом, а его убогая выставка книг, разложенная на парапете, с каждым годом становится все скуднее. Если смерть еще не скоро вспомнит о старом моем приятеле, его, наверное, унесет когда-нибудь порывом ветра вместе с последними листками его старых книг…<…> Он беден, но это ему безразлично. Книги его не продаются, но он читает их сам. Он – художник и философ* (Франс 1960, VIII, 40). Продавец, по большому счету, оказывается антипродавцом, он полностью выпадает из обычного экономического круговорота и выдает себя не за того, кто он есть на самом деле. При этом обращает на себя внимание и очевидный мотив тени, призрачного существования букиниста, который с годами словно истончается, дематериализуется и даже может быть унесен ветром.

Другими словами, в центре книжного пространства располагается так называемый «продавец», составляющий вместе с самими книгами сакральный центр этого мира. Периферия же закономерно отдается покупателям, получающим несколько иное смысловое наполнение. Например, в статье «Любовь к книгам» (1888) французским писателем упоминается один человек, который *усвоил привычку вырывать из книг те страницы, которые ему не нравились, а так как вкус у него был весьма разборчивый, то в библиотеке его не уцелело ни единой целой книги. Собрание его книг состояло из клочков и обрывков, которые он переплетал в роскошные переплеты* (Франс 1960, VIII, 117-118). Другими «персонажами» становятся двое священников, испытывающие откровенно чувственное волнение от прикосновения к редким и старинным изданиям.

Большинство же покупателей, поддерживающих свое бытие за счет набережной Малаке, подчиняются логике коллекциони-

рования: *Я был знаком с крупными библиофилами: с теми, кто собирает инкунабулы, скромные памятники ксилографии XV века, … кто коллекционирует книги в великолепных переплетах, изготовленных для Генриха II, Дианы де Пуатье и Генриха III, штампы для тиснения XVI и XVII веков, … с любителями сафьяновых переплетов, украшенных гербами принцев и королей; с теми, наконец, кто собирает прижизненные издания наших классиков* (Франс 1960, VIII, 118-119).

При изучении этих различных вариаций складывается устойчивое впечатление, что книголюбы делают со своими обожаемыми сокровищами все что угодно, но только не читают. Действительно, их действия скорее напоминают какие-то загадочные ритуалы, что-то замещающие или сублимирующие, нежели элементарный читательский опыт. Можно предположить, что и продавцы, и покупатели разыгрывают некое действие, в котором Франс и усматривает прообраз своеобразного текстуального творческого хаоса, хаоса, порождающего культурные артефакты.

Правда, здесь возникает один любопытный нюанс. Дело в том, что букинистический развал вызывает у повествователя неоднозначные эмоции. Наряду с рассуждениями об удивительной творческой энергии книжного дела, Франс отмечает, что одновременно испытывает *отвращение, глядя, как солнце играет на пыльных ящиках с ветхими книгами…* (Франс 1960, VIII, 46). По его мнению, хаос порождает слишком много текстовой продукции, чрезмерное количество, которое способно только отпугнуть будущие поколения читателей. Приобретая столь классические для сакральных явлений амбивалентные черты (Жирар 2000, Отто 2008), букинистический развал практически угрожает поглотить реальную жизнь. Представляется очевидным, что Франса явно не устраивает текстовая избыточность букинистического хаоса, его скрытая, но все равно легко ощущаемая агрессивность. Недаром он замечает, что *заниматься собиранием коллекций, конечно, хорошее дело, но еще лучше совершать прогулки* (Франс 1960. VIII, 119). Вторит ему, например, и Сильвестр Бонар: *Воистину, человек скорее создан, чтобы есть мороженное, нежели копаться в древних текстах* (Франс 1957, I, 319).

Думается, что как раз здесь, в безусловном ценностном приоритете жизни перед собиранием книг и пролегает у Франса граница не только между ученым и библиофилом, но и между автором и наиболее близкими ему персонажами. Степень не/зависимости от столь необычного книжного пространства и маркирует всякий раз авторское отношение. Другими словами,

чем свободнее персонаж в обращении с книгами, тем больше точек соприкосновений между ним и автором.

Персонажи же полностью подчиняющиеся книжной логике, зацикленные на книгах получают всегда у Франса как минимум ироническое освещение, а их судьбы часто граничат с безумием. Характерный пример можно наблюдать в романе «Восстание ангелов» (1914), где выведен образ библиотекаря, вся деятельность которого сводится к тому, чтобы во вверенной ему библиотеке был абсолютный порядок. Для сознания персонажа это означает наличие идеальной картотеки и правильно расставленных фолиантов. При этом, что самое любопытное, г-н Сарьетт не любил, когда кто-либо брал книги из библиотеки: будь это хозяин или кто-либо другой. Поэтому беспорядочное, с точки зрение библиотекаря, чтение литературы неизвестными лицами (как потом выясняется, ангелом), пропажа книг и их бессистемное возвращение в прямом смысле сводит его с ума.

Если же попробовать обобщить основную стратегию поведения персонажей, которые так или иначе связаны с книжным пространством у Франса, то можно отметить одно общее свойство, в разной степени присущее им всем. Речь идет о своеобразной семантической инверсии, переворачивании. В результате и возникают такие явления как книжный магазин, в котором не покупают книги, библиотека, не выдающая книги, не читающие книг коллекционеры и т.п. В этом контексте чрезвычайно знаковым выглядит одно место из воспоминаний личного секретаря писателя, где рассказывается о следующей привычке Франса, уже маститого писателя. Дело в том, что с определенного времени он перестал читать ту художественную продукцию, которую ему присылали начинающие авторы. Все автоматически складывалось в специальном месте, а именно в ванной комнате. Как заметил сам Франс у нее только один недостаток: …*В ней невозможно мыться. А так как все, в конце концов, чему-нибудь служит, то в ванну, куда я не могу сесть, попадают книги, которыми меня забрасывают. Когда она наполнена, является букинист и опорожняет ее. Цена условленна раз и навсегда. Каковы бы ни были авторы – стихотворцы, прозаики, все равно, – пятьдесят франков* (Бруссон 1998, 19). Продолжением этой, в общем-то, перверсивной логики является и следующее замечание писателя Франса: *Мне казалось, что платить должен я* (Там же).

Таким образом, инверсия не только характерная особенность книжных персонажей, но и общее свойство всего книжного пространства, которое (как зеркало) постоянно все меняет местами.

Но при этом именно такие персонажи, ведущие столь странный, во многом искусственный образ жизни, и смогли обрисовать превосходящий их культ естественной жизни. Другими словами, только изнутри книжного пространства и возможно было сформулировать идею жизни, которая будет подчинять себе все, не исключая и самого Анатоля Франса с его книгами.

Литература

Бруссон Ж.-Ж. Анатоль Франс в халате / Ж.-Ж. Бруссон / Пер с фр. И. Мандельштама. М.: Терра – Книжный клуб, 1998. – 413 с. С.19.

Дынник В. А. Анатоль Франс. Творчество / В. А. Дынник. – М., Л. : Худож. лит., 1934. – 421 с.

Жирар Р. Насилие и священное / Р. Жирар / Пер. с фр. Г. Дашевского. М.: НЛО, 2000. – 396 с.

Отто Р. Священное. Об иррациональном в идее божественного и его соотношении с рациональным / Р. Отто /Пер. с нем. А. С. Васильев и др. СПб.: Изд-во С.-Петерб. ун-та, 2008. – 270 с.

Франс А. Собр. соч.: В 8 т. / А. Франс / Пер. с фр. Е.Ф. Корша, А.А. Худадовой и др. М.: Гос. изд-во худож. лит-ры, 1957-1960.

Bancquart M.-C. Préface / M-C. Bancquart // France A. Le Crime de Sylvestre Bonnard, membre de l'Institut / A. France. – P. : Gallimard, 1991. – P.7-33.

Levaillant J. Les aventures du scepticisme. Essai sur l'évolution intellectuelle d'Anatole France / J. Levaillant. – P. : Armand Colin, 1965. – 915 p.

Г.П. Пастревич (Воронеж)

Иллюстратор Леонид Владимирский: образ Буратино в рисунках и прозе

Мир детства формирует характер и привычки, закладывает психофизическую матрицу дальнейшего поведения человека. Огромное влияние на формирование личности оказывает детская книга, в которой визуальный образ, созданный художником, играет важную роль, поскольку сама природа детского мышления – образна. Задача иллюстратора триедина: средствами изо-

бразительного искусства он раскрывает замысел автора литературного произведения, формирует у юного читателя эстетический вкус, стимулирует ребенка к дальнейшему активному познанию мира, опираясь на общепринятые морально-нравственные категории.

Большой вклад в развитие детской книжной иллюстрации внес замечательный русский художник-график, Заслуженный деятель искусств РСФСР, лауреат Всероссийского конкурса детских читательских симпатий Леонид Викторович Владимирский. Художник родился в 1920 г

Проучившись три года в Московском инженерно-строительном институте, после войны он был зачислен на художественный факультет ВГИК, который с отличием окончил в 1951 г. по специальности «художник-мультипликатор». Двухсерийный диафильм о приключениях Буратино, над которым Л. Владимирский начал работу еще студентом, вышел в 1953 году. На его основе художник создал книгу с рисунками и сокращенным текстом А.Н. Толстого, опубликованную в 1956 г. и неоднократно переиздававшуюся.

Следует заметить, что первым иллюстратором книги о приключениях Буратино был известный ленинградский архитектор, художник-карикатурист, друг А.Н. Толстого Бронислав Брониславович Малаховский. Его черно-белые рисунки пером, сопровождали текст «Золотого ключика», опубликованный в 1935 г. на страницах газеты «Пионерская правда», а позднее изданный отдельной книгой. Иллюстрации Б. Малаховского довольно динамичные, отличались острой социальной направленностью, но они, все же, ближе к комиксам, чем к детской иллюстрации, хотя, несомненно, органично связаны с текстом. Б. Малаховский пытался передать двойственность образов героев сказки А.Н. Толстого, которую сам автор считал сказкой для детей и взрослых.

В дальнейшем художники, создавая иллюстрации к этому произведению, четко ориентировались на «своего» читателя. Рисунки А. Каневского, Н. Радлова, М. Скобелева, В. Станишевской и, конечно, Л. Владимирского предназначались для детей, в то время как А. Кошкин, И. Вышинский делали ставку на взрослую аудиторию. Разумеется, каждый художник по-своему трактовал образ Буратино. Одни, как А. Каневский и Б. Малаховский, стремились тщательно передать в рисунках черты героя А.Н. Толстого, не отступая от образа, созданного писателем, даже в деталях. Другие, как А. Кошкин и Л. Владимирский, предлагали свое видение Буратино. Не случайно книга «Золотой

ключик» с иллюстрациями А. Кошкина на международной выставке книжного искусства в Лейпциге (Германия) в 1982 году была удостоена бронзовой награды. В отличие от своих предшественников, подчеркивавших юмористическую и приключенческую составляющие произведения А.Н. Толстого, Александр Кошкин придает образу главного героя «приторную кукольность и неприятную конкретность соединения живого, человеческого с деревянным» (Герчук 1981, 123), делая акцент на двойственной природе человека-марионетки.

Следует заметить, что образ деревянного мальчишки, созданный Л. Владимирским, признан лучшим и давно уже стал классическим. Художник быстро уловил главную особенность языка толстовской прозы: раскрытие характера героя через движение, жест. Писатель разработал теорию речевого жеста, полагая, что «жест – ключ к человеческой психике» (Толстой 1961, X, 267). Отсюда стремление А.Н. Толстого к лаконичной, четко выстроенной речи. В его сказке о Буратино практически нет пространных описаний. Характер персонажа раскрывается через действие, выраженное точно подобранным глаголом. Сюжет весьма динамичен. Это роднит его произведение с кино и мультипликацией. Художник-мультипликатор Л. Владимирский, иллюстрируя сказку «Золотой ключик», попадает в привычную для себя среду. Основными средствами создания образа Буратино для него становятся движение и цвет, никогда не переходящий в цветистость изображения.

Примечательно, что художники, работавшие над «Золотым ключиком» в 30-50-е годы XX в., демонстрируют полное согласие с предложенным А.Н. Толстым цветовым наполнением сказки. Особое внимание автор уделил одежде персонажей. У писателя Буратино носит коричневую бумажную курточку и ярко-зеленые штанишки. На голове его белый колпачок, сшитый из старого носка. Эта цветовая гамма достаточно сдержанная. Она не отвлекает читателя и зрителя от анализа поступков героя, но, в то же время, создает довольно размытый образ персонажа. Внимание зрителя приковано к портрету главного героя (длинному любопытному носу, мимике), резким движениям и словам Буратино. Основой художественного образа служит кукольная природа марионетки, для воплощения которой на бумаге выбирается техника рисунка пером.

Совершенно иным видит Буратино Л. Владимирский. Он старается отойти от традиционной трактовки образа деревянной куклы, наделяя Буратино чертами живого, жизнерадостного и

проказливого мальчишки. Особое внимание он уделяет портрету. Л. Владимирский впервые рисует Буратино залихватский чубчик из желтых сосновых стружек. Смягчает черты лица, делая их почти человеческими (не случайно первой моделью при создании образа деревянного проказника стала пятилетняя дочь художника). Огромные черные с озорным блеском глаза, румяные щеки и расплывающийся в улыбке рот отвлекают внимание зрителя даже от довольно длинного острого носа. Иллюстратор мастерски передает малейшие нюансы эмоционального состояния своего героя. Лицо Буратино полно жизни: он удивлен, весел, испуган, растерян, но никогда не застывает в деревянной неподвижности. О том, что Буратино деревянный, напоминают только его руки и ноги. Художник рисует их довольно грубыми, угловатыми, соединенными шарнирами (такими же резкими штрихами он нарисует дуболомов, иллюстрируя сказку А. Волкова «Урфин Джюс и его деревянные солдаты»). Однако, Л. Владимирский в основном работает в технике акварели, что позволяет смягчить даже нарочитую резкость изображения деревянной фактуры и в то же время уделить огромное внимание деталям, четко выделяя то, что кажется ему необходимым, и растушевывая менее значимое.

Художник и одевает Буратино по-своему. Само сочетание цветов в одежде деревянного человечка подчеркивает живость и противоречивость его характера. От спокойной коричнево-зеленой гаммы, предложенной А.Н. Толстым, он переходит к красно-черному контрасту. Именно красный становится у Л. Владимирского преобладающим цветом, подчеркивающим яркую энергетику героя. Буратино одет в ярко-красную курточку с белым воротником и черные штанишки. На ногах у него коричневые деревянные башмаки, из которых выглядывают красные отвороты носков. Но голове Буратино веселый колпак в красно-белую полоску с кисточкой на конце. Красный помпон на курточке, заменяющий галстук, придает герою несколько франтоватый вид. Яркий алый румянец на щеках акцентирует внимание зрителя на улыбке Буратино. Герой Л. Владимирского напоминает горящий костер, освещающий пространство вокруг себя, согревающий друзей своим теплом и обжигающий недругов. Красный цвет – цвет радости, кипящих страстей, красоты и полноты жизни. Не случайно психологи считают красный цветом детства. Использование художником темных цветов лишь усиливает контраст поведения и мыслей Буратино. Он полон противоречий, но это активный жизнерадостный ребенок. Л. Владимирский тща-

тельно прорисовывает детали, избегая схематизации персонажа, старясь выделить наиболее характерную для данного героя. На наш взгляд, такой значимой деталью образа Буратино, созданного Л. Владимирским, является красно-белый полосатый колпачок, подчеркивающий жизнелюбие и легкость характера этого персонажа. Позднее другие иллюстраторы заимствуют эту деталь, изменяя только цвет полосок на колпаке.

Над образом Буратино художник работает уже более пятидесяти лет, постоянно находясь в творческом поиске. Это особенно заметно, если рассматривать обложки книг о приключениях Буратино, изданных в разные годы. Именно иллюстрации на обложке отражают самое главное и существенное в книге. Меняется фон, цветовое решение, композиция. Если герой Л. Владимирского 50-х годов XX в. выглядит десятилетним мальчуганом, то Буратино 90-х помолодел года на три, став еще большим озорником.

Художник по-иному трактует и поступки деревянного мальчишки. Обратимся к эпизоду, когда Мальвина учит Буратино писать. *Буратино увидел в чернильнице муху, сунул туда нос и посадил на бумагу кляксу.* (Толстой 2006, 43). На рисунке 1956 года Буратино выглядит испуганным. На рисунке 1976 года он заинтересован процессом падения кляксы, его лицо отражает мысль «А что будет, если…», а на рисунке 2006 года Буратино откровенно шалит, не желая заниматься таким скучным делом как чистописание. Л. Владимирский постоянно экспериментирует и с фоном, стараясь максимально сконцентрировать внимание зрителя на образе главного героя сказки.

Характер самого художника, его неиссякаемая любовь к жизни, его по-детски восторженное восприятие мира, не проходящий интерес к познанию нового и, главное, любовь к маленьким читателям, позволяют Л. Владимирскому реализовать себя и как писателя, поэта, драматурга. В 1995 г. он написал книгу о дальнейших приключениях Буратино и его друзей «Буратино ищет клад», которая вышла в издательстве «Просвещение» с рисунками автора. В 1996 г. она была им переработана и опубликована издательством «Астрель», которое в 2012 году переиздало эту книгу. В переработанном издании художник изменил цветовое и композиционное решение обложки, обратившись к излюбленной им кольцевой композиции и выполнив рисунок в радостной красно-золотой гамме, что, несомненно, сделало книгу более привлекательной для читателей.

Следует сразу отметить, что художник Л. Владимирский оказался замечательным детским писателем, бережно относящим-

ся к языку и персонажам сказки А.Н. Толстого. О приключениях Буратино и его друзей за семьдесят лет было написано немало книг, некоторые из них художнику довелось иллюстрировать. Однако, как нам кажется, только Л. Владимирскому удалось максимально сохранить в своем повествовании язык и стилистические особенности «Золотого ключика» А.Н. Толстого, добавив свое видение героев.

В новой сказке Л.Владимирский предложил юным читателям раскрыть еще одну тайну золотого ключика и узнать, откуда появился кукольный театр «Молния». Сюжет сказки Л. Владимирского динамичен, а характеры персонажей так же, как и у А.Н. Толстого, раскрываются через их действия. Особое внимание автор уделяет диалогам и внутренним монологам, позволяющим ярче раскрыть эмоциональное состояние героя. Важную роль при этом играют и стихи, которыми говорят Пьеро, Буратино и другие персонажи сказок Л. Владимирского в минуты душевного волнения. Автор остается мультипликатором и в прозе, выстраивая четкие мизансцены, он предельно лаконичен.

Буратино и его друзья отправляются в полное опасностей путешествие на необитаемый остров, где художник Круз, построивший кукольный театр «Молния», когда-то оставил клад. Им предстоит перехитрить Карабаса Барабаса, ускользнуть от разбойника Фырдыбаса, проникнуть в таинственную пещеру, где обитает злой Вам-Пир. Доброта, отвага, мужество и находчивость помогают им приобрести новых друзей и вернуться домой, преодолев все преграды. Клад Буратино нашел, но воспользоваться им друзьям не удалось (пиратский корабль Фырдыбаса утонул вместе с заветным сундучком). Используя авантюрный сюжет, писатель старается подвести читателей к истинным испытаниям, которые выпадают на долю не только любимых героев, но с которыми рано или поздно каждый сталкивается в реальной жизни. Таким испытанием для Буратино и кукол становится болезнь папы Карло. Ради папы Карло Буратино отправляется по ночной дороге к домику Дуремара, рискуя быть сожженным в камине Карабаса Барабаса. Автор рисует картину ужасной ночи, которую пережил Буратино. Герой Л. Владимирского проказливый, иногда даже хулиганистый мальчишка, способный использовать крепкое словцо, но он еще ребенок. У него маленькое, но отважное и доброе сердце. И несмотря на то, что ему очень страшно одному на ночной дороге, он должен пройти этот путь. Буратино уговаривает себя: «*Я смелый, я очень смелый! Что мне чудища, что мне лиса и кот, что мне Карабас Барабас, что мне Дуремар – тьфу!*» (Владимирский 2010, 251). Самовну-

шение дает Буратино возможность преодолеть свой страх перед темнотой и таинственными тенями, ею порожденными. Буратино в сказке Л. Владимирского взрослеет, проходя путь от сорванца, гоняющего по пляжу краба, к герою, способному пожертвовать собой ради других. Писатель стремится донести до своих юных читателей мысль о том, что добрые дела совершать гораздо приятнее, а верные друзья дороже всех сокровищ мира.

В 1996 г. Л. Владимирский написал еще одно продолжение приключений Буратино «Буратино в Изумрудном городе», которое было опубликовано издательством «Астрель». В новой сказке коварная лиса Алиса, стремясь сорвать празднование юбилея папы Карло, посылает ему пирожные, пропитанные сонным каплями. Автор с иронией описывает душевные муки Буратино, который тайком от друзей съедает все пирожные, прячет коробку и умирает. Отчаяние старого шарманщика столь велико, что даже прожженный мошенник Гудвин соглашается бескорыстно помочь Карло, пригласив его в далекую Америку. Ради спасения плутишки Буратино Мальвина, Пьеро и Артемон, не раздумывая, отправляются с папой Карло. Воздушный шар с путешественниками попадает в Волшебную страну, но Гудвин не может ступить на ее землю, ибо сказочная страна отторгает любителя чистогана. Папа Карло с куклами отправляется в Изумрудный город к Страшиле Мудрому за живительным порошком для Буратино. Героев ждут опасные приключения и встречи с новыми друзьями. Л. Владимирский на страницах своей сказки осуществил давнюю мечту: познакомить героев А.Н. Толстого и А.М. Волкова. Благодаря отваге и находчивости папы Карло и его друзей Буратино удалось вернуть к жизни, и он принимает активное участие в борьбе с узурпатором Урфином Джюсом. В отличие от сказки «Буратино ищет клад», в новой сказке Л. Владимирского Буратино отведена скорее роль второго плана. Приоритетным для автора становится вопрос о настоящей дружбе и ценностях истинных и мнимых.

Буратино многому научился. Он раскаялся в своей несдержанности и эгоизме, нашел родственника, любителя красоты и поэзии дуболома Руба, и понял, что дороже всего на свете для него дом и друзья. Несмотря на заманчивое предложение Страшилы остаться в Волшебной стране и открыть там новый театр, папа Карло с куклами возвращается домой, ведь там их ждут маленькие зрители. И пусть Тарабарский король так и не наградил его большой золотой медалью, старый шарманщик счастлив. «*Ведь он обладал более ценным – любовью детей –*

маленьких зрителей его театра, а это дороже самой большой, даже очень золотой медали» (Владимирский 2010, 402).

Таким образом, Л.Владимирский успешно справился с задачами, стоящими перед ним как иллюстратором детских книг и как писателем книг для детей. Образ Буратино, созданный им, – это образ самого детства: живого, непоседливого, стремящегося познавать окружающий мир через активное действие, радостно принимать его и дарить эту радость бытия.

Художник Л. Владимирский вполне заслуженно пользуется любовью многих поколений своих читателей. Его герои обладают живым характером и яркой индивидуальностью. Даже злодеи, созданные им, совсем не страшные, а скорее вызывают смех и жалость. Его сказки учат человечности, бережному отношению к близким и восхищению окружающим нас, полным тайн и чудес, миром.

Литература

Владимирский Л. Буратино ищет клад / Л. Владимирский. – М.: Просвещение, 1995. – 120 с.

Владимирский Л. Буратино ищет клад // Приключения Буратино : 5 повестей-сказок / Ил. Л. Владимирского. – М.: Эксмо, 2010. – С.145-268.

Владимирский Л. Буратино в Изумрудном городе // Приключения Буратино : 5 повестей-сказок / Ил. Л. Владимирского. – М.: Эксмо, 2010. – С.271-402.

Владимирский Л. Буратино ищет клад / Л. Владимирский. – М.: Астрель, 2012. – 144 с.

Герчук Ю.Я. Советская книжная графика / Ю.Я. Герчук. – М.: Знание, 1986. – 128 с.

Приключения Буратино: 5 повестей-сказок / Ил. Л. Владимирского. – М.: Эксмо, 2010. – 672 с.

Толстой А.Н. Собр. соч. в 10 т. Т.10 / А.Н. Толстой. – М.: Госуд. изд-во худож. литературы, 1961. – Т.10. – С.245-268.

Толстой А.Н. Приключения Буратино или Золотой ключик / А.Н. Толстой. – М.: АСТ, 1996. – 128 с.

Толстой А.Н. Приключения Буратино или Золотой ключик / А.Н. Толстой. – М.: Дрофа Плюс, 2006. – 128 с.

И.В. Подкопаева (Воронеж)

Литература по экслибрисистике в именном фонде О.Г. Ласунского, хранящемся в Зональной научной библиотеке Воронежского государственного университета

Экслибрис, или книжный знак, вошел в книжную культуру в XV в. и явился выражением той любви и уважения, которые испытывали собиратели и владельцы книжных собраний к книге.

Экслибрис отражает отношения книги и ее автора, является характеристикой обладателя, напутствием будущим читателям. Широкое распространение экслибрисов породило целое художественное направление в деятельности их создателей, множество коллекционеров и даже особый раздел в книговедении и книжной культуре – экслибрисистику.

Одним из крупнейших современных знатоков, исследователей, коллекционеров и популяризаторов экслибрисов является О. Г. Ласунский. Его вклад в книговедение хорошо известен и высоко ценится научно-педагогической и культурной общественностью. Достаточно сказать, что в конце 2012 г. он был удостоен Премии Правительства Российской Федерации в области культуры (Рос. газ. 2012. 29 дек.) за четвертое издание труда «Власть книги: рассказы о книгах и книжниках» (Ласунский, 2010).

Начиная с 1995 г. О. Г. Ласунский передал в дар Зональной научной библиотеке ВГУ 3526 экземпляров изданий (Ласунский, 2006), ежегодно пополняет свою коллекцию.

Видное место в именном собрании занимают книги с экслибрисами и работы, посвященные книжному знаку: его истории, теоретическим проблемам, создателям, коллекционерам.

В своем труде «Книжный знак. Некоторые проблемы изучения и использования» (Ласунский, 1967) О. Г. Ласунский рассматривает традиции и актуальные проблемы отечественного экслибриса, закладывает основы экслибрисистики как науки. На книжный знак автор смотрит как на возможно более точное эмблематическое воплощение состава коллекции, ее «графический паспорт». О. Г. Ласунский видит задачу художника – создателя книжного знака в отражении в знаке конкретного человека и его интеллектуального мира.

О. Г. Ласунский рассматривает экслибрисистику как составную часть науки о книге, в которой призван осуществляться органический синтез кардинальных точек зрения на экслибрис – книговед-

ческой и искусствоведческой. С этим теоретически значимым положением связана научная полемика автора с известным искусствоведом С. Г. Ивенским, который в своей книге «Книжный знак: История, теория, практика художественного развития» (Ивенский, 1980) настаивает на главенствующей роли художественного оформления экслибриса. Не отрицая значения художественной выразительности при создании книжного знака, О. Г. Ласунский на первый план выдвигает содержательную сторону.

Как показывает практика, книговедческая общественность отдает предпочтение точке зрения О.Г. Ласунского.

Непосредственно книжному знаку, наряду с упомянутой работой, посвящены публикации О. Г. Ласунского «Книжный знак – подлинное искусство» (2002), «Мои книжные знаки» (2007), «Власть книги» (2010), «Про книгопоклонников» (2012).

Начиная с 1967 г. О. Г. Ласунский выступал организатором целого ряда выставок экслибрисов, позволивших ознакомить широкую общественность с образцами книжных знаков и видными художниками – их создателями. Такая просветительская деятельность рассматривается О. Г. Ласунским как составная часть общей работы по изучению и введению экслибриса в современную книжную культуру.

Вклад О. Г. Ласунского в экслибрисистику не ограничивается только его работами. В его собрании широко представлены материалы других авторов, всего 215 экземпляров. Весьма существенно, что именной фонд О. Г. Ласунского в ЗНБ ВГУ дает возможность наглядно представить историю создания и изучения книжного знака в России с начала XX века. Приведем для примера краткую характеристику лишь нескольких наименований книг.

Первой значительной работой стала брошюра О. Г. Иваска «О библиотечных знаках так называемых ex libris'ах по поводу 200-летия их применения в России. 1702–1902». (Иваск, 1902). Она знакомила с понятием «экслибрис», давала сведения о русских книжных знаках.

Удо Георгиевич Иваск (1878–1922) – библиограф, крупнейший коллекционер экслибрисов. Экземпляр был преподнесен О. Г. Ласунскому в 1976 г. Сергеем Ивановичем Богомоловым (о нем речь пойдет далее). Об этом свидетельствует его дарственная надпись: Передано в собрание достойного почитателя трудов Иваска Олегу Григорьевичу Ласунскому. 5. VIII. 76.

Описанием истории и особенностей российского экслибриса стала монография русского библиографа, историка искусств Василия Андреевича Верещагина (1859–1931) «Русский книжный

знак», вышедшая также в 1902 г. (Верещагин, 1902). Здесь представлено много репродукций, намечена общая линия истории русского экслибриса. Интерес представляет и сам экземпляр, который в начале XX в. принадлежал Михаилу Клавдиевичу Паренаго (1876 – после 1931) – краеведу, коллекционеру, директору Воронежского краеведческого музея, преподавателю педагогического факультета ВГУ. (Воронежская историко-культурная энциклопедия, 2009). Об этом свидетельствует штемпель: Из собрания Михаила Клавдиевича Паренаго.

В именном книжном собрании О. Г. Ласунского представлены редкие издания 20-х годов XX в. В эти годы в Петрограде и Москве возникли библиофильские общества, многие члены которых собирали экслибрисы.

Владимир Яковлевич Адарюков (1863–1932) – академик, профессор, автор около 200 научных работ. При всем разнообразии научных интересов он всю жизнь коллекционировал и исследовал экслибрисы. Им написаны книги «Русский книжный знак» (Адарюков, 1921) и «Редкие русские книжные знаки» (Адарюков, 1923).

Известный российский исследователь и собиратель книг Сергей Иванович Богомолов (1916–2010) составил обширный труд «Российский книжный знак» (Богомолов, 2004). В нем подведен итог изысканий нескольких поколений отечественных исследователей, обработаны более 20 тысяч книжных знаков. В этом исследовании дано описание истории художественной культуры экслибриса в России за 200 лет – с начала XVIII века до 1918 года.

Одной из значительных работ последнего времени явился многотомный иллюстрированный каталог «Владельческие книжные знаки в Отделе редких книг Российской государственной библиотеки», составленный Татьяной Владимировной Гребенюк (Гребенюк, 2010). Это издание представляет личные, фамильные и родовые русские и иностранные книжные знаки, а также знаки владельцев библиотек для чтения. Хронологические рамки каталога – с XVI по XX в.

С известной долей условности можно выделить следующие разделы из собрания О. Г. Ласунского по данной тематике:

- работы по истории и теории книжного знака;
- издания о собирателях книжных знаков и их коллекциях;
- материалы о художниках – создателях экслибрисов и образцы их работ.

Каждый из названных разделов представляет богатый содержательный иллюстративный материал для тех, кто интере-

суется вопросами книжной культуры: ее историей, современным состоянием и развитием.

Книжные собрания О. Г. Ласунского в Зональной научной библиотеке ВГУ и в Областной Универсальной научной библиотеке им. И. С. Никитина, как это общепризнано, представляют большую ценность. Они нуждаются не только в бережном сохранении, но и в изучении, и в важном процессе введения в научный оборот щедрых книжных богатств. Поэтому в планах – подготовка и издание новых каталогов, материалов книговедческих чтений, проведение выставок, в том числе и по такому интереснейшему разделу книговедения, каким является экслибрисистика.

Литература

1. А д а р ю к о в В. Я. Русский книжный знак / В.Я. Адарюков. – М., 1921. – 39 с., [20] л. ил.: ил.

2. А д а р ю к о в В. Я. Редкие русские книжные знаки : Материалы по истории русского книжного знака / В.Я. Адарюков. – М.: Среди коллекционеров, 1923. – 65 с.: ил.

3. Б о г о м о л о в С. И. Российский книжный знак. 1700 – 1918 / С.И. Богомолов; Рос. гос. б-ка. – М., 2004. – 957 с.: ил.

4. В е р е щ а г и н В. А. Русский книжный знак / В.А. Верещагин. – СПб. : Печатня Р. Голике, 1902. – 83, [3] с.: ил.

5. Воронежская историко-культурная энциклопедия : персоналии / гл. ред. О. Г. Ласунский. – Воронеж: Центр духовного возрождения Черноземного края, 2009. – 658 с.

6. Г р е б е н ю к Т. В. Владельческие книжные знаки в Отделе редких книг Российской государственной библиотеки / Т. В. Гребенюк. – М. : Пашков дом, 2010–2011. – Кн. 1. – 502 с.: ил.; Кн. 2. – 398 с.: ил.

7. И в а с к У. Г. О библиотечных знаках так называемых ex libris'ах по поводу 200-летия их применения в России. 1702-1902 / У. Г. Иваск. – М. : Тип.-лит. «Русского Т-ва печатн. и изд. дела», 1902. – 24 с.: ил.

8. И в е н с к и й С. Г. Книжный знак. История, теория, практика художественного развития / С. Г. Ивенский. – М. : Книга, 1980. – 271 с.: ил.

9. Л а с у н с к и й О. Г. Книжный знак. Некоторые проблемы изучения и использования / О. Г. Ласунский. – Воронеж : Изд-во ВГУ, 1967. – 167 с.

10. Л а с у н с к и й О. Г. Книжный знак – подлинное искусство / О. Г. Ласунский. // Библиофил. – 2002. – № 1. – С. 129–139.

11. Л а с у н с к и й О. Г. Мои книжные знаки / О. Г. Ласунский. – Воронеж, 2007. – 96 с.: ил.
12. Л а с у н с к и й О. Г. Власть книги : рассказы о книгах и книжниках / О. Г. Ласунский. – 4-е перераб. изд. – Воронеж : Центр духовного возрождения Черноземного края, 2010. – 583 с.: ил.
13. Л а с у н с к и й О. Г. Про книгопоклонников: Из записок собирателя. Что вспомнилось / О.Г. Ласунский. – Воронеж : Новый взгляд, 2012. – 293 с.: ил.
14. Российская газета. – 2012. – 29 дек.
15. Собрание О. Г. Ласунского. Книговедение. Библиофильство: аннотированный каталог / Воронеж. гос. ун-т, Науч. б-ка, Отд. Редких книг ; сост. Т.М. Трубарова. – Воронеж : Воронеж. гос. ун-т, 2006. – 329 с.: ил.

О.В. Позднякова (Воронеж)

Графический язык современной детской книги

Детские книги являются тем сегментом книжного рынка (как российского, так и зарубежного), который показывает устойчивый рост даже в период экономического кризиса. Современные темпы развития новых технологий так или иначе влияют на снижение интереса к книге как к носителю информации, и лишь детские иллюстрированные книги пользуются стабильным и прогнозируемым спросом. К тому же в детском сегменте на сегодняшний день сконцентрировано все самое передовое и креативное в полиграфии и дизайне.

В современном культурном пространстве детская книга является продуктом многогранным и весьма перспективным. Однако не всегда ей отводится ведущая роль в развитии эстетического вкуса ребенка, формировании общечеловеческих ценностей. Так, например, книга как печатный аналог удачно созданного и раскрученного бренда киноиндустрии активно используется для максимального привлечения новых юных потребителей и финансов их родителей. Как не печально об этом говорить, в данной ипостаси она является лишь частью поп-культуры наряду с рекламной продукцией. В таких случаях о высокохудожественной ценности книжного оформления говорить не приходится, так как самой книге, являющейся сложнейшей и тончайшей структурой, предлагаются уже

растиражированные медийные образы, определенный дизайн, «взрослый» текст не всегда хорошего качества с попыткой адаптации его для юных читателей. Такого рода детская литература находит своего потребителя, поскольку чаще всего дети являются аудиторией, сильно подверженной воздействию бренда. Анализ книжного рынка России за период с 16 апреля по 15 мая 2011 года и составленный по его итогам рейтинг, основанный на количестве проданных за расчетный период экземпляров в тематической группе «Детская литература» на лидирующие позиции выводят такие бренды как WINX, Spider-Man. Активные поклонники «Гари Поттера» сделали книгу самой продаваемой в мире именно после удачной экранизации и растиражированных образов.

Сегодня традиционная печатная детская книга продолжает оставаться самоценной и не только активно развиваться в различных стилевых направлениях, но расширять возможности внутреннего пространства книжного блока, что, безусловно, обогащает эстетические свойства книги в целом. Ежегодные российские и международные книжные выставки демонстрируют новые грани книжного дизайна. Глобализация в книгоиздательской сфере способствует ломке стереотипов в книжной графике, смешению различных стилей, разнообразию выразительных средств. Именно детская печатная книга является симбиозом тончайшего психологического воздействия на чувственный мир ребенка при помощи формы, цвета, шрифта, линии, фактуры, звука, запаха. Она создается с учетом психологии детского возраста на каждом этапе развития маленького человека и в тоже время влияет на психологическое развитие ребенка, в определенные моменты не только формируя, но и корректируя его.

В современных профессионально выполненных детских книгах художественные образы, созданные иллюстраторами, могут заключать в себе главную концепцию книги, и быть настолько выразительными, что книга «заговорит» с маленьким читателем без текста, донося до его сознания совсем не простые мысли. Ярчайшим примером может служить книга заслуженного художника России, академика Академии графического дизайна Н. Попова «Зачем?», в которой рисунки стали эксклюзивным средством общения с ребенком. Они пересказывают историю того, как мелкая ссора мышонка и лягушонка из-за цветочка переросла в войну мышей и лягушек. Книга, силой визуального воздействия сумевшая провозгласить бессмысленность войны и насилия стала понятна детям, разговаривающим на разных языках, и признана лучшей в Германии, Австрии и Швейцарии.

Концепция современной детской книги предлагает соавторство художнику-иллюстратору, который способен выстроить стилистическое единство всего издания, обогатить созданными образами идею произведения, экспериментировать с различными выразительными средствами и техниками, моделировать объемные иллюстрации, трансформируя границы внутреннего пространства книги.

Одно из направлений в книжном дизайне – это «построчное» иллюстрирование текста, которое визуализирует замысел автора, предлагает образную интерпретацию разворачивающихся на странице событий, точно передает стилистику и эстетику произведения, при этом позволяет в полной мере демонстрировать мастерство и технику художника. Чаще всего такие иллюстрации выполняются в формате классической станковой живописи, с применением различных композиционных приемов, сохранением логики образов, передачей фактуры материалов и стилистики эпох. Среди молодых иллюстраторов можно выделить работы В. Ерко, А. Дугина, О. Дугиной, Г. Спирина.

На фоне многочисленных классических книжных иллюстраций особенно заметны работы художников, смело экспериментирующих с формой, цветом и линией. При этом возникают глубочайшие образы, несущие в себе философию, переживания, эмоциональный мир художника. Прямое и детальное цитирование текста книги замещается выстраиванием психологического визуального пространства, рождением субъективного ассоциативного мира художника, а вслед за ним и читателя. Сложность содержания текстов выражается через образы, в большинстве своем причудливые, иногда доведенные до гротеска. У зрителя меняются представления о перспективе, форме и цвете. Индивидуальный стиль характерен для работ С. Румак, Е. Гапчинской.

В оформлении современных детских книг с классическими текстами активно используются графические черно-белые иллюстрации, выполненные на высочайшем художественном уровне с изящной проработкой деталей в различных техниках (гравюра, рисунок пером, литография, офорт) ведущих европейских и американских художников XIX – нач. XX века: М. Андриолли, Г. Доре, Э. Кэмбла, Д. Бэрда, А. Фроста, Г.Фарнисса, С.С. Пэйджета и др. Таким образом, приобщение ребенка к мировой культуре происходит на этапе знакомства с качественно оформленной книгой. Интересными и запоминающимися становятся эксперименты художников-иллюстраторов XXI века. Так, например, в 2009 году на Международной биеннале иллюстрации в

Братиславе за черно-белые графические иллюстрации, выполненные в технике литографии, к сборнику А.Н. Афанасьева «Народные русские сказки» художник Б. Забирохин получил одну из высших наград – «Золотое яблоко» (BIB Golden Apple).

Отдельно необходимо сказать о творческих экспериментах Ю. Штапакова. Линогравюры современного петербургского художника-иллюстратора, выполняются на старом затертом пластике и позволяют эмоционально точно визуализировать самобытную и ироничную поэзию Даниила Хармса (книга «Случаи и вещи»).

Современные детские иллюстраторы свободны в выборе выразительных средств, техник, в сочетании стилей. Книга раскрывается для ребенка многими гранями, знакомя его с миром слова и изображения. В книжной иллюстрации выделяется ряд художников, расширяющих представление ребенка о книжном дизайне. Так, например, иллюстрированный материал выполняется в технике «пластилиновая живопись», которая детскому восприятию понятнее и ближе, чем, например, живопись или графика, поскольку с пластилином знакомство происходит на ранних этапах развития ребенка. Пластилин дает возможность работать с объемом, использовать сочные, насыщенные цвета, прорабатывать тончайшие детали, моделировать трехмерное пространство. Замечательные детские книги создают русская художница Н. Синегина, канадская художница Б. Рэйд, испанская художница И. Груенхольз.

Идея проиллюстрировать книгу фотографиями появилась практически вместе с самой фотографией. А сделать такие картины для детской книги «Красная Шапочка» одним из первых решился в шестидесятых годах XIX века известный английский художник-фотограф Г. П. Робинсон. В XXI веке художники-иллюстраторы вернулись к данной теме и продолжили эксперименты с выразительными возможностями черно-белой фотографии. Один из крупных российских фотопроектов был представлен издательством «СЛОВО/SLOVO» в сотворчестве с фотохудожником В. Клавихо-Телепневым. В технике монохромной фотографии были оформлены обложка и иллюстрации к популярнейшей книге Л. Кэрролла «Приключения Алисы в Стране Чудес». В итоге произошла удивительная трансформация сказочного мира в реальный материальный мир, при этом фотореалистичные герои погрузились в мир волшебства и фантасмагории.

Техника коллажа, с которой работают многие художники, выделяет иллюстрации на фоне классической станковой живописи, являясь одновременно простой (в некоторых случаях даже не-

сколько примитивной) и понятной, и в тоже время выразительной, образной и самоценной. При этом зрительный ряд вовлекается в театральное действо, состоящее из разных по форме плоскостей, различных по фактуре и текстуре цветовых пятен, декоративных элементов, но создающее впечатление целостного образа, единой стилистики книги. Ярчайшим примером могут служить замечательные детские книги для дошкольного и младшего школьного возраста американского сказочника и иллюстратора Э. Карла, которые были популярны как 40 лет назад, так и сегодня. Художник работает в технике коллажа из папиросной бумаги, которую складывает в несколько слоёв и раскрашивает, придавая ей нужные оттенки и фактуру. Техникой коллажа увлечены ряд современных молодых российских художников, принадлежащих содружеству иллюстраторов детской книги «Волшебная пила». «Волшебная пила», являясь одним из направлений дизайнерской мысли в оформлении детской книги, позиционирует свое творчество как инструмент борьбы с книжным «фаст-фудом» и детским «гламуром». Для книжного оформления характерно экспериментальное и нестандартное самовыражение художников, призванное создавать структуру детской книги как цельное авторское произведение, которое от оглавления до переплета выстроено по своим эстетическим, образным и даже нравственным законам. Художники убеждены, что книга должна быть искренней, простой для восприятия, но при этом глубокой, душевной и удивительной. Она воспринимается как уникальное пространство, для которого каждый раз необходимо находить изобразительный язык, наиболее точно раскрывающий каждое произведение. Разнообразные по техническим приемам и визуальному языку, книги с их иллюстрациями выходят в издательствах «Самокат», «Эгмонт Россия», «Издательский Дом Мещерякова», «Махаон» и во многом определяют стилистику и образный мир современной оригинальной российской иллюстрированной детской книги. Книга «Фокусы» с иллюстрациями Н. Яскиной, выполненная в смешанной технике с применением коллажа и компьютерной обработки, вышла в «IDMI Verlag GmbH» (Австрия) в 2010 году. В другой книге А. Гиваргизова «Как-то я летел с рябины», вышедшей в «Издательском Доме Мещерякова», сдержанные по цветовой гамме иллюстрации Яскиной деликатно дополняют стихотворный текст, сохраняя при этом некоторую схематичность, выстраивая единый стиль издания. В оформлении использованы тонированная бумага, тушь, гуашь, акварель, коллаж. Книга стихов А. Гиваргизо-

ва «Мы так похожи» в авторском оформлении И. Александрова, выполненная в технике коллажа с применением упаковочного материала, картона, бумаги и мелких декоративных предметов, получила «Золотое яблоко» на Международном Биенале Иллюстрации в Братиславе в 2007 году.

Профессиональным художникам-иллюстраторам для выстраивания визуального образа произведения не всегда достаточно работать только в одной плоскости. Возникает необходимость расширения внутреннего пространства книжного блока, перевода иллюстративного ряда из плоскости в объем. Такого рода творческие эксперименты в очередной раз убеждают в том, что книга, и особенно детская, представляет собой динамичный, постоянно развивающийся, многогранный мир. Французский художник-иллюстратор Б. Лакомб превратил создание объемных книжек в настоящее трехмерное искусство. Pop-up книги художника делают знакомство ребенка с текстом увлекательной игрой, развивая при этом пространственное воображение. В Америке мастером объемных иллюстраций признан Р. Сабуда. Его партнером является еще один талантливый дизайнер М. Рейнхарт.

В последние несколько лет будущее печатной книги стало темой острый дискуссий. Ее судьбу и возможность выживания в соперничестве с Интернетом, аудиокнигой, электронной «книгой» прогнозируют по-разному. Тем не менее, эта проблема не должна касаться детской печатной книги, которую нельзя заменить, поскольку она является необходимой частью предметного мира ребенка. Книга предназначена для процесса детского развития и познания. Приходится констатировать тот факт, что часть детской литературы идет коммерциализированным путем, удовлетворяя сиюминутные, чаще всего удачно разрекламированные медиаиндустрией интересы юных читателей. Однако параллельно достаточно активно развивается книга иного рода (в некоторых случаях малотиражная), которая является симбиозом качественной литературы, профессиональной графики, неординарного дизайна и общей креативной идеи. В ней слово и изображение – это части единого творческого процесса и нельзя определить первичность или вторичность одной из них. Современная детская книга ориентирована на активную коммуникативную связь с ребенком и является неотъемлемой частью духовной культуры. Иллюстрированная детская книга одинаково важна и для детей и для взрослых: ребенок с ней вырастает, а взрослый человек сохраняет ее в памяти, выстраивая субъективное мироощущение. Она создает семейные традиции

и связь между прошлым и будущим, поскольку чаще всего книги рекомендуются и покупаются для детей их родителями, а они выбирают по ассоциативному восприятию, связанному с детством. Поэтому особенно трепетно относятся к созданию современной детской книги писатели и поэты, художники-иллюстраторы и дизайнеры, стремясь вернуть книге индивидуальность и расширяя возможности печатной книжной формы.

Литература

1. Немировский Е.Л. Большая книга о книге / Е.Л. Немировский. – М. : Время, 2010. – 1088 с.

2. Аналитика рынков. Рынок детской книги. Тенденции и прогнозы // Книжная индустрия. М.: ООО «Торговый Дом Вертикаль», – 2010. – №1. – С. 34.

3. Горбунов А.В. О фестивале детской книги, продвижении чтения и размышления по этому поводу / А.В. Горбунов // Книжная индустрия. М.: ООО «Торговый Дом Вертикаль», – 2010. – №6. – С. 18.

4. Книжный рынок России. Состояние, тенденции и перспективы развития. 2009 год: Отраслевой аналитический доклад / Под общ. ред. В.В. Григорьева. – М.: Федеральное агентство по печати и массовым коммуникациям, 2010. – 96 с.

5. Отраслевая конференция «Книжный рынок России – 2010: стабилизация или стагнация?» // Книжная индустрия. М.: ООО «Торговый Дом Вертикаль», – 2010. – №8. – С. 21.

6. Ро О. Детская книга и Интернет: реальность цифровая, альтернативная и дополненная / О. Ро // Книжная индустрия. М.: ООО «Торговый Дом Вертикаль», – 2010. – №1. – С. 52.

7. Ро О. Бренд, контент и медиа в детском книгоиздании / О. Ро // Книжная индустрия. М.: ООО «Торговый Дом Вертикаль», – 2010. – №9. – С. 61.

8. Рынок изданий для детей. Текущая ситуация и основные тренды // Книжная индустрия. М.: ООО «Торговый Дом Вертикаль», – 2011. – №4. – С. 56.

Е.В. Пономарева (Воронеж)

КНИГА КАК АРТ-ОБЪЕКТ

История книги – это составная часть истории культуры общества. Эволюция книги неразрывно связаны с его развитием. С одной стороны, книга помогает обществу совершенствоваться, перенимать и использовать весь объем знаний, накопленных человечеством. С другой стороны, прогрессивное развитие общества, его растущие интеллектуальные запросы заставляют совершенствовать технологию производства книги и организацию ее распространения. Новейшие информационные технологии влияют на окружающий мир, преобразуя его. В частности – книгу.

Появление Интернета, электронных книг, устройств для чтения текстов (персональные и планшетные компьютеры, мультимедийные смартфоны) привело к тому, что с их помощью стало возможным читать, хранить и передавать огромное количество информации (особенно текстовой). В Интернете можно прочитать практически любой текст, будь то литературная классика или периодика, новостные ленты или статьи (однако не всегда хорошего качества и с нарушением авторского права). Невольно возникает вопрос: нужна ли сейчас печатная книга? Не станет ли она атавизмом в современном мире? На наш взгляд, печатную книгу невозможно просто «выкинуть» из культурного пространства: у нее есть история, и она занимает свою особую нишу в культуре человечества. Кроме того, открыть и прочитать печатную книгу значительно проще, чем искать, скачивать из Интернета или покупать в специальных магазинах электронный вариант книги. И хотя это вопрос спорный, все же с уверенностью можно сказать, что печатная книга (по крайней мере, ее форма, ее оформление, как внешнее, так и внутреннее) выходит на совершенно новый этап развития.

Условно можно выделить три основных направления, в котором она сейчас развивается:

1. Книга как элемент поп-культуры. Эстетика массовой культуры порождает книгу определенного качества. Она становится вторичным продуктом, например, по отношению к киноискусству. Новеллизация – написание книги по мотивам кинофильмов, сериалов – навязывает книжному оформлению уже растиражированные кинообразы. Например, на обложках и в иллюстрациях можно увидеть лица «киношных» героев. Такие черты книги, как информативность, актуальность содержания, практическая зна-

чимость и новизна, в конце концов, художественная ценность уходят на второй план.

2. Книга как образец высокого полиграфического искусства. Современные направления иллюстрирования книг очень разнообразны (фото-иллюстрации, иллюстрации из пластилина, аппликации и др.) Искусство книжного иллюстратора сейчас переживает такой же подъем, как и в начале прошлого века, и позволяет говорить о равноправном творческом тандеме автора и художника.

3. Книга, которая существует в измененной форме. Форма книги всегда менялась и совершенствовалась (таблички, свитки, кодексы), в наше время появились электронные книги. Печатные же книги теперь выходят за рамки полиграфического искусства и превращаются в целые арт-объекты.

Слово «арт-объект» (от лат. artist – художник) часто употребляется в публицистической литературе, но не достаточно четко определено в искусствоведческой. По этой причине трактовка термина крайне широкая. Можно сказать, что это сложносочиненное произведение искусства, основой которого является некая идея, заключенная в необычную материальную форму. Арт-объект определяют и как объект искусства который представляет не только материальную, но и художественную ценность. Он создается в основном не как функциональная (утилитарная) вещь, а именно как вещь, в которой выражена задумка, концепция автора. Отличительной функцией арт-объектов является привлечение внимания, визуальное взаимодействие со зрителем.

В отличие от других художественных форм, они не подчиняются никаким точным правилам. Спонтанность, импульсивность, свобода являются их основой. Арт-объекты призваны вызывать различные эмоциональные реакции зрителя, заставлять его задуматься, под новым углом взглянуть на что-то обыденное, в остальном они, как правило, нефункциональны. Арт-объект может быть условно бессмысленен, неэстетичен, странен. Фантазия и мастерство художника позволяют создавать арт-объекты, используя любые предметы и материалы: стекло, глину, бумагу, дерево, металл и т.д. (1). Ярким пример книжного арт-объекта – проект 2012 года дизайнера из Мадрида Алисии Мартин. Она показала, как старые книги становятся вторичным материалом для создания городских арт-объектов. Таковыми стали скульптуры у трех исторических зданий Мадрида, из окон которых выливаются водопады книг. Один книжный поток «стекает» прямо со второго этажа старинного форта, в небольшой ров у его стен. Вторая скульптура создана таким обра-

зом, что создаётся впечатление, что библиотека, находящаяся в здании, лопнула по швам. Третий арт-объект прикрепляется к зданию как паразит, символизируя, вероятно, каким огромным количеством ненужных вещей окружает себя человек в повседневной жизни. Эти массивные арт-объекты выражают идею всепоглощающей власти и силы литературы, которая может менять жизни людей подобно природной стихии (1).

Чаще всего в качестве арт-объектов выступают скульптуры и декоративные барельефы, художественная роспись и декоративная керамика, витражи и живопись. Даже вполне обыденные объекты, выполненные на заказ, уже становятся нестандартным решением, элементом уникальности. Картина – это уже предмет искусства, способный украсить интерьер, а если она выполнена на зеркальной поверхности при помощи полимерной глины и акрила – то это уже не классика, а свое необычное видение в оформлении.

Арт-объекты не обязательно будут исполнять роль яркого пятна, порой они становятся скорее фоном, который объединяет другие элементы интерьера, задают тон и звучание обстановке. Лучше всего продемонстрировать подобный подход может художественная роспись стен и потолков, устремляющаяся за пределы реальных границ помещения или фасада.

Сегодня в ряды арт-объектов попала и книга. Причина кроется в достаточно активной тенденции, которая стала проявлять себя с середины прошлого века. Уже тогда исследователи стали отмечать возросшую роль визуальной культуры, побеждающей вербальную: отсутствуют языковые барьеры в пространстве визуальности, увеличивается скорости трансляции визуального текста, развиваются электронные и медиа средства коммуникаций и т.д. (1). Помимо того, что сейчас активно развиваются реклама, дизайн, телевидение, интернет-пространство, также зарождаются и новые стилевые жанры в искусстве книги: она теряет свое классическое предназначение носителя информации и становится объектом визуального наслаждения, порой частью интерьера. Данному феномену искусствоведы дают различные названия: «авторская книга», «арт-книга», «арт-бук», «книга художника» и др. При явном разнообразии терминов отсутствует четкая терминология. С точностью можно сказать, что доминирующим направлением в искусстве книги в России стало «книга художника». Это и направление и собственно произведение искусства, в котором автор использует книжную форму (табличка, свиток или кодекс) в качестве основополагающего инструмента для самовыражения или обыгрывает различные элементы кни-

ги: страницы, бумагу, рисунок, печать, переплет или сам образ книги как символ культуры и знания.

Букинист Лев Шпринц отмечает, что на современном этапе «книга художника» имеет два направления развития. Первое связано с использованием в ее создании бумаги ручной отливки, конструированием пространственных скульптур, имеющих форму книжного переплета, а также иные художественные опыты с препарированной, разобранной на части книгой. «Это направление более лежит в русле концептуального искусства, а его адепты используют книгу лишь как повод для своих экспериментов. К тому же эти "книжные объекты", как их именует современное искусствоведение, изготовляются в одном экземпляре, что a priori лишает их, пожалуй, главного признака книги – тиражности» (1).

Второе направление связано с созданием «книги художника», имеющей внешнюю форму и структуру собственно книги. Здесь художники трактуют «книгу как единый организм, со своей структурой, подчиненной выработанным веками законам. Однако в остальном они никак не ограничивают свое творчество. Их книги могут быть отпечатаны офсетом, литографией, высокой печатью (это считается хорошим вкусом), шелкографией или любой другой техникой, способной дать минимальный тираж (10–30 экземпляров). Страницы книги могут быть из бумаги, ткани, картона, пластика, керамики (!) или их комбинаций. Главное – произведение должно сохранять книжную структуру, т.е. иметь книжный блок, состоящий хотя бы из нескольких страниц, одна из которых – титульный лист, все это должно быть заключено в обложку либо переплет, причем любой конструкции и выполненный из любых материалов. Ну и конечно, эти книжные работы должны иметь тираж (как правило, до 100 экз.), потому как они предназначены не только для выставочных показов, но и для рядовых ценителей книги – коллекционеров и библиофилов» (1).

Современной российской книге художника дали толчок к развитию такие течения в книжном искусстве XX века, как французское «livre d'artiste», возникшее в начале XX века, и английское «artist's book», появившееся в 1960-х годах. Но если в основе «livre d'artiste» лежит именно искусство книги (ее могли создавать вручную, либо с использованием специального полиграфического оборудования с применением техник: литографии, ксилографии, офорта), то «artist's book» более всего позволяет говорить о книге как об арт-объекте.

«Livre d'artiste» родилась и существует как издательский и вполне коммерческий проект. В России эти традиции продолжа-

ют, например, Пётр Суспицын и Иван Иванов, которые выпускают роскошно оформленные книги, сотрудничают с галереями и музеями. Данное направление в искусстве книги все же не порождает арт-объекты, а создает высокие образцы книг с полноценным авторским текстом и художественным оформлением.

Второе направление, которое дало толчок к развитию российской «книги художника» – «artist's book». Появившееся в Англии в прошлом веке, оно трактовалось как более новая концепция книги, основанная на широкой трактовке понятия «текст» (1). Здесь художественные элементы выходят на первый план, становясь самостоятельной текстовой структурой, а традиционный текст может вообще полностью отсутствовать. К примеру, современная английская художница Сью Блэквелл с помощью канцелярского ножа вырезает и клеит страницы книг, создавая миниатюрные диаграммы, освещенных светом, которые помещены в деревянные коробки или стеклянные витрины. Подобные книги рассчитаны в первую очередь на визуальное восприятие. При их создании могут широко использоваться полиграфические средства, хотя в большинстве случаев они делаются вручную. Именно концептуальное отношение к книге легло в основу создания подобных книг – художественных объектов, где произведение связывает с книгой лишь название. На выходе получаются книги-объекты, книги-перформансы. Послание, зашифрованное в них, не всегда ограничивается только визуальным и концептуальным рядом – не менее важными оказываются тактильные, слуховые, а иногда и обонятельные, и вкусовые ощущения.

Традиции «artist's book» продолжают сохранять русские мастера направления «книга художника». Полагаясь на авторитетную точку зрения признанного мастера книги художника – Михаила Погарского – отметим, что «книга художника почти всегда авторская, но к авторской книге мы причисляем и весь самиздат, более того к ней можно причислять и многотиражные книги, в которых художник является и автором текста и занимается макетом книги».

Каждый мастер «книги художника» занимает в данном направлении свою нишу. Эвелина Шац отталкивает от своих поэтических текстов, Игорь Иогансон, будучи скульптором, буквально вырубает свои книги топором или лепит их из гипса, Андрей Суздалев, который в основном занимается медийным искусством, практически во все книги включает дополнительную видео или аудио составляющую. Виктор Гоппе – один из немногих, кто оформляет в книгу художника современных поэтов. Родион Черниевский создаёт книги-трансформеры, Виктор Лукин

делает книги-рельефы, прорезая каждую страницу. У каждого мастера индивидуальный подход.

Книга в роли арт-объекта – это, безусловно, ярчайший пример синтеза искусств: литературы – искусства "временного", книжной графикой – искусства "пространственного", архитектуры, визуального искусства, порой даже музыкального, иногда в сочетании с тактильным способом восприятия. Возникновение этого направления как явления в культурном пространстве и его активное развитие сегодня – не случайно. Переживая второе рождение, книга (книжная форма, в частности) выходит на новый этап развития, а искусство книги, отталкиваясь от богатой истории и традиций, с каждым днем совершенствуется.

Литература

1. Г р и г о р ь я н ц Е. И. Книга художника: к феноменологии жанра // Петербургские искусствоведческие тетради. Вып. 7. – СПб., 2006. – С.260-267.

Л.Ф. Попова (Воронеж)

Издательство «Центр духовного возрождения Черноземного края»: История, успехи, проблемы

Воронеж – один из крупнейших городов России. Он широко известен в стране и за рубежом своими историческими, духовными, культурными, особенно литературными, традициями. Достаточно назвать хотя бы несколько имен: И. Бунин, А. Платонов, О. Мандельштам, Г. Троепольский, А. Жигулин, А. Прасолов и многие другие. И вполне закономерно, что издательские проекты прежде всего связаны с культурным богатством нашего края.

Развитие регионального книгоиздания во многом определяется существующими правовыми и экономическими законами регулирования издательской деятельности. Обеспечить развитие региональных издательств, как правило, издающих в основном социально-значимую литературу, невозможно без региональной и федеральной государственной поддержки.

Состояние издательской отрасли и книжного рынка в центре и на местах сегодня сильно разнится, и это нельзя не учитывать при изучении этой проблемы в целом.

Все нижеизложенные соображения основаны на мониторинге правоприменительной практики на региональном уровне.

За последние годы издание социально-значимой литературы стало одним из приоритетных направлений в многогранной деятельности администрации Воронежской области. В течение 12 лет при ее финансовой поддержке появилось на свет более 300 наименований книг общим тиражом около 400 тысяч экземпляров.

Начиная с 2001 года при Управлении по делам печати и средств массовых коммуникаций (СМК) администрации Воронежской области действует Совет по издательской деятельности, который рассматривает представленные планы издательской деятельности воронежских издательств, на конкурсной основе отбирает наиболее значимые для области проекты и предлагает их к финансированию. Я, как руководитель издательства «Центр духовного возрождения Черноземного края», также являюсь членом этого Совета.

Для Совета по издательской деятельности важно сохранить приоритетные направления.

К их числу относятся:

- **выпуск представительской (имиджевой) литературы**, которая востребована в повседневной деятельности региональной власти. Время сегодня динамичное. Воронежский край часто посещают делегации, представители крупных фирм, бизнесмены, зарубежные гости, – и лучший подарок на память – это красиво изданная книга, создающая положительный образ края. Для этой цели были изданы фотоальбом «Воронеж», «Энциклопедия Воронежской областью» в 2-х томах, «Воронежская историко-культурная энциклопедия» (выдержала 2 издания), «Заповедные места Воронежской области», «Памятники провинциальной старины. История, фонды и экспозиции Воронежских музеев» и многие другие.

- **поддержка детской литературы.** У нас достаточно много известных не только в Воронеже, но и в России детских прозаиков и поэтов: Г. Троепольский, Е. Дубровин, В. Третьяков, Е. Титаренко, В. Добряков, Е. Новичихин и другие. Произведения многих из них изданы в серии «Воронежские писатели – детям».

- **историко-краеведческая литература**, в которой находят свое отражение история края, тематические краеведческие изыскания, традиционная народная культура, литературное и теат-

ральное прошлое и т. п. Спектр авторов этой серии самый широкий: ученые историки, краеведы-энтузиасты, писатели, журналисты, работники сферы культуры.

Как отдельное направление можно выделить переиздание книг писателей, биографически связанных с воронежской землей: Д. Веневитинова, А. Кольцова, Н. Станкевича, И. Никитина, А. Эртеля, А. Прасолова.

Все большее внимание приобретает серия «Воронежская сказка», издаваемая Центром духовного возрождения Черноземного края. Уже вышли «Песни и сказки юга России» (по материалам фольклорных экспедиций), «Сказки бабушки Куприянихи», «Волшебные сказки» из собрания А.Н. Афанасьева, «Сказки и рассказы Андрея Платонова», сказки современных воронежских писателей «Заколдованное слово», сказки А.Н. Корольковой «Золотой сундучок», сказки Г.И. Арефьевой «Кудыкина гора». В настоящее время готовим к изданию книгу сказок Маршака.

И следующее главное направление – это издание произведений местных авторов, членов профессиональных писательских союзов. Книгоиздательский совет поставил задачу, чтобы каждый год издавать по 5 авторов от того и другого писательского союза. Очередность издания союзы определяют сами.

Основная цель программы книгоиздательской деятельности Воронежской области – это возможность пополнения фондов библиотек, хотя бы основных. На мой взгляд, это тоже очень важная акция. Если этим не заниматься, то мы превратим библиотеки в хранилища детективов, бульварных романов и прочей «попсы». «Попсоизация» культуры сегодня достигла пределов очень высоких, и, даже если мы не победим этого «дракона» своими изданиями, то, тем не менее, параллельно дадим возможность поставить на стеллажи библиотек книги тех авторов, которые реалистично, хорошим русским языком излагают мысли и чувства наших современников. О нашем времени, его традициях, обычаях, нравах потомки будут судить не по литературе в стиле фэнтэзи, а по произведениям, где правда жизни и художественная правда находятся в гармоничном балансе по отношению друг к другу.

А если говорить о краеведческой литературе, то с ее помощью мы будем лучше представлять прошлое, людей, живших до нас, понимать, что ничто не возникает на пустом месте.

Областная программа книгоиздательской деятельности формируется открыто, здесь нет никаких тайн со стороны управления по делам печати и СМК.

Задача Совета – выработать простой, ясный, открытый механизм бюджетной поддержки, чтобы каждое издательство могло иметь свободный доступ к этому процессу, участвовать в нем: выигрывать, проигрывать…. Как только один человек будет решать, что издавать, а что нет, то программу книгоиздательской деятельности можно сворачивать: ничего хорошего она не принесет. Поэтому мы собираемся вместе с Советом, высказываемся, что-то отвергаем, что-то поддерживаем, иногда доходит до жарких споров. Но это создает возможность для объективного отбора книг, для их последующего издания.

Немного слов о «Центре духовного возрождения Черноземного края». Это небольшое издательство, созданное в 1994 году. На постоянной работе в нем занято 14 человек, на договорной – до 50 человек.

Центр за 19 лет своей работы (в феврале следующего года нам исполнится 20 лет) занял лидирующее положение среди издательств региона. Мы занимаемся изданием русской классики, книг по истории и культуре, краеведческой литературы, сочинений современных писателей, биографически и творчески связанных с Черноземным краем. За последние 5 лет значительно выросло количество издаваемых книг и общий тираж выпускаемой полиграфической продукции.

Мы благодарны администрации Воронежской области, Федеральному агентству РФ по печати и массовым коммуникациям за постоянную поддержку, которую они нам оказывают, выделяя целевое финансирование на издание социально значимой литературы. Это для нас, небольших региональных издательств, очень весомая помощь.

Но самый «больной», я бы сказала проблемный, вопрос для региональных издательств – реализация книг.

Процесс реализации книг региональными издательствами обусловлен небольшими тиражами книг и условиями их распространения, а также конкуренцией. Даже если в регионе насчитывается 6–7 издательств, то между ними развивается очень серьезная конкуренция за право издания той или иной социально-значимой книги. И здесь определяющую роль играют прежде всего такие важные факторы, как уровень качества продукции, выпускаемой издательством и массовость спроса на нее.

Большую помощь в пропаганде книг, издаваемых Центром, оказывает Ассоциация книгоиздателей России, членом коллегии которой я являюсь. Благодаря членству в Ассоциации, мы имеем возможность представить свое издательство на выставках-ярмарках

“Книги России” и Международной книжной выставке-ярмарке. В ходе ярмарок появляются покупатели, заинтересованные в наших книгах, с которыми мы имеем продолжительные контакты.

Ярмарки – это, пожалуй, единственный способ распространения региональным издательством своих книг в столице и в других регионах страны, это обмен опытом региональными издательствами. И, на мой взгляд, это направление работы АСКИ и Федерального агентства РФ по печати и массовым коммуникациям заслуживает самой высокой оценки.

Помимо этого, мы сами предпринимаем все возможные меры для пропаганды воронежской книги и улучшения ее реализации.

Издатель и библиотекарь. Очень актуальна в настоящее время проблема взаимодействия издательских организаций и библиотечного сообщества

Подготовка книг к изданию проходит в деловом и профессиональном взаимодействии с библиотеками. Работа с библиотеками это особая работа, она выполняет роль барометра, дает возможность лучше ориентироваться в перспективах книгоиздательства.

Отношения издатель – библиотекарь можно хорошо проследить на примере воронежских издательств. Так, например, наше издательство регулярно проводит презентации новых книг, и обязательно приглашает на них сотрудников библиотек.

Но наше сотрудничество с библиотеками заключается не только в том, что они участвуют в наших мероприятиях, но и мы постоянно пользуемся их помощью, и она очень многообразна – от подбора текстов книг, предполагаемых к изданию, фотоматериалов до рекомендаций: какие книги пользуются большим спросом, но их практически нет в библиотеках. Это создает основу системного профессионального сотрудничества с библиотечным сообществом.

Кроме того, библиотеки очень часто приглашают нас провести презентации изданных нами книг у них в библиотеке.

Еще одно направление, которое помогает совершенствовать и укреплять взаимодействие библиотек и издательств – это проведение издательствами презентаций своей деятельности в центральных библиотеках Воронежской области, и подобные мероприятия уже стали системой.

Центром духовного возрождения Черноземного края совместно с Воронежской областной универсальной научной библиотекой им. И.С. Никитина был проведен книжный марафон по районам Воронежской области. Эти мероприятия знакомят библиотеки и их постоянных посетителей с нашими изданиями. Для издателей

такие встречи тоже очень полезны: мы получаем интересную информацию об истории района, его знаменитых людях. С получением такой информации зарождаются проекты новых книг.

Сейчас уже есть предложения по проведению подобных мероприятий в районах Воронежской области, и мы надеемся, что в этом году эта полезная и для издательств и для библиотек акция будет продолжена.

Конечно, те мероприятия, которые мы проводим, повышают статус воронежской книги, но они явно недостаточны для эффективной реализации книжной продукции.

Хотелось бы обозначить те проблемы, с которыми сталкиваются издательства в своей работе

1. Главная беда местного издательского дела – катастрофическое падение профессионализма и засилье любительства. Это связано с острой нехваткой квалифицированных кадров. Новое поколение издательских работников слабо ориентируется в тонкостях производственного процесса (вспомним, что в советских издательствах существовали специальные производственные отделы). Необходима хорошо продуманная кадровая политика. В практическом плане речь идет о системе профессиональной учебы, о создании на базе передовых московских издательств некоего учебного центра, постоянных курсов повышения квалификации. Финансирование этой деятельности может осуществляться на принципах долевого участия самих издательств (конечно, с учетом их финансовых возможностей), а также за счет привлечения спонсорских средств.

Необходимо наладить официальную интернет-службу «Книги – почтой» (хотя бы под эгидой АСКИ). На персональном уровне такая служба уже давно и успешно действует: книголюбы договариваются между собой по поводу купли-продажи. Не секрет: выпущенные в регионах книги там и оседают, да и многие некоммерческие издания, появляющиеся в Москве и Петербурге, не доходят до остальных российских территорий. Было бы хорошо на базе крупных региональных книготорговых фирм создать некие центры информации и содействия в приобретении иногородней литературы. Новейшие электронные технологии могли бы сослужить здесь добрую службу.

2. О ценовой политике. В условиях разразившегося финансового кризиса, по всей вероятности, значительно упадет спрос на печатную продукцию. Противостоять этому можно только снижая цены на книги. Не поможет ли здесь механизм федеральных и региональных дотаций и субсидий – при усилении

контрольных функций со стороны исполнительной власти и общественности? Непомерно велики магазинные наценки. Следует создавать сеть издательских торгово-просветительских салонов, где книги продавались бы при минимальной наценке.

В настоящее время на базе Центра духовного возрождения Черноземного края открыта Книжная лавка «Воронежская книга». До недавнего времени о существовании некоторых издательств мало кто знал, а сейчас они становятся известными всему городу. В Книжной лавке представлены книги практически всех воронежских издательств, книги воронежских писателей, изданные в других регионах (с минимальными наценками). Так что мы стараемся всеми возможными способами пропагандировать воронежскую книгу, привлекать к ней интерес воронежских читателей и гостей нашего города.

3. Традиционная издательская культура приходит в упадок. Прежняя система ГОСТов практически разрушена. Чувствуется отсутствие профессиональных художественных и технических редакторов (да и корректоров тоже). Даже в оформлении титульных листов и выходных данных царит анархия. Библиографы Российской Книжной палаты порой оказываются в тупике, не зная, как описать то или иное издание.

Система общественного поощрения региональных издательств нуждается в некоторой корректировке. В частности, на конкурсах Федерального агентства по печати АСКИ дипломами нередко отмечаются издания, о которых жюри судит только по внешнему виду, в то время как необходимо учитывать и содержательные параметры.

Следует оценивать книжные новинки в совокупности их содержания и формы, для чего необходимо иметь квалифицированный экспертный совет.

4. Издатель и писатель. При нынешнем обилии издательств естественной стала погоня за «своим» писателем, вообще за «своим» автором. Возникает соперничество между издательствами за популярных и профессионально пишущих авторов. Влияют ли местные издатели на характер и качество литературного процесса в регионе? Едва ли. Ведь они экономически обездолены, и не все издательства в состоянии даже минимально оплачивать литературный труд (гонорар – нищенский, к тому же чаще всего выдается натурой, то есть самими книгами). Издательства не в состоянии устанавливать с авторами долгосрочные творческие отношения, заключать договорные заказы. По-

этому во взаимоотношениях между издателями и писателями преобладает сиюминутный прагматизм.

5. Издательство и система образования. Безусловно, нужна координация совместных усилий на поприще образовательных услуг. Учебная и учебно-методическая литература для учащейся молодежи и педагогов пользуется спросом, прежде всего издания краеведческого характера. Издательства могли бы выполнять конкретные заказы органов образования. Беда, однако, заключается в том, что отсутствуют твердые гарантии реализации подобной продукции.

Примером отсутствия твердой гарантии реализации книг, изданных по заказу органов образования, является издание Центром духовного возрождения учебных пособий по краеведению: по географии, истории и культуре. По Договору с Управлением образования Воронежской области мы издали эти учебные пособия тиражом соответственно 20,0 – 20.0 – 10.0 тысяч экземпляров. Были уже трижды разосланы письма по районам Воронежской области о необходимости приобретении этих учебных пособий, но все безуспешно. Выкупили книги не более 60% районов. Вот поэтому мы и утверждаем, что крайне необходимо выстраивать перспективные и взаимополезные отношения между издательским и педагогическим сообществами.

Хотелось бы пожелать руководителям районов Воронежской области, чтобы они также выделяли средства библиотекам для приобретения книг у Воронежских издательств, потому что только они в своих изданиях отражают историю и культуру нашего края.

Надеемся, что и впредь при поддержке администрации Воронежской области издательства будут выпускать новые интересные книги, успешно реализовывать свои возможности. Чем успешнее будут работать издательства, тем больше новых интересных книг получат читатели.

М.К. Попова (Воронеж)

Текст и фильм: трагедия Шекспира «Гамлет» и ее экранизация Г. Козинцевым и Ф. Дзеффирелли

«Гамлет» У. Шекспира (1601), безусловно, является одной из вершин мировой литературы и в качестве таковой многократно подвергался комментариям и толкованиям. Существует обширная научно-критическая литература, посвященная этому произведению. Уже к 1935 г. библиографы насчитывали более двух тысяч таких работ, к настоящему моменту их значительно больше. «Просветители и романтики, гегельянцы и позитивисты, фрейдисты и экзистенциалисты высказывали свое мнение о нем» (Штейн, 1988, 7), а в последнее время – постмодернисты и представители нового историзма. Обилие подходов и трактовок неудивительно, ибо шекспировский текст насыщен разнообразными смыслами. Это и трагедия мести, и пьеса о столкновении двух типов нравственности, и философская трагедия о Человеке и Времени, и многое другое.

Отдельный раздел «гамлетианы» составляют критические работы о театральных постановках трагедии. В «Библиографическом указателе русских переводов и критической литературы на русском языке, 1976–1987» (1989) только перечисление номеров, под которыми в указатель включены работы по сценической истории произведений Шекспира (правда, не только «Гамлета»), занимает две страницы (Библиографический, 1989, 212-214).

В XX веке к театральным интерпретациям добавились киноверсии. За столетие «Гамлет» был экранизирован по меньшей мере восемь раз, начиная с немого фильма Жоржа Мельеса (1907) и, на сегодняшний день, заканчивая цветным фильмом Майкла Альмерейды (2000), в котором действие трагедии перенесено в современный Нью-Йорк. Заметное место в этом ряду занимают экранизации отечественного режиссера Г. М. Козинцева (1964) и итальянца Франко Дзеффирелли (1990). Задача настоящей работы – попытаться на основе анализа использованных ими визуальных средств выяснить, какие смыслы пытались донести до зрителей упомянутые режиссеры и насколько полно киноверсии отражают шекспировский текст.

Двухсерийный фильм Г. Козинцева собрал звездный актерский ансамбль. Роль Гамлета исполнил И. Смоктуновский, королевы Гертруды – Э. Радзиня, Офелии – юная А. Вертинская, короля Клавдия – М. Названов. Фильм прогремел и в стране, и за

рубежом, режиссер получил Ленинскую премию, И. Смоктуновский – приз за лучшую мужскую роль на МКФ 1965 в Венеции.

Свой замысел режиссер раскрыл в книге «Наш современник Уильям Шекспир»: «"Гамлет" выражал не только личную трагедию принца-студента, но и историческую трагедию гуманизма, трагедию людей, дававших слишком много воли своему уму. Наступила пора, когда мыслить значило – страдать» (Козинцев). Современные отечественные критики раскрывают его замысел более полно и так, как он видится в исторической перспективе.

«Главной своей задачей режиссер полагал сделать Гамлета нашим современником. При этом, в отличие от Л. Оливье, он достаточно жестко привязывает действие к определенной эпохе, – ко второй половине XVI столетия. Режиссер полагает: острота и самый характер вопросов Гамлета обусловлены как раз эпохой Шекспира, временем кризиса ренессансного гуманизма, – а вот ответы на них дало уже другое время. XX век срифмовался с концом XVI-го именно этим: мучительным сомнением в светлой природе человека как «венца творения»» (Бондаренко).

Визуальные метафоры, цветовая гамма, построение кадра в этом фильме иллюстрируют мысль Козинцева о том, что «образы писателя не наряд мысли, но ее плоть; она всегда материальна» (Козинцев). Режиссер намеренно снял фильм черно-белым, многие образы и сцены построены на контрасте этих двух цветов, издревле ассоциирующихся с Добром и Злом. Так, в начале фильма Гамлет на белом коне скачет на фоне темного грозового неба в Эльсинор. Герой одет почти все время в черно-белой гамме, умирает в белой рубашке на фоне темной скалы.

Масштаб событий Г. Козинцев передает при помощи картин природы, которые имеют метафорический смысл. В кадре постоянно присутствует темное предгрозовое небо и бурное море. «Через шестнадцать лет после Лоуренса Оливье свою экранную версию «Гамлета» представил зрителям Григорий Козинцев. Во многом он опирался на опыт английского режиссера, – например, сделал море (у Оливье оно участвует в крайне эффектном, но, по сути, единственном эпизоде) одним из героев трагедии, образом бескрайней космической стихии» (Бондаренко). Большое впечатление производит сцена, в которой после смерти Полония его дочь Офелию «заковывают» в железный корсет и траурное придворное платье. Убедительная визуальная метафора передает внутренне состояние героини, потрясенной смертью отца, но вынужденной подчиняться условностям придворного мира. «Придворное одеяние Офелии – словно орудие пытки или

златокованый колпачок, которым придавливают хрупкий стебелек ее еще полудетского сознания» (Бондаренко). На протяжении всего фильма одежда этой героини является знаком ее состояния. Там, где она может проявлять свою естественную природу, Офелия одета в легкое свободное платье. Когда она участвует в официальных придворных церемониях, на ней сковывающее движения (и ее истинную суть) придворное платье.

Не изменяя текста трагедии, советский режиссер сумел передать, как относится к событиям в королевском дворце народ Дании. Народ присутствует в одной из первых сцен фильма, когда глашатай читает на площади указ Клавдия о его женитьбе на Гертруде. Толпа безмолвствует, но выражение лиц весьма красноречиво. Народ молча провожает Гамлета и в последний путь, когда, по приказу Фортинбраса, его несут к помосту «как воина, четыре капитана» (пер. Б. Пастернака). Знаменитую шекспировскую фразу «Весь мир тюрьма», а Дания – один из худших застенков Г. Козинцев передает при помощи еще одного убедительного визуального образа. В Эльсинор можно въехать только через подъемный мост. Как только Гамлет его преодолевает, мост поднимается, а въезд в замок закрывает решетка.

Фильм 1964 г. предвосхищает мнение, высказанное позднее Л.Е. Пинским: «Раскрытие «Гамлета» в веках всегда соответствовало представлению века о «норме» мыслящего человека, оно всегда исторично» (Пинский, 1971, 140). Г. Козинцев сохраняет философский накал шекспировской трагедии, но связывает ее с современной ему действительностью, с судьбой мыслящего человек в советском обществе 1960-х гг. Обращенные к Розенкранцу и Гильденстерну слова Гамлета «вы можете расстроить меня, но играть на мне нельзя» (пер. Б Пастернака) воспринимались как лозунг поколения.

Совершенно иную трактовку трагедия Шекспира получает в интерпретации Франко Дзеффирелли, постановщика фильмов «Ромео и Джульетта», «Отелло», «Укрощение строптивой». На счету его «Гамлета» – выдвижение на «Оскар» в 1991 г. по номинациям «Лучшая работа художника» и «Лучший дизайн костюма». В односерийном «Гамлете» Дзеффирелли блистают Мэл Гибсон (Гамлет), Гленн Клоуз (Гертруда), Хелена Бонэм Картер (Офелия), Алан Бэйтс (Клавдий).

И американские рецензенты – Джен Купер («Вашингтон Пост», январь 1991), Роджер Эберт («Чикаго Сан Таймс», январь 1991), – и наши критики (В. Бондаренко, С. Кудрявцев) – отмечают, что главной задачей Дзефирелли было приблизить трагедию Шек-

спира к современному зрителю, сделать ее понятной, заинтересовать. Вероятно, именно этой задачей объясняется, например, общая колористическая гамма дзеффиреллевского «Гамлета». Фильм цветной, над Эльсинором всегда голубое небо. «Дзеффирелли снимает действие своего фильма во впечатляющем антураже замка, расположенного на каменном мысе сурового морского побережья северной Шотландии, примостившегося на вершине скалы, почти со всех сторон окруженной морем» (Ebert). Едва ли не центральный монолог, в котором он говорит о кризисе своих гуманистических убеждений («что мне эта квинтэссенция праха» – пер. Б. Пастернака) Гамлет произносит на фоне безмятежного голубого неба, по которому плывут красивые облака. Красивый пейзажный фон не соответствует философскому и трагическому характеру шекспировского текста.

Другой пример. Утратившая разум после того, как один дорогой ей человек, Гамлет, убил другого дорогого ей человека – Полония, Офелия бежит по заросшему зеленой травой крепостному рву к ручью, в котором ей суждено утонуть. Сцена трагической гибели девушки по цветовой гамме напоминает картины английских живописцев викторианской эпохи, отчасти даже прерафаэлитов.

Режиссер, видимо, стремился сделать трагедию Шекспира более привлекательной для современного зрителя и подбором актеров. По справедливому замечанию В. Бондаренко, «Мел Гибсон возвращает интеллектуалу Гамлету мужскую стать» (Бондаренко). Гамлет у Дзефирелли весьма физически агрессивен. В сцене с флейтой – прижимает Розенкранца/Гильденстерна к стене. Поединок с Лаэртом поставлен весьма красочно и занимает много времени. На наш взгляд, усиление элемента «экшн», конечно же, делает историю Гамлета более понятной современному зрителю, но ослабляет ее философский смысл.

Можно предположить, что на потребу невзыскательным вкусам массового зрителя во многих сценах благодаря визуальному ряду усилен / введен сексуальный подтекст фрейдистского толка. Так, например, утратившая разум Офелия публично оглаживает какого-то стражника сверху вниз, доходя до опасных пределов. Когда Гамлет обещает матери не уезжать в Германию, она целует его несколько раз, в том числе в губы. В сцене объяснения в опочивальне Гертруда и Гамлет тоже целуются достаточно страстно. Р. Эберт подчеркивал: «Клоуз, в частности, добавляет элемент истинного материнского чувства, которого иногда не хватает Гертруде. Она любит своего сына и бес-

покоится о нем, это не просто неверная жена с короткой памятью. На самом деле, в фильме имеются тонкие физические намеки, что она любила сына слишком крепко, слишком горячо, порождая подавляемые кровосмесительные чувства, которые являются подлинной причиной поступков Гамлета» (Ebert).

В трагедии Шекспира романтическая история отсутствует, однако Ф. Дзеффирелли удается отчасти заполнить эту лакуну при помощи невербальных средств, которыми он характеризует отношения Клавдия и Гертруды, акцентируя их физическое притяжение друг к другу. К таким средствам можно отнести, например, характер движений Гертруды после замужества. Королева – дама, имеющая взрослого сына, скачет как коза. После разговора с Гамлетом об его отъезде в Виттенберг, Гертруда стремительно сбегает по лестнице к новому мужу, чтобы ехать с ним на верховую прогулку. На фоне ее быстрого спуска с лестницы к ожидающему ее верхом на коне Клавдию и их поцелуя Мел Гибсон произносит монолог «О женщины, вам имя вероломство».

Способом характеристики героини и ее настроения становится цвет платьев Гертруды. Первая сцена фильма представляет отсутствующие у Шекспира похороны Гамлета-старшего в крипте, во время которой вдова одета в черное, как полагается. С момента нового замужества она носит платья, по цвету более подходящие юной девушке, чем почтенной матроне – голубые, розовые, желтые. Комментируя этот факт, Дж. Купер писала: «Превратившись из серой Брюнхильды в сияющую украшенную драгоценностями красавицу, Гертруда (великолепная Гленн Клоуз) совершенно очевидно возбуждает Гамлета в той же мере, что и Клавдия» (Cooper). На пиру, о котором Гамлет говорит: «тупой разгул на запад и восток позорит нас среди других народов» (пер. М. Лозинского), Гертруда – в красном открытом платье. Во время разговора с Гамлетом в опочивальне – когда Полоний прячется за ковром – на ней черное, но открытое платье. Позднее Гертруда носит закрытые платья багряных тонов, в последней сцене – синее. Это соответствует режиссерскому замыслу: героиня вспоминает свой возраст и материнский статус. «И тайной союзницей уже неукротимого Гамлета, который вершит справедливость, решив связать «распавшуюся связь времён», оказывается его мать, Гертруда. Она тоже обманута, по версии Дзеффирелли, коварным и подлым Клавдием, возжелавшим власти и супружеского счастья своего брата» (Кудрявцев).

Усилению романтической линии способствует обмен взглядами, «разговор глазами», который постоянно происходит между Гертру-

дой и Клавдием. В сцене похорон прежнего мужа она рыдает над гробом. Но при этом смотрит на Клавдия – то ли испуганно, то ли с ожиданием, но явно неравнодушно. Анализируя эту сцену, Р. Эберт отмечал: «С самого начала Дзеффирелли и соавтор сценария Кристофер де Воре позволили себе вольности с текстом «Гамлета», переместив некоторые диалоги и добавив несколько слов, чтобы создать сцену, отсутствующую в оригинале: похороны отца Гамлета, во время которой Гамлет, Гертруда и Клавдий стоят лицом к лицу над его гробом. Кинематографическими средствами эта сцена делает совершенно очевидной центральную проблему «Гамлета» и усиливает все, что следует за ней. Она обозначает не только муку Гамлета, но и настоящее притяжение между его матерью и его дядей, которое в этой версии носит характер не столько политический, сколько сексуальный » (Ebert).

На наш взгляд, благодаря описанным приемам, а также тому, что из кинофильма Дзеффирелли убран весь государственно-политический мотив, связанный с Норвегией и Фортинбрасом, и визуальными средствами усилен мотив семейно-психологический, из шекспировского «Гамлета» действительно получалась семейная драма.

Думается, что каждая из рассмотренных киноверсий отражает время, в которое она была создана. Фильм Г. Козинцева, который снимался в период хрущевской «оттепели», отразил характерные для того времени размышления о человеке и эпохе, человеке и государстве. Эти размышления во многом совпали с проблемами, которые волновали английского драматурга. В результате режиссеру удалось передать зрителю представление о многомерности и глубине шекспировского текста. Ф. Дзеффирелли, создававший свою киноверсию в период засилья коммерциализированной массовой культуры, пошел иным путем, усилив семейно-психологическую составляющую шекспировского сюжета. Задача приблизить великую трагедию к современному зрителю, которую ставил перед собой режиссер, не может не вызывать уважение. Однако сложность поставленных Шекспиром проблем осталась за рамками фильма.

Литература

Библиографический указатель русских переводов и критической литературы на русском языке, 1976 – 1987. – М.: ВГБИЛ, 1989. – 334 с.

Бондаренко В. Об экранизациях: «Гамлет». Электронный ресурс. Режим доступа http://gondola.zamok.net/163/163bondarenko_6.html, дата обращения 22.02.2012

Козинцев Г. Наш современник Уильям Шекспир. Электронный ресурс. Режим доступа //http://lib.ru/SHAKESPEARE/kozincew.txt, дата обращения 21.09.2012

Кудрявцев С. Историческая правда. Электронный ресурс. Режим доступа http://www.kinopoisk.ru/review/854907/, дата обращения 22.02.2012

Пинский Л. Шекспир. Основные начала драматургии. – М.: Худ. лит., 1971. – 607 с.

Штейн А.Л. На вершинах мировой литературы. – М.: Худ. лит., 1988. – 319 с.

Ebert R. Hamlet // Chicago Sun Times, January 18, 1991. Электронный ресурс. Режим доступа //http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/19910118/REVIEWS/101180303/1023, дата обращения 21.09.2012

Cooper J. 'Hamlet' // Washington Post Staff Writer, January 18, 1991. Электронный ресурс. Режим доступа //http://www.washingtonpost.com/wp-srv/style/longterm/movies/videos/hamletpgcooper_a09ed5.htm, дата обращения 21.09.2012

С. Ю. Преображенский (Москва)

РЕККУРЕНТНЫЙ ПОЭТИЧЕСКИЙ СБОРНИК (АЛЕКСАНДР ЕРЕМЕНКО: ИНВАРИАНТ ИЛИ МАСТЕР ПО РЕМОНТУ КРОКОДИЛОВ)

Если верить авторам нынешних интернет-ресурсов, предлагаемая тема безнадежно устарела. Поскольку идиостилевая атрибутация, текстологический анализ произведений некогда знаменитой троицы поэтов («трехголового дракона» (Иван Жданов)) – Александр Еременко, Иван Жданов, Алексей Парщиков – утратили всякую актуальность ввиду долгого сознательного отсутствия авторов в сегодняшнем кипучем литературном процессе: «Критики предлагают все новые дефиниции ушедшего в архив явления (И. Кукулин советует называть этих поэтов « метатропистами» или «транссемиотиками», М. Липовецкий применительно к ним говорит о «необарокко»), а издатели создают им памятники, одним из которых явилась выпущенная в 2002 году антология "Метареалисты: Жданов, Парщиков, Еременко"» (Русская литера-

тура сегодня) – сайт использует текст С. Чупринина как анонимный). Возможно, несколько подогреет интерес теперь уже вынужденное безвременное отсутствие в «кипенье буден» Алексея Парщикова, но то будет апостериорное внимание к «поэту-'самородку '» (Клех 2009, с. 42). Дискуссия же о литературной группировке не то «метаметафористов», не то «метареалистов», имеющей в составе не то трех, не то три дюжины поэтов (ср. списки в: а) см.: (Эпштейн 1986), б) см.: (Скоропанова 2001, 221); в) см.: (Чупринин 2002) и об их «туманном» (С.Чупринин) эстетическом кредо кажется теперь как бы неуместной. И действительно, в литературно-критической синхронии она анахронична. А для истории литературы вроде бы время еще не пришло. Однако, когда час пробьёт, импрессионистичные «духовидческие» легенды (ср. (Кедров 2002)) приобретут все скульптурные черты «исторического факта». Тогда «творцы легенды», сколько их ни есть разных, окажутся творцами эстетики, которой не было, – потому что была, но другая. В парадигме постмодернизма это – status quo в пределах нормы, но примитивный научный позитивист всё ещё грезит о достоверной реконструкции литературной эволюции (непреднамеренная, но значимая рифма). Для подобного позитивиста попытки обозначить некоторые точки преемства представляют собой необходимый этап упорядочивания представлений о литературном процессе, в особенности, если речь идет о поэтах, мало сходных именно в области поэтических идиостилей (вплоть до семантики – тезаурусов), – не случайно «метареалистов», или «необарочников», или как ещё, «теоретики» скрещивали по мировоззренческому основанию. На дурную спекулятивность и конъюнктурность подобного подхода указывал, в частности, Д. Давыдов (Давыдов 2007). Вероятно, попытки превратить не слишком устойчивую компанию Ивана-Ерёмы-Лёхи в литературное направление действительно саморазоблачительны и неактуальны, но иное дело старая добрая позитивистская реконструкция идиостиля. Она, похоже, не так уж безнадежна, во всяком случае, когда речь идет о двух достаточно компактных и единообразных поэтических субъязыках – И. Жданова и А. Еременко. В конце концов, Александр Викторович сам некогда ратовал за простоту в отношениях с интерпретатором (при условии, что интерпретатор возьмет на себя труд, а не привычно примется молоть языком): «*Анализировать возможно образную систему, язык; поэзия в первую очередь – явление языковое, а уж потом мировоззренческое. Но валят все в одну кучу. Язык как таковой вообще никого не интересует*» (Интервью 1994). Когда легенда о «метареали-

сте» Александре Еременко только еще складывалась в устойчивый миф¸ М. Эпштейн пригласил литературную группу «Московское время» принять участие в показательных выступлениях в одной из библиотек Черемушкинского р-на г. Москвы (проход от ст. метро «Академическая»). Аудитория была невелика, что не помешало философу вновь окунуться в глубины метареализма и подчеркнуть: эта эстетическая платформа выгодно отличается от стоического приятия неприятной реальности поэтами «Московского времени». В частности, развивалась идея (многократно повторяемая) о технической метаболе в творчестве А. Еременко, пронзившего интуицией основы индустриальной эры и подготовившего крах индустриального технологического мышления. С этими дельными суждениями нельзя было не согласиться, однако автор настоящей статьи попытался вернуть философа к филологической реальности, напомнив известный М. Эпштейну (и неизвестный широкому читателю) факт, что у истоков амбивалентного еременковского техницизма стоит поэма, носящая название «Лицом к природе» и пребывающая в своеобразных зеркальных отношениях со знаменитыми поэмами Н. Заболоцкого «Торжество земледелия», «Деревья» и, возможно, «Безумный волк». К удивлению, философ восстал против признания хоть какой-нибудь значимости ранней поэмы в общем контексте творчества А. Еременко, позиция была принципиальной, стало ясно – философ не забыл, что когда-то начинал как простой блоковед, и понял: поэма подрывает метаболическую надстройку. Итак, первым шагом к восстановлению в правах поэтики Александра Еременко видится полное исследование его (весьма небольшой) библиографии. Вот о чем сразу следует сказать: несмотря на то, что имеется комментарий почти ко всем стихотворениям А. Еременко, сии метатексты совсем особого свойства (вроде прилагавшихся к массовым советским изданиям классики: «Аполлон – бог солнца в Древней Греции»), они, вероятно, призваны убедить, что, напр., Вяч. Курицын во всем и всюду остроумный деконструктор (смайлик). В значительной мере по причине деконструктивной резвости надежные датировки стихотворений отсутствуют: комментатор не опросил самого автора. Впрочем, весьма вероятно, что и авторская версия не будет слишком надежной. Будущим издателям комментированного по всем правилам собрания сочинений поэта придется ориентироваться на дату первой публикации. Почти десять лет А. Еременко появлялся только в периодике, а в периодике того времени все определялось хотением редактора – подборка стихотворений годами могла перемещаться из издательства в

издательство, поздние опусы выходили в свет прежде ранних. Первая относительно объемная книга, изданная в 1991 году и расстрелянная автором из духового ружья в глаз (портрет Еремы – во всю шершавую серую обложку – мгновенно подсказывал метафору мишени, сам имею экземпляр с извлеченной из зрачка и последующих страничек свинцовой пулькой), датировок не содержала. С этого сборника начинается серия книг с практически неизменным составом и композицией, и даже временами совпадающим числом страниц. В целом, с очень небольшими оговорками, можно утверждать: «Стихи», и тем более две «Горизонтальных страны» и «Инварианты» – один книжный (но разные издательские) проекты (1991 – 1994 -1997 -1999). Все сборники начинаются с «Отрывка из поэмы». Книга 1991 года озаглавлена – по строгой дизъюнкции – «Стихи», это задавало пресуппозицию: «Есть стихи, но существует поэма. То, что не поэма – стихи». Ограниченное таким образом неоднородное множество текстов позволяло вывести, что поэма «существует одна и только одна». Она, не будучи включенной как таковая ни в один из композиционно повторяющихся сборников, являла собой пространство гипотетической поэтики, возможного гипертекста? метатекста? То есть неизвестной поэме длительное время (первая публикация отрывка из неё – 1980 г.) навязывалась исключительная герменевтическая значимость – возможного ключа. Имя поэмы не называлось, напротив, в нескольких книгах фигурировал цикл «Лицом к природе», состоящий из ряда стихотворений (в большинстве книг – пять), в неизданную поэму заведомо не включенных. О том, что единственная поэма (тоже?) называется «Лицом к природе», массовый читатель узнал лишь в 1998 году (Еременко 1998). До того счастливыми обладателями полного текста поэмы были поэт В. В. Лобанов, а через него автор этих строк и другие немногочисленные посвященные. В.В. Лобанов вообще сыграл исключительную роль в творческой судьбе создателя эпоса «Лицом к природе», поскольку убедил его все-таки рассекретить свой герменевтический ключ («пристал со скальпелем к горлу» (Еременко 2010, 1 – *пагинация моя, книга вышла без пагинации – С.П.*), а также поскольку собрал антологию стихотворений, где предметом поэтических медитаций так или иначе является Александр Еременко (правда, антология издана значительно аккуратнее, чем поэма, см.: (А Я вам про Ерему 2010)). Очень важно, что в предисловии к первому изданию «Лицом к природе» автор сообщает о дате написания: «поэмка была написана в 1975 году» (Еременко 2010, 1). Характерно и самооправдание, касающееся

«философии» произведения: мол, в период сочинения автор еще не был знаком с «Органопроекцией» П. Флоренского – свидетельство легкости, с которой интерпретируются и прилагаются к соответствующим эпистемам чужие тексты в окружении А.В. Еременко, поскольку в указанном сочинении П. Флоренского речь идет вовсе не о натурфилософском или же метафизическом синтезе живой природы и механизма, а об обновлении конструкторской мысли за счет того, что сейчас называют бионикой, и о методологических основаниях такой модернизации. Впрочем, ради чистоты комментария заметим, что текст о. Павла впервые опубликовали в 1969 году (Флоренский 1969), следовательно, А.В. Еременко, вопреки его утверждениям, мог с ним ознакомиться. Но, безусловно, гораздо важнее указанная уже параллель с поэмами Н. Заболоцкого («Торжество земледелия», «Безумный волк», «Деревья»), двухтомник которого был издан в 1972 году (Заболоцкий 1972). На такую параллель как очевидную обращает внимание, напр., Л. Костюков, причем разумеются стихотворения – поэма критику в 2002 году была, скорее всего, неизвестна: «*Вслед за Заболоцким Еременко видел в турбине элемент природы, которая плохо делится на живую и неживую. Тем более на конструктивную и неконструктивную»*. Однако критик при этом как бы не замечает очевидной разницы: одно дело снятие оппозиции между миром человека и живой природы у Н. Заболоцкого (которое основывается на неких научно-утопических гипотезах) и совсем иное – снятие оппозиции между миром живой природы и антропогенной технической среды у А. Еременко (за которым, по определению, только художественная фантазия, да знаменитый макабрический «Журавль» Велимира Хлебникова). Можно долго спорить, являются ли тексты Н. Заболоцкого среднего периода утопиями в чистом виде или же иронической рефлексией в область утопий «русских космистов», однако очевидно, что искаженное воспроизведение основной семиотической коллизии Н. Заболоцкого у А. Еременко уже по самому факту отраженности не может быть иным, кроме иронического. Техническая терминология, соответствующая курсу средней школы (или техникума), таким образом, превращается в составляющую иронического дублирующего кода, ни о какой примитивной дегуманизации здесь, конечно, и речи нет. Но тогда А. Еременко предстает парадоксальным образом поэтом вполне традиционным, продолжающим линию великого (хотя и самого умеренного) обэриута, и, возможно, отчасти – великого будетлянина (стихотворение «Журавль» включено в томик Малой серии «Библиотеки поэта», пе-

реизданный в 1960 году (Хлебников 1960) и наверняка было известно А.Еременко в 1975 г.). Впрочем, связь поэмы А. Еременко с «Журавлем» достаточно слабая, только на уровне мотива: превращение механизма в живое существо. Ожившие механизмы у А.Еременко не бунтуют, разве что совокупляются: «*Паровозы это делают в туннелях, и это страшно.// Двигаются горы, на горах появляются трещины,// а из трещин обильно сочится машинное масло…»* (Еременко 2010, 12). Темы, которые означивает мотив, естественно, не конвертируются одна в другую. Сходство с Н. Заболоцким более многоаспектно: мотив трансформирован, однако ряд композиционных приемов впрямую совпадает. Многие тексты Заболоцкого, в основу развития которых положен мотив метаморфозы, строятся как драмы: имитируют диалог и полилог. Реплики могут быть включены внутрь стихотворной части: «*Также тут сидел солдат…// Размышленьями богат// Он такую речь повел: // Славься, славься Земледелье,// Славься, пение машин!.»* («Торжество земледелия» (Заболоцкий 1972, I, 147)) – или сами быть частями, тогда имя адресанта превращается в заглавие фрагмента: «*ЖЕНЩИНЫ// Мы женщины, повелительницы котлов <…>», «ПЛОТНИКИ// Мы плотники, мы ученые леса…»* («Школа жуков» (Заболоцкий 1972, I, 119)). Поэма А.Еременко открывается так: «*драматически-дидактическая// поэма //ЛИЦОМ К ПРИРОДЕ// (написана на огороде)// повествование// от 1-го// 2-го// и 3-го лица…»* (Еременко 2010, 3). Далее о диалоге рассуждает нарратор (*от 1-го… лица*) во фрагменте «ВМЕСТО ПРОЛОГА»: «*Мне хочется составить диалог,//мне хочется к нему приделать ноги…»* (Еременко 2010, 3), собственно диалог появляется только в Части первой, Главе первой, но до того в поэме обнаруживается монолог-плач «*кого-то деревянного и большого»* (Еременко 2010, 5), в дальнейшем прямая драматизация текста осуществляется неоднократно, собственно, персонажи почти всегда пользуются прямой речью, но некоторые реплики анонимны («*Эй, куда, <sic!> прёте?!// – Подай назад!// – Домутировались, своих не узнаёте!!!// – Вот гад!!!»* (Еременко 2010, 12). Напротив, есть случаи, когда реплика оказывается ложной, то есть устойчивая связь на уровне синтактики «имя говорящего – его прямая речь (реплика)», превращающаяся в отношения семантические (имя есть знак-симптом реплики) и в этом качестве закрепляемая семиотикой шрифта: имя – заглавные, текст реплики – обычный шрифтовый режим, – оказывается разрушенной (то ли антиприем, то ли постмодернистская деконструкция, как кому угодно): «*САМОЛЕТИКИ: Зато как чисто и светло,//так что пи-*

лоты в них стреляются,// от самолетов отделяются// то хвост, то винт, а то крыло…» (Еременко 2010, с. 12-13). Понятно, что если персонаж именуется *САМОЛЕТИКОМ*, то в своей прямой речи он (конвенционально) говорит о себе в «1-ом лице» и уж точно не называет самого себя местоимением «3-го лица», таким образом, или говорят не САМОЛЕТИКИ, а иронические ?САМОЛЕТИКИ?, или это САМОЛЕТИКОВА не-реплика, каковым, собственно, фрагмент в итоге и оказывается, поскольку в него включается полилог анонимных персонажей, где лишь одна из реплик – конвенциональное заявление САМОЛЕТИКОВ: «*Не поставят,// не поставят,// мы от них улетим.// Воевать нас не заставят,// воевать мы не хотим!»* (Еременко 2010, 13-14). Таким образом «драматическая» составляющая речевой композиции поэмы становится в самой поэме предметом иронической рефлексии, объектом металитературного моделирования, тем самым подчеркивается небезусловность и непервичность взятого на вооружение композиционного приема. Соотношение условного и безусловного задано в тексте поэмы А.Еременко с первой страницы: «*ВМЕСТО ПРОЛОГА// Разминка слога:// эклога// дерюга// минога// фелюга// Эльмар Грин// «Ветер с юга».// Мне хочется составить монолог,// мне хочется к нему приделать ноги,// чтоб он шагал как будто по дороге,// а может быть, и вовсе без дорог.// Мне надоело мыслить между строк,// в берлоге// живет мой мозг и держит на пороге// благую мысль, и вой её убог…»* (Еременко 2010, 3-4). Обращает на себя внимание тот факт, что здесь представлена ставшая затем типичной для А. Еременко стихотворная форма: ямб, опоясывающая рифма (напоминание о сонетной строфе) и почти тавтологические (но всевозможных типов, вплоть до графических и диссонансных) рифмы, наиболее яркие примеры – в «Невенке сонетов», напр.: «*Мне надоело корчиться в строю,// где я уже от напряженья лаю.// Отдам всю душу октябрю и маю// и разломаю хижину мою»* (№11, (Еременко 1997, 92)), в поэме форма больше не повторяется, видимо, внутри неё, по представлению автора, заключен максимальный контраст обязательного и факультативного, узуального и окказионального, и для неё зарезервирована исключительно металитературная функция, частично возрожденная позже в «Невенке сонетов». Других фрагментов «от автора» «от 1-го лица» в поэме нет. Однако монологов «от 1-го лица» в ней больше, чем диалогов, последние композиционно сосредоточены фактически в срединной части текста, разбитой надвое: а) Часть первая Глава первая «*Вот подошли двое <…> Покуда они распивают,// По-*

слушаем их разговор…» (Еременко 2010, 6-9) и б) «*Глава вторая// еще сырая*: *Разнообразные звери// с механическими компонентами// обмениваются магнитофонными лентами»* (Еременко 2010, 9-14); главы разделяются ремаркой, которая открывает «*Главу вторую*: *Лесная поляна.// Напротив ресторана// дом с вывеской:// «Искусственная врезка// и моментальная вырезка»* (Еременко 2010, 9). Именно «диалогический центр» содержит большую часть признаков сходства с текстами Н.Заболоцкого: персонажи ведут «философскую беседу» *(«А я стою сегодня за вином,// и напряженно думаю о том,// что в лошади запрятан метроном…»* (Еременко 2010, 7), ср:. «*Я открыл множество законов. Если растенье посадить в банку// И в трубочку железную подуть – //Животным воздухом наполниться растенье»* («Безумный волк» (Заболоцкий 1972, I, 153)); персонажи беседуют в идиллическом (буколическом) топосе: «*…Разливают// сели на повалившийся забор <…> Один оппонент совсем босой.// Другой дирижирует «отдельной» колбасой…»* (Еременко 2010, 7); «Лесная поляна» (Еременко 2010, 9), ср.: «*Скворешниц розовые жерди// Поднялись над ними тучей,// Крестьяне мрачны и обуты// В большие валенки судьбы»* («Торжество земледелия» (Заболоцкий 1972, I, 129), «*Деревня, хлев напоминая// Вокруг беседы поднималась»* (Заболоцкий 1972, I, 130); персонажи среди прочего касаются вопросов профориентации *(«– Я садовником родился,// не на шутку рассердился.// Все цветы мне надоели…//// (вместе)//// – Кроме дрели!»* (Еременко 2010, 7-8), «*– Мне кажется, что я умру, если ничего не сделаю для флоры!// – А я для фауны!// Так и уйдем, глазами горя,/ я – в слесаря, а ты в егеря!»* (Еременко 2010, 9), ср.: «*Перед тобой мы нынче заседаем,// Как инженеры, судьи, доктора»* («Безумный волк» (Заболоцкий 1972, I, 157)). «Диалогический центр» поэмы А.Еременко также одновременно содержит две сюжетных завязки: сельские философы отправляются преобразовывать природу и зверомеханизмы эволюционируют в направлении полного синтеза – паровозы совокупляются, в очереди за новой техногенной мутацией стоит гибрид «Кенгуру-через-черточку фотоувеличитель», самолетики учат летать потомство. Это своего рода апофеоз утопии. Следующий этап – гибель утопии и её создателей, он представлен в монологах персонажей (причем среди них есть заведомое alter ego нарратора – Поэт, и гипотетические – компьютер, сочиняющий стихи по «специальной программе», Мастер по ремонту крокодилов), во фрагментах «от автора», всегда «от 3-го лица» и временами в прозе (что сближает их с ремарками, однако

речь нарратора отличается заведомо большей экспрессивностью: «*Следующая глава представляет собой тяжелый замшелый камень, который обалдевшие зрители* (поэма уже мыслится как драма! – С.П.) *с трудом переворачивают и читают…»* (Д., 17)). Эпилог, переводящий утопию в дурную бесконечность – нарратив повествователя с четким интертекстуальным посылом к А. Блоку «*Туда, где роща корабельная// лежит и смотрит, как живая…»*, но явная отсылка к А. Блоку уже вторая, первая возникает в Части второй Главе третьей, в посмертной записке Мастера по ремонту крокодилов («*Я растратил душевные муки»* (Еременко 2010, 7)), однако здесь пародийная цитата из А. Блока «*В кабаках, в переулках, в извивах»* соседствует с такой же из Н. Некрасова («*свету божьему солнца не рад»*), целым коллажем аллюзий и цитат из О.Мандельштама («*Подожги меня в огненной шубе// как сосна до звезды умереть!»*), из советского халтурщика А. Милявского, сочинившего книжку «Здравствуй, Артек!» (Милявский 1960) *(«пионерская звонкая медь»*) и проч. Соблазнительно предположить, что прием центона, о котором столько писали критики в связи с поэтикой А. Еременко, появляется как способ маркировать особый регистр наррации – «несобственно-авторскую» поэтическую речь, в том случае, когда непосредственный нарратор уступает место его косвенному альтер эго. Однако такое предположение сомнительно, поскольку ранее центоном был обмен репликами-цитатами в диалоге будущих слесаря и егеря (в этом случае текстообразующая и семантическая функции цитаты выглядели куда менее изощренно): «– *Люблю дымок спаленной жнивы,//в степи кочующий обоз// – И на холме средь желтой нивы… – Забуксовавший бензовоз. – Как будто ветреная Геба,// кормя зевесова орла,// громокипящий кубок с неба… – На автостраду пролила»* (Еременко 2010, 7). Резонно предположить, что это и есть та «ядерная структура», из которой потом развилась более сложная техника «центонного» стихотворения, ставшая фирменным знаком А. Еременко и перенятая его – в этом смысле – эпигонами (прежде всего Е. Даениным). Так как цитатный и квазицитатный обмен репликами лежит в основе текстовой композиции Л. Рубинштейна, можно было бы увидеть тут некую зависимость, но совершенно невероятно, чтобы А. Еременко в середине 1970-х был знаком со «стихами на карточках». Следовательно, появление такой структуры есть результат типологического сходства, того факта, что в складывающемся мировоззрении нонконформиста расхожая цитата по определению враждебный объект. То, что персонажи «отпускают» общеизвестные реплики со слов то

М. Лермонтова, то Ф. Тютчева, сигнализирует об их культурном тезаурусе и коммуникативных амбициях. То, что монолог состоит из цитат и квазицитат, имитирует внутреннюю речь, рассуждение, аргументы и контраргументы, внутренний диалог в духе М.М. Бахтина. Поэтому «просто центон» (как выразился на знаменитом вечере в ЦДРИ в 1983 г. поэт г.А. Аронов) не казался даже в тогдашней гуманитарной парадигме таким уж простым. Откликаясь на первое издание поэмы, рецензент Д.Д. (Данила Давыдов?) отметил её как источник ряда текстов, известных в качестве самостоятельных стихотворений. Из текста впоследствии выделились в качестве отдельных произведений такие стихотворения, как «Осыпается сложного леса пустая прозрачная схема…», «Человек приближается к источнику огня…», «Я – Мастер по ремонту крокодилов…», «Я растратил душевные муки…» (Д. 2010). Не претендуя на истину в последней инстанции, выдвинем другую версию списка: 1) «Отрывок из поэмы (Осыпается сложного леса пустая прозрачная схема)» (Еременко 2010, 15), то с заглавием, то без – один из самых устойчиво печатавшихся автономно фрагментов поэмы – монолог Поэта из Главы второй. 2) «Мне триста лет, мой механизм распался» (Еременко 2010, 5-6), печатался под разными названиями (в книге «Горизонтальная страна» – «Из поэмы», в книге «Инварианты» – «Описание мельничного аппарата»). Монолог «плачущего в чистом поле деревянного и большого». В поэме нет слов «ветряная мельница», хотя внутреннее устройство агрегата подробно описано в монологе, кроме того, по чистому полю к «большому» «*…всадник скачет. Он копьем рыцарским машет»* – очевидный пересказ знаменитой истории о Дон Кихоте и мельницах, не завершенный в поэме, прерванный диалогом будущих слесаря и егеря. Без заглавия изъятый из поэмы текст-монолог как бы не имеет предзаданного контекста, а такой ход в рамках вполне рациональной поэтики А.Еременко выглядит нарочито абсурдистским. Очевидно, что изобретая заглавия, поэт постепенно принимает предложенные «теоретиками» правила игр и придумывает «ерёмистые», по выражению И. Жданова, пародийно-технологическое названия. 3) четверостишие, завершающее Главу вторую и отделяющее её от Части второй Главы третьей (sic!) (Еременко 2010, 17), при публикации катрена в виде отдельного стихотворения заменены два первых стиха: «*Металлический шорох осин// и зеркальная гладь озерная. <ср.: Извивается, как керосин,//непристойная гладь озерная>»*. Замена показывает, что и здесь автор учитывает запрос на правила игры, ср.: «Сгорая спирт похож на пионер-

ку», который часто приводили как пример «далековатых» еременковских сравнений. 4) «Докладная записка мастера по ремонту крокодилов (обратный адрес: лечебница для дебилов)» («Я – Мастер по ремонту крокодилов») (Еременко 2010, 20-21), в книгах публиковалось под разными заглавиями: «Из поэмы», и с аутентичным названием, и без названия. Книжная версия отличалась и графикой – шестая строфа (единственное пятистишие) разбивалась на два полустрофия, чья автономность не подтверждается рифмовкой (АВ…ВВА), и текстуально – вторая и третья, седьмая и восьмая строфы менялись местами. Взаимозамена второй-третьей строф опять-таки связана с проблемами кореференции: необходимо было как-то раскрыть местоимение (он=крокодил, они=крокодилы), поскольку в самом тексте слова «крокодил» отсутствует, а связать полет с крокодилом можно только через самолетиков в контексте поэмы, или через прецедентный текст (анекдот о летающем крокодиле). Если загадочный «он» появляется сразу после самоаттестации Мастера, как оппозиция «1-го» и «3-го» лица *(«**Я** счастлив был, когда на бреющем полете// **он** облетал колхозные поля»*) (так в поэме), то степень семантической неопределенности возрастает, если же инклюзивное «мы», включает «они» *(«Мы были все недальняя родня…»*), то формально определенность выше: «он» = один из нашей родни, впрочем, читательскую интерпретацию это вряд ли облегчает. Взаимозамена седьмой и восьмой строф тоже обусловлена недостаточной презумпцией, являющейся следствием изъятия из контекста поэмы: об «изучении огня» рассказывается во фрагменте, предшествующем «Докладной записке», поскольку в книги фрагмент чаще всего вообще не включался, даже в виде отдельного текста, стихи «*и мы с моим биноклем семикратным// продолжим изучение огня»* могли интерпретироваться только в символическом коде, следовательно, их нужно было перемещать в композиционно сильную позицию – финал стихотворения. 5). «Уж давно ни мин и ни пожаров» («составленные компьютером» стихи) (Еременко 2010, 23), в большинстве книг («Стихи», «Горизонтальная страна», «Инварианты») именуется «Памяти неизвестного солдата». При изъятии из поэмы в книгах «Горизонтальная страна» (оба издания) и «Инварианты» изменены 7 и 8 стихи (последние два во второй строфе): «*слезы вдов и матери любимых// души чести верности отдашь»* (Еременко 2010, 23) «*<вдовы сердце матери любимых// слезы душу верности отдашь>»*. Можно полагать, что это текстологический вариант, напрямую не спровоцированный изъятием из общего текста поэмы. Однако

есть основания полагать, что в сам текст поэмы попал именно позднейший вариант, в котором А.Еременко отдал дань нынешней политкорректности: 9 и 10 стихи (первый и второй третьей строфы) напечатаны в такой редакции: «*Просекая все ваши коленца// грудью Петрограда москвичи»*. Стихотворение много раз выходило в периодике и распространялось в самиздате, поэтому вариантов у него много и без книжных версий, однако с 1983 г. наиболее частотны для двух указанных стихов такие: «*Не забудем памятный (пламенный) Освенцим//Грудью Петрограда (Ленинграда) москвичи»*. Есть основания полагать, что если замена Ленинград – Петроград коннотативно равная, чем бы ни руководствовались редакторы (злобой дня, заботой о славе города-героя, нежеланием видеть революционную аллюзию и т.п.), то истребление Освенцима – редакторский жест совершенно не в духе А. Еременко и, возможно, сделан под влиянием соредактора В.В. Лобанова. 6). «Эпилог» («Туда, где роща корабельная») – при переводе в формат отдельного стихотворения не претерпевал изменений. Очевидно, что книжные варианты в большинстве случаев должны быть признаны текстологически вторичными (исключение составляет компьютерная эпитафия на гибель Мастера по ремонту крокодилов, каноническим вариантом которой следует считать книжный (предположительно идентичный исходному в поэме)). Таким образом, поэма, возможно, вобрав в себя лучшие тексты А. Еременко на период середины 1970-х, задала основные мотивно-тематические линии его поэтики. Крайне интересно, что несмотря на приписываемые А.Еременко абсурдизм и эпатаж, трудно интерпретируемые вне контекста поэмы диалоги поэт не публиковал как самостоятельные стихотворения. Монологи из поэмы задали разные прагматические позиции его авторского «я».

По воспоминаниям А. Парщикова, больше 25 лет назад А.Еременко говорил: «Делай как я. Напал на какую-то тему, ритм, образ – застолби, поработай над ними, напиши три-четыре стихотворения и тогда уже двигайся дальше» (Клех 2009, 46). Подтвердить, что такое откровение было произнесено, теперь может только один человек – А.В. Еременко, но верится в рассказ без труда. Поскольку эксплицирован рекуррентный принцип поэтики, который история с поэмой подтверждает.

Литература

А я вам – про Ерёму: Собрание стихотворений к шестидесятилетию А.В. Ерёменко / Сост. В. Лобанов. – М.: Воймега, 2010. – 84 с.

Д.Д. Лицом к природе, или Мастер по ремонту крокодилов.// Воздух. – 2010. – №4. – с.78.

Давыдов Д. Александр Еременко в контексте эпохи // Современная русская литература: Проблемы изучения и преподавания: Сборник статей по материалам научно-практической конференции 28 февраля – 1 марта 2007 г. – Пермь: Пермский гос. пед. ун-т, 2007. – С. 299-303.

Еременко А. "Лицом к природе". Фрагменты из поэмы// Новая газета. – 1998.– 7–13 сентября (№ 35).

Еременко А. Инвариант. – Екатеринбург: изд-во неизвестно, 1997. – 76 с.

Еременко А. Лицом к природе, или Мастер по ремонту крокодилов. – М.: Прополиграф, 2010. – 16 с.

Заболоцкий Н. Избранные произведения в 2-х томах. – М.: Художественная литература, 1972. – 720 с.

Интервью Т. Рассказовой с А.Еременко.// url: http://www.poet.forum.ru/archiv/ermnro.htm (Дата обращения: 14.01.13).

Кедров К. Ангелическая поэтика: [Учеб. пособие Университета Н. Нестеровой]. – М.: Университет Натальи Нестеровой, 2002. – 318 с.

Клех И. Смерть поэта. Частный случай (Алексей Парщиков) // Арион. – 2009. – №3. – с.40-48.

Костюков Л. Александр Еременко Opus Magnum / Знамя. – 2002. – №9. – С. 205-206.

Милявский А. Здравствуй, Артек!. – Симферополь: Крымиздат, 1960. – 55 с.

Русская литература сегодня: жизнь по понятиям. // http://www.telenir.net/literaturovedenie/russkaja_literatura_segodnja_zhizn_po_ponjatijam/p12.php#metkadoc11 (Дата обращения: 17.01.13).

Скоропанова И. С. Русская постмодернистская литература: [учеб. пособие]. – М.: Флинта: Наука, 2001. – 608 с.

Флоренский П. Органопроекция // Декоративное искусство СССР. – 1969. – №12. – с. 36-41.

Хлебников В. Стихотворения и поэмы. – М.: Советский писатель, 1960. – 398 с.

Чупринин С.И. Метаметафоризм, метареализм // http://magazines.russ.ru/znamia/red/chupr/book/metafor119.html (Дата обращения: 11.01.13).

Эпштейн М. Что такое метареализм? Манифест, зачитанный… на вечере "Метареализм в поэзии и живописи" // http://old.russ.ru/antolog/intelnet/pm_metarealizm.html (Дата обращения: 14.01.13).

А.В. Пустовалов (Воронеж)

Трансформация образа «Зоны» («Пикник на обочине» – «Сталкер» – «Я тоже хочу»)

26 сентября 2012 года состоялась премьера фильма Алексея Балабанова «Я тоже хочу». Фильм вызвал неоднозначную реакцию у критиков и зрителей. Но объединяло почти все отзывы одно обстоятельство: рецензенты отмечали сюжетное и фабульное сходство с классическим «Сталкером» А. Тарковского – наличие «Зоны», в центре которой располагается объект, совершающий «чудо», путешественники, стремящиеся к этому объекту.

В связи с этим нас заинтересовал образ «Зоны», его трансформация. Как известно, сценарий к «Сталкеру» написали братья Стругацкие с участием А. Тарковского. В основу сценария легла их повесть «Пикник на обочине». Надо отметить, что сценарий не имеет ничего общего с повестью, кроме образа «Зоны». Таким образом, анализ целесообразно осуществлять именно в такой последовательности: Стругацкие, Тарковский, Балабанов.

В «Пикнике на обочине» Зона – следствие прибытия на Землю инопланетян. Они высадились на Землю в пяти точках и через некоторое время покинули планету, изменив территорию в районах высадки как в физическом (нарушены законы гравитации, распространения света и звука), так и в биологическом (появление аномалий, новых растений, «артефактов») аспекте. Сначала Зона привлекает к себе внимание авантюристов, т.н. «сталкеров», которые первыми замечают различные «необычности». Это привлекает внимание учёных, следовательно, и государства. Зона становится охраняемым объектом, но сталкеры продолжают свою уже незаконную деятельность, приносящую прибыль.

В повести Зона рассматривается с нескольких позиций: научной, социальной, религиозной, философской.

С точки зрения религиозной, точнее вульгарно-религиозной, поскольку выражает её сталкер по прозвищу Гуталин и делает это только в нетрезвом виде (*Ибо грядёт день,– возвещает Гуталин. – Ибо взнуздан уже конь бледный, и уже вложил ногу в стремя всадник его. И тщетны молитвы продавшихся сатане. И спасутся только ополчившиеся на него. Вы, дети человеческие, сатаною прельщённые, сатанинскими игрушками играющие, сатанинских сокровищ взалкавшие, – вам говорю: слепые! Опомнитесь, сволочи, пока не поздно! Растопчите дьявольские бирюльки!* (Стругацкий 2010, 32), Зона – это порож-

дение дьявола, и всё, что из неё доставляется, необходимо вернуть обратно.

С точки зрения философской и научной, Зона – камень преткновения человеческого познания, уникальное в истории человечества событие, которое выносит на поверхность старые вопросы: о разуме и познании, прогрессе и его диалектической двунаправленности *(… никогда не следует забывать, что в нашем эвклидовом мире всякая палка имеет два конца* (Стругацкий, 137). Все эти вопросы «ставит» доктор Пильман, физик, нобелевский лауреат.

Он же, отвечая на вопрос о причинах посещения, говорит, что у него есть теория «пикника на обочине», согласно которой пришельцы во время пребывания на Земле людей просто не заметили и оставили груду мусора в виде Зоны и её содержания. Так или иначе, Пильман приходит к сократовскому выводу «я знаю, что я ничего не знаю». Но ему, да и всем остальным, к сожалению, этого знания недостаточно…

Таким образом, Зона, соединяя в себе философский, научный и религиозный пласты, отбрасывает нас назад – в вариативно-мифологическое пространство, в котором каждый субъект выбирает для себя подходящую модель объяснения.

С точки зрения социальной, Зона – это объект, создающий вокруг себя новые институты и общности (сталкеры, НИИ, комитеты, туристы) и деформирующий старые: дети сталкеров с различными изменениями, ожившие мертвецы, возвращающиеся к своим родным. Показатель этих изменений, «лакмусовая бумажка» – главный герой, сталкер Рэдрик Шухарт и его семья: дочь-«мутант» Мартышка, жена и оживший отец.

В центре Зоны находится «Золотой Шар», по легенде исполняющий желания. К нему и направляется, как к последней надежде, разочаровавшийся в жизни Шухарт. Но, чтобы попасть в нужное место, нужно преодолеть множество ловушек, последняя из которых требует человеческой жертвы, которую Рэдрик и приносит в лице Артура Барбриджа.

Артур – сын опытного сталкера по прозвищу Стервятник, получившего своё прозвище за то, что не гнушался никакими средствами ради достижения своей цели. Именно он рассказал Рэдрику о «Шаре» и о том, как он выпросил у него здоровых и красивых детей. Стервятник не может сам отправиться за «Шаром» – у него нет ног, он их лишился во время одного из походов в Зону – тогда его спас Рэдрик. Барбридж-старший не знает, что его сын отправился вместе с Шухартом.

Добравшись до шара, Рэдрик не может ничего вспомнить, кроме последних фраз Артура: *Счастье для всех, даром, и пусть никто не уйдёт обиженный!* (Стругацкий, 190).

Открытый финал не добавляет к образу Зоны никаких штрихов, не раскрывает её суть.

Подводя итог, мы можем сказать, что Зона – это загадка-декорация, фон, на котором разыгрываются события.

В фильме А. Тарковского «Сталкер» Зона появилась в результате падения метеорита. Она окружена кордонами, но сталкеры нелегально проводят туда людей: в центре, в одном из бункеров, расположена комната, в которой исполняются желания.

Зона Тарковского, прежде всего, пространство трансцендентного, территория абсолютного духа, перед которым рассыпается всё наносное и остаётся только подлинное. Зона – это настоящая жизнь, она полноцветна, а весь остальной мир, даже в воспоминаниях героя – чёрно-белый.

Зона – это область веры, а, значит, и область истины. Её пространство наполнено библейскими аллюзиями и реминисценциями:

Звучит голос жены Сталкера, читающей отрывок из Откровения Иоанна Богослова: «*И когда Он снял шестую печать, я взглянул, и вот, произошло великое землетрясение, и солнце стало мрачно как власяница, и луна сделалась как кровь. И звезды небесные пали на землю, как смоковница, потрясаемая сильным ветром, роняет незрелые смоквы свои. И небо скрылось, свившись как свиток; и всякая гора и остров двинулись с мест своих. И цари земные, и вельможи, и богатые, и тысяченачальники, и сильные, и всякий раб, и всякий свободный скрылись в пещеры и в ущелья гор…*» (Откр.6:12-16). Апокалиптические мотивы станут ясны лишь в конце, когда в комнату откажутся входить Профессор и Писатель, пока Зона – это шанс на спасение. Эту неопределённость усиливает усталый и сомневающийся смешок чтицы в конце. После этих слов в кадре появляется большая чёрная собака. «Образ собаки, как это часто бывает у Тарковского, нагружен до невозможности. Собака – это традиционный проводник в загробный мир. Собака, возможно, символизирует святого Христофора. Этот святой переносил путников на спине через опасный брод и однажды обнаружил у себя за плечами младенца Христа. На древних иконах его изображали с песьей головой, за что он был прозван псоглавцем. Существует еще масса символических объяснений» (Локшин).

Звучит также «урезанная» цитата из Лао-цзы: «*Черствость и сила – спутники смерти, гибкость и слабость выражают свежесть бытия. То, что отвердело, то не победит* (в оригинале*: Человек, появляясь на свет, мягок и податлив, а когда умирает – негибок и тверд). Все живые твари, деревья и травы, когда рождаются, податливы и нежны, а когда умирают, становятся сухими и ломкими. И потому тот, кто мягок и податлив, идет дорогой жизни, тот, кто негибок и тверд, идет дорогой смерти. Вот почему воин, неустрашимо рвущийся в бой, найдет свою гибель. Дерево, высокое и крепкое, найдет свой топор. То, что идет вниз – это твердое и крепкое, то, что растет вверх – это мягкое и податливое»* (Дао Де Дзин). Перед входом в тоннель мы видим следующий кадр: скелеты мужчины и женщины, на них падает свет, а из них растёт деревце. Пока это неопределённый символ: Адам и Ева и древо познания добра и зла или древо жизни?

Сталкер – проводник к трансцендентному, провозвестник истины, поэтому он цитирует Евангелие от Луки, опуская имена и названия (ведь пространство фильма символично, каждый персонаж – схема, наполняемая содержанием по мере просмотра): «*В тот же день двое из них шли в селение, отстоящее стадий на шестьдесят от… (Иерусалима) называемое… (Еммаус). И Сам (Иисус), приблизившись, пошел с ними. Но глаза их были удержаны, так что они не узнали Его. Он же сказал им: о чем это вы, идя, рассуждаете между собою, и отчего вы печальны? Один же из них, именем*…» (Лк. 24:13−18).

Но не стоит сравнивать его с Христом – он лишь апостол, но, к сожалению, апостол без последователей – слова Сталкера не принимают, просто не хотят слышать. Даже Писатель, пройдя сквозь мясорубку и погрузившись в воды в тоннеле (явная параллель с таинством крещения). Кстати, вода в фильме может символизировать как благодать, дарованную свыше, так и напоминать о всемирном потопе (ещё один эсхатологический мотив), под водой в Зоне находятся множество вещей – украшения, фотографии, обрывки календарей, которые напоминают о том, что здесь нет времени – есть только вечность.

Писатель оказался не чист, а пуст. Он и Профессор, пришли в Зону с желанием разрушительным. Профессор отказывается от своей идеи взорвать бункер, когда засомневался в наличии чуда: Сталкер кричит: «*Ведь вы же пришли! Зачем же вы убиваете веру?!»* И дальше – кульминация духовной трагедии героев: на пороге Комнаты Писатель вдруг заявляет: «*А потом… Кто вам*

сказал, что это чудо существует на самом деле?» Слова Писателя: «*мене, мене текел упарсин* (*Вот и значение слов: мене – исчислил Бог царство твое и положил конец ему; Текел – ты взвешен на весах и найден очень лёгким; Перес – разделено царство твое и дано Мидянам и Персам»* (Дан.5:26-28) – это предсказание, также как и ария Петра из «Страстей по Матфею» И.-С. Баха. Она говорит нам о будущем «предательстве» и «раскаянии». Каждое предсказание сбывается.

Гордыня не даёт Профессору и Писателю войти в комнату, ведь «*она для самых несчастных»*, ведь «*люди не любят говорить о сокровенном»*. Писатель отвергает веру и истину, он боится её, даже пройдя такой огромный путь («крещение» и «покаяние»). Он готов страдать за ложь, за свои «поверхностные» желания, но не за истинные – это подтверждает и сцена, в которой Писатель, надев на голову терновый венец, «пародирует» Христа. Истинных желаний он, как и Профессор, страшится.

На вопрос: *«А сами вы никогда не хотели этой комнаткой попользоваться*?*»* – Сталкер отвечает: «*А мне и так хорошо»*. Зона, комната – это проекция его души, в которую он готов впустить каждого страждущего, но никто входить не хочет. Не случайно и стихотворение Арс. Тарковского: «*Вот и лето прошло,// Словно и не бывало//На пригреве тепло.// Только этого мало».* Рефрен – «*Только этого мало»* – говорит именно о духовной жажде, которую ничем нельзя удовлетворить.

Стоит отметить образ Троицы, который лейтмотивом проходит через весь фильм (семья Сталкера: он, жена, дочь; Сталкер, Писатель, Профессор – в начале фильма Сталкер наотрез отказывается брать с собой женщину, которую привёл писатель – это нарушает «троичность»). Троица Тарковского – это «Троица-наоборот», символ разобщённости и несогласия. Воссоединилась она лишь на секунду, после драки у входа в комнату, в кадре, где трое героев сидят, прижавшись друг к другу спиной (аллюзия на «Троицу» Рублёва).

Таким образом, Зона Тарковского на протяжении всего фильма балансирует между преддверием апокалипсиса и райского сада и является проекцией души, абсолютно беззащитного, как дитя, Сталкера, который в своей слабости смог обрести силу и прикоснуться к трансцендентному.

Зона Балабанова образовалась в результате аварии на атомной станции где-то между Санкт-Петербургом и Угличем. На территории Зоны ядерная зима, за границами наблюдают солдаты срочной службы, но согласно приказу патриарха следу-

ет пускать всех, потому что там находится колокольня счастья, которая забирает «избранных».

На поиски счастья отправляются Бандит, его друг-Алкоголик с престарелым отцом, Музыкант и Проститутка с философским (!) образованием – тот же принцип образов-схем, что и у Тарковского, только образы более «земные», сниженные.

В фильме присутствуют религиозные элементы, хотя они и не составляют такую стройную конструкцию, как у Тарковского: Бандит узнаёт о колокольне от священника, который принимал его исповедь (рассказывает об этом музыканту, который говорит «Я тоже хочу»); молитва музыканта в храме в начале фильма, приказ патриарха, колокольня.

Как говорилось выше, в Зоне ядерная зима – и на пути к колокольне лежат замерзшие трупы тех, кого не взяли. Критерии отбора неизвестны, но есть мальчик-экстрасенс, который может определить, кого возьмут, а кого – нет.

Подъезжая к блокпосту, Бандит высаживает Проститутку и говорит, что ей там нечего делать, потому что туда надо бежать голой, а она – не добежит. Высадив её, герои продолжают путь. Встречают мальчика-экстрасенса, который говорит, что возьмут Музыканта и Алкоголика с отцом (но они не дойдут: отец умрёт по дороге, а сын не останется, чтобы его похоронить). До колокольни счастья добрались Бандит, Музыкант и Проститутка, добежавшая до неё по снегу абсолютно голой. Вознеслись лишь Музыкант и Проститутка, что ещё раз подтверждает неопределённость критериев отбора.

А у колокольни остались Бандит и Режиссёр, член киноакадемий (в исполнении Балабанова), который на момент прибытия героев уже был там. Это лишь подтверждает непознаваемость счастья. А, следовательно, и Зоны, как «предбанника» к счастью: даже сам «создатель» не знает, почему происходит именно так…

Таким образом, балабановская Зона – это декорация-загадка, лубочно-мифическое одномерное пространство с абсолютно размытыми координатами.

Резюмируя всё вышесказанное, трансформацию образа Зоны можно представить в виде следующей цепочки: загадка-декорация (Стругацкие), трансцендентное пространство (Тарковский) и вновь – загадка-декорация (Балабанов). Загадка-декорация, абсолютно закрытая для какого бы то ни было понимания.

Литература

Лао Цзы. Дао Де Цзин // : http://www.lib.ru/POECHIN/lao1.txt (Дата обращения: 1.04.13).

Локшин Б. Сталкер. Отсюда не возвращаются… // Искусство кино. 2009. №11. url: http://kinoart.ru/archive/2009/11/n11-article17 (Дата обращения: 10.04.2013)

Можегов В. Сталкер: литургия апокалипсиса // URL: http://tarkovskiy.su/texty/analitika/liturgAp.html (дата обращения: 04.04.13)

Струев Д. Орган, которым верят: разговор о Сталкере // Фома, 2007, № 4. URL: http://www.foma.ru/article/index.php?news=2554 (Дата обращения: 10.04.13)

Стругацкий А.Н., Стругацкий Б.Н. Пикник на обочине. – М.: АСТ, 2010. – 190 с.

В.Б. Ремизов (Воронеж)

Л.Н. Толстой. Мечта об эпохе книжного просвещения

Он писал глубокие по содержанию, сложные по стилю романы и повести, философские трактаты о жизни, смерти, бессмертии, публицистические статьи. Но более всего ценил из созданного им рассказы для детей, часть из которых вошла в его "Азбуки", и рассказы для народа, созданные в основном в 1880-е годы. "Кавказского пленника" ставил выше "Войны и мира", "Анны Карениной". Выпустив в свет свою "Азбуку" (1872), признался в том, что его самая главная книга жизни им написана, в ней ему удалось соединить всю мудрость Востока и Запада.

Странными кажутся эти заключения великого романиста. В них кто-то увидит запальчивость требовательного к себе художника. Но давайте не спешить с выводами. А посмотрим на проблему с другой стороны.

Почему народные рассказы Толстого, как и рассказы для детей, сразу после их выхода в свет становились предметом читательского признания – и не только в России, но и за рубежом?

Почему сегодня, выходя миллионными тиражами в разных странах, скажем, в Японии и Южной Корее, они моментально

раскупаются людьми, невзирая на их возраст, профессию, национальность?

Толстой был крут при оценке собственных художественных произведений. Он не мог не понимать, что уже при жизни стал великим писателем, гнал от себя соблазн славы. Вместо олимпийского самодовольства – муки творчества, страдание от невысказанности самого заветного слова.

Истина может быть предметом спора, но она всегда притягательна. Правда жизни, как правило, очевидна, но ложь привлекательней, хотя, как червь, разъедает душу, – "коготок увяз – всей птичке пропасть".

Как сделать так, чтобы истина, правда и отвращение к метастазам лжи и пороков входили в сознание человека с раннего детства, определяя его сущность и логику всей жизни? Способно ли слово провести водораздел между властью тьмы и светом разума? Не всегда способно, но как сделать так, чтобы оно выполняло свою позитивную миссию?

Слово настоящего художника – это прозрение и пророчество, восхождение к правде и истине. Чтобы оно коснулось ума и сердца массового читателя, оно в своей основе должно быть *ясным и вдохновенным.*

Проблема читательского вкуса вызывала у Толстого неподдельный интерес. Не одно поколение эстетов раздражают слова, сказанные Толстым в адрес Пушкина и Бетховена: “Я помню чудное мгновенье”… симфония Бетховена, не так безусловно и всемирно хороши, как песня о “Ваньке-клюшнике” и напев “Вниз по матушке по Волге”[1] или другое: “Пушкин и Бетховен одинаково льстят нашей уродливой раздражительности и нашей слабости” (8, 114).

Эпатаж очевиден, но далеко не абсурден.

“…льстят нашей уродливой раздражительности и нашей слабости”.

Позже, касаясь художественного опыта “Пушкина, Жуковского, Гоголя, Лермонтова, Некрасова, Тургенева”, своего творчества, Толстой так объяснил смысл сказанного: “…это наша самая пища, но такая, которая годится нам, сытым с жиру, которая надувает нас, но не кормит и от которой, когда мы предлагаем её народу, он тоже отворачивается”. И далее: “…пища – не скажу дурная, но не существенная”(25, 528).

---

[1] Толстой Л.Н. Полн.собр.соч. В 90 т. М.: 1928-1958. Т.8. М., 1936. С.114. Здесь и далее ссылки на это издание даются в тексте работы с указанием тома и страницы.

Суровые оценки литературного творчества писателей (и не только русских) были вызваны не столько отрицанием значимости их творчества, а пониманием, во-первых, отдаленности такого рода творчества от жизни народа в ее целостности – единстве бытия и быта, во-вторых языкового барьера, разделяющего живой разговорный язык и литературную речь.

Работая учителем в яснополянской школе в конце 1850-х годов, он обратил внимание на трудности, связанные у крестьянских детей с восприятием даже самых простых, как казалось ему, классических литературных произведений. Им оставались чуждыми и содержание, и языковые красоты “Робинзона Крузо”, “Гробовщика”, “Ночи перед рождеством”, “Вия”, “Илиады”, басен Крылова, “ничего не осталось” в душах детей и от “народных книг”, “Солдатского чтения”. В то же время дети имели “более охоты, чем взрослые”, к чтению былин, песенников, пословиц Снегирева, летописям, памятникам древней литературы. Их поэтическое естество не только не сопротивлялось этому, но, напротив, получало новые импульсы к развитию: ученики “перечитывают по нескольку раз, заучивают наизусть, с наслаждением уносят на дом” эти книги, “в играх и разговорах дают друг другу прозвища из древних былин и песен”.

Но как ни любимы были подобные книги, цель – переход к чтению авторских произведений, написанных современным литературным языком, – не была достигнута, “пучина” не исчезала. Применяемые Толстым и его сподвижниками различные методы мало способствовали преодолению возникших трудностей. И Толстой пришел к выводу, который подтолкнул его к созданию Азбуки и книг для детского чтения. “Может быть, – пишет он, – причиной тому наша *оторванность от народа, насильственное образование высшего класса*, и делу может помочь только время, которое породит не хрестоматию, а **целую *переходную литературу***, составившуюся из всех появляющихся теперь книг и которая **сама собою *органически* уляжется в курс *постепенного* чтения”** (8, 61-62; выделено мною. – В.Р.). Чтение постепенное, поясняет Толстой, есть “чтение книг с интересом и пониманием всё более и более сложными”, но для этого детям надо полюбить чтение, “а для того чтобы полюбить чтение, нужно было, чтобы читанное было понятно и занимательно”.

“Понятно и занимательно”. В контексте раздумий Толстого эти требования к детской литературе далеки от культа примитивизма и потворства низкому эстетическому вкусу. Напротив, предъявив их, писатель, поставил вопрос о важности пробужде-

ния в детях внутренней любовной потребности “знания литературного языка” и такого эстетического вкуса, который позволил бы ребенку безошибочно отличать истинно художественное произведение от низкосортной литературы. За понятностью и занимательностью стоят ясность чувств и мыслей, простота, доступность, но отнюдь не упрощенчество. Не та простата, которая хуже воровства, а та, о которой в связи с Л.Толстым сказал Андрей Белый: "Простота Толстого – это ясность колодца, вода чистая и прозрачная, а дна не видно: колодец глубокий".

Итак, для понимания серьезной художественной литературы необходимы произведения переходные, базирующиеся на детском мироощущении и доступной ребенку языковой практике.

Та же задача была поставлена и в связи с работой над народными рассказами, адресованными взрослым людям: писать на доступном простому крестьянину языке. Чтобы осуществить этот замысел, Толстой несколько лет кряду, разъезжая по городам и селам России, записывает отдельные словечки, диалоги простых людей, пословицы и поговорки, загадки; читает много книг о нравах и быте крестьян, священные книги, включая жизнеописания святых, но главное – почти каждодневно встречается с рабочими людьми городов и деревень, беседует с ними, принимает живое участие в их судьбе, помогает им духовно и материально.

И все это ради того, чтобы решить проблему колоссальной важности – проблему эстетической и нравственной отзывчивости простых людей на художественное произведение. Не боясь быть отвергнутым, непонятым, осмеянным, Толстой, видя пропасть между народом и интеллигенцией, не просто переходит на сторону первого, а *принимает на себя обязательство увидеть мир глазами* простого мужика и простой бабы, глазами крестьянского мальчика, городского ремесленника, разорившихся купца или помещика, торговки с базара (посади их слушать девятую симфонию Бетховена или начни им читать “Идиота”, и через пять минут они разбегутся). Важно было понять, в чем причина массового отторжения шедевров искусства людьми, умными и талантливыми, трудолюбивыми и в большинстве своём расположенными к добру и естественному восприятию красоты.

Проблема, поставленная Толстым, необычайно актуальна сегодня – в растленный век, в век "власти тьмы", рыцарей чистогана. Литературные вкусы подавляющего большинства – от детей до старцев, говоря словами Пушкина, “грубо площадны”. Похоже, классику и понаслышке едва ли знают. Если читают, то, как правило, "чтиво". “Занимательность” совсем иного толка завладела людьми.

Собственно, схожая ситуация была и в конце XIX века. Народ забавлялся низкопробной литературой, отдавая себя во власть самых невероятных, придуманных для забавы и назидания произведений.

Вот один из примеров. И.Д.Сытину некто принес рассказ "Страшный колдун". Просмотрев его, издатель решил выпустить пробный тираж в 3000 экземпляров, после молниеносного успеха этого издания тираж был доведен до 90000 экземпляров. Рассказ оказался ничем иным, как варварски адаптированным под лубочную литературу произведением Гоголя "Страшная месть".

Настоящая художественная литература крайне редко доходила до крестьян и рабочих.

В конце 1882 г. Толстой получил письмо, приведшее его "в сильнейшее волнение". В нем Христина Даниловна Алчевская, просветитель, педагог, основатель в Харькове женской воскресной школы, приводила отзывы ее учениц на толстовскую легенду "Чем люди живы". Она спрашивала у писателя, стоит ли опубликовать отдельным изданием отзывы учительниц и учениц на те или иные книги. Толстой пришел в восторг от этой идеи. "Сколько раз я замечал в своей практике, – писал он Х.Д. Алчевской, – все хорошее, все правдивое, гармоничное, меткое запоминается и передается; все фальшивое, накладное, психологически неверное пропускается или передается в ужасающем безобразии. Кроме того, пересказы эти драгоценны по отношению к русскому языку, которому мы только начинаем немножко выучиваться. […] Я так люблю это дело, и письмо ваше так расшевелило во мне старые дрожжи. […] Очень благодарю вас за ваше письмо и желаю успеха вашему прекрасному делу" (63, с. 109–110).

Книга "Что читать народу?", рекомендованная Толстым, вышла в январе 1884 г. Это был том в 785 страниц, набранных мелким шрифтом. Он состоял из нескольких отделов: духовно-нравственный, литературный, естествознание, сельское хозяйство, медицина, история и др. Особый раздел посвящался художественной литературе – как русской, так и зарубежной. Толстой внимательно просмотрел все разделы и в процессе чтения у него, как он признавался сам, родилась идея издания книг для народа. "Мы, – говорил он позже в беседе с Х.Д. Алчевской, – задались целью ответить на вопрос, поставленной вашей разумной книгой, – что читать народу. Она – ваша книга – дала нам эту мысль, так и знайте…" (Алчевская Х.Д. Передуманное и пережитое. М., 1912. С. 106).

С февраля 1884 г. мысль о книжном просвещении народа и не только народа овладела Толстым. Он делится с ней в письмах к С.А. Толстой, В.Г. Черткову, с которым недавно познакомился. В Москве в хамовническом доме неоднократно собирает единомышленников и на одном из совещаний знакомит их со своей речью о народных изданиях (опубликована она будет только в 1933 г. Толстой Л.Н. Неизданные тексты. М., 1933. С. 325-332; в 1936 г. в 25 т. Полн.собр.соч. в 90 т).

Текст речи сырой как по мысли, так и по форме выражения, но есть в нем то, что не может не привлекать издателей и идеологов издательского дела сегодня.

Толстой обозначает конфликт между двумя сторонами книжного дела: "Сочинителей, составителей, издателей народных книг теперь бездна, но как было и прежде, так и теперь еще не установилось правильное отношение между читателями из бедного народа и сочинителями и издателями. Как прежде чувствовалось, что тут что-то *не то,* так и теперь, несмотря на то, что масса книг издается для народа, чувствуется, что если не все эти книги, то большинство *не то,* что сочинители, составители и издатели не достигают того, чего хотят, и читатели из народа не получают того, чего хотят.

[…] Сытые не знают, что давать, пробуют то то, то другое, и голодные, несмотря на свой голод, отворачивают носы от того, что им предлагают […]

Мы так привыкли к этому, что для народа сойдет то, чего мы не едим, что многие, и я в том числе, и не замечаем всю нелепость такого суждения. То, что для нас, десятков тысяч, не годится, то годится для миллионов, которые теперь сидят с разинутыми ртами, ожидая пищи.

[…] главное: надо признать то, что для того, чтобы давать другим, надо знать, что то, что мы даем, хорошо и нужно. Надо признать, что мы сами невежественны, что нам не учить надо какой-то народ, отдельный от нас, а что нам всем надо учиться, и чем больше, том лучше, и чем в большей компании, тем лучше.

[…] Пускай исчезнет прежде всего это искусственное деление: народ и не народ, интеллигенция /…/ будем учиться не в маленьком классе, у маленького учителя, а вместе в миллионном классе у великого векового учителя, и будет учить не десяток приготовленных студентов в маленькой аудитории, а миллионы всех читающих. Эта-то общность учения и будет главным ручательством его существенности, будет проверкой, откидывающей все ложное, искусственное, временное" (25, 523-528).

На совещаниях были обсуждены организационные и финансовые вопросы, связанные с учреждением издательства "Посредник". Все намеченные к изданию книжки должны были получить одобрения Толстого.

Земский деятель Р.А. Писарев после одного из таких совещаний писал В.Г. Черткову:

"Толстой продолжает находиться в том же живом настроении, и, возвратившись из деревни, он с большим еще интересом относится к вопросу об издании доступных для грамотного люда книг. Он задается издавать такого рода книги, которые имеют вечное, мировое значение, и при этом не имея в виду лишь один народ, но вообще всех, исходя из той точки зрения, что эти творения должны быть читаны всеми и одинаково для всех будут понятны" (25, 876).

Казалось бы, замысел ясен, благороден, просветительство неказенное, разум, так важный для просвещения, торжествует, и все же есть то, что настораживает.

Во-первых, главный ограничитель – одобрение Толстого. Самобытный писатель, самобытный мыслитель, самобытный просветитель. Особый эстетический вкус, а потому многое из того, что являло собой подлинное художество, осталось за рамками издательской деятельности. Но справедливости ради надо сказать, что здесь господствовал не только указующий перст Толстого, но и ощущалась твердая рука догматика В.Г. Черткова, руководившего "Посредником" с 1884 г. по 1997 г. Именно он воспротивился напечатать в "Посреднике" пять сказок М.Е. Салтыкова-Щедрина. И это после того, как Лев Толстой в начале декабря 1885 г. обратился к Щедрину с просьбой поддержать деятельность молодого издательства.

"Очень был рад случаю, дорогой Михаил Евграфович, хоть в несколько официальной форме выразить вам мои искренние чувства уважения и любви […]

Пишу вам о деле вот каком: может быть, вы слышали о фирме “Посредник” и о Черткове. Письмо это передаст вам В. Г. Чертков и сообщит вам те подробности об этом деле, которые могут интересовать вас. Дело же мое следующее: с тех пор, как мы с вами пишем, читающая публика страшно изменилась, изменились и взгляды на читающую публику. **Прежде самая большая и ценная публика была у журналов – тысяч 20** и из них большая часть искренних, серьезных читателей, теперь сделалось то, что качество интеллигентных читателей очень понизилось – читают больше для содействия пищеварению, и **зародился новый круг читателей,**

огромный, надо считать сотнями тысяч, чуть не миллионами. Те книжки "Посредника", которые вам покажет Чертков, разошлись в полгода в ста тысячах экземпляров каждая, и требования на них все увеличиваются. **Про себя скажу**, что, когда я держу корректуру писаний для нашего круга, я чувствую себя в халате, спокойным и развязным, но **когда пишешь то, что будут через год читать миллионы и читать так, как они читают, ставя всякое лыко в строку, на меня находит робость и сомнение**. […] У вас есть все, что нужно – сжатый, сильный, настоящий язык, характерность, оставшаяся у вас одних, не юмор, а то, что производит веселый смех, и по содержанию – любовь и потому знание истинных интересов жизни народа. В изданиях этих есть не направление, **а есть исключение некоторых направлений**. Но я напрасно говорю это. Мы называем это так, что **мы издаем все, что не противоречит Христианскому учению;** но вы, называя это, может быть, иначе, **всегда действовали в этом самом духе**, **и потому-то вы мне и дороги, и дорога бы была ваша деятельность,** и потому вы сами всегда будете действовать так. Вы можете доставить миллионам читателей драгоценную, нужную им и такую пищу, которую не может дать никто, кроме вас" (63, 307-308; выделено мною. – В.Р.).

Второе, что может вызывать чувство раздраженности, это часто встречаемая установка на "должен" и нивелировка читателя. Книги "**должны быть читаны** всеми и **одинаково для всех** будут понятны".

Есть и третий грех в постановке проблемы "Книга и читатель" – заданная тенденциозность, которая в итоге лишает человека права выбора.

Спорным может показаться и сам подход к тексту – его подгон под восприятие массового читателя: вольное обращение с переводной литературой, изъятие из отечественных текстов мест, якобы не понятных читателю, сокращение текстов. Такая позиция редакции во главе с Чертковым отшатнула от "Посредника" многих видных писателей. Крайне скудно была представлена и поэзия. Видимо, друзья Толстого, зная его скептическое отношение к ней, пытались угодить ему.

Толстой не мог не видеть этих недостатков. В письмах к друзьям, деятелям, занимавшимся делами "Посредника", он не раз обращался с просьбой, пожеланиями преодолеть узость издательской позиции.

Ноябрь-декабрь 1885 г. Л.Н. Толстой В.Г. Черткову: "Переделывать повести иностранные, как "Eugénie Grandet", на русские

нравы значит лишать эти повести интереса знания быта не русского и, главное, реальности. А лучше в выносках или в тексте делать разъяснения – чуждых обычаев и условий. […]

Диккенса роман "Bleak Hose" или "Little Dorrit" попробовать перевести весь с комментариями непонятного и с исключениями того, на что укажет опыт чтения рукописи в школах взрослых. Стоит того попытать это, и именно на Диккенсе, передать всю тонкость иронии и чувства – выучить понимать оттенки. Для этого нет лучше Диккенса…" (85, 286-287).

17–18 июля 1886 г. В. Г. Черткову: "Вчера получил ваше письмо с статьями Стаховича (отредактированные Чертковым рассказы В. Гюго "Жаба" и "Бедняки". – В.Р.). Вы спрашиваете: стоит ли того заниматься вам таким исправлением? Не стоит. Ваше изложение проще, но и в вашем есть недостатки не в форме, главное, а в содержании" (85, с. 375).

Январь 1887 г. "Дорогой друг, Владимир Григорьевич. – писал он Черткову, предложившему внести ряд изменений в лесковский текст “Сказание о Федоре-христианине…” – Сейчас получил посылку – рукописи и статью Лескова. Статья Лескова кроме языка, в котором чувствуется искусственность, превосходна. И по мне ничего в ней изменять не надо, а все средства употребить, чтобы ее напечатать у нас как есть. Это превосходная вещь" (86, 18).

23 марта 1892 г. И.И. Горбунов-Посадов просит Толстого дополнить составленный им список книг для воспитания к сборнику. “Русским матерям”. В списке Горбунова значилась книга французского писателя А. Эскироса “Эмиль 19 века”. Толстой по сему поводу отвечает:

"О книгах для воспитания. Книг таких много, и надо подумать. “Эмиль” Руссо непременно должен стоять в главных. Эскироса не знаю. Еще не могу вспомнить и многого не знаю. Но если узнаю и вспомню, напишу. Да, В. Гюго “Бедные люди” (66, 182). И далее писатель напоминает притчу о монахе, взявшем себе в дом с улицы нищего в ранах и проявившем заботу о нем. Но тот возненавидел его, полагая, что монах хочет закрыться им, спасти свою душу, но не любит его. "Вот такое же я чувствую отношение к нам народа, – комментирует притчу Толстой, – и чувствую, что так и должно быть, что и мы им спастись хотим, а не его просто любим – или мало любим" (66, 183).

24 октября 1910 года за четыре дня до ухода, Толстой получил от И.И. Горбунова-Посадова "листовки" (изданные “Посредником” небольшого формата и объема книжечки для народа),

внимательно просмотрев их, тут же ответил: "Иван Иванович, получил листовки, высланные вами Саше, и очень заинтересовался ими. Разобрал их на четыре сорта: самые хорошие, хорошие, посредственные и плохие. Вышло почти что поровну. И вот мне хочется заменить плохие и отчасти посредственные книгами безразличными, только не безнравственными и вредными, но самыми разнообразными, которые чередовались бы с книгами остальными, одного определенного направления. Однообразие это, я думаю, тяжело и действует обратно той цели, с которой они распространяются, вызывая скуку, в особенности если книги с нравственными целями не совсем хорошие. Книги эти я бы заменил, во-первых, простыми, веселыми, без всякого замысла рассказами, даже сборниками смешных, веселых, невинных анекдотов. Второе – практическими руководствами земледелия, садоводства, огородничества. Третий отдел – выбрал бы самые лучшие стихотворения: Пушкина, Тютчева, Лермонтова, даже Державина. Если мания стихотворства так распространена, то пускай, по крайней мере, они имеют образец совершенства в этом роде. Об этом еще придется подумать. Вы же с своей стороны выскажите ваше мнение" (82, 206-207).

Толстого пугало не только "однообразие" в работе сотрудников "Посредника", но и бескрылая назидательность, языковая бедность ряда произведений. В вопросах книжного просвещения он мыслил масштабно. У него было свое небо, и ему хотелось по-своему ткать звездный ковер.

С момента зарождения идеи посредничества – связи отдельного человека с другими людьми, миром и Богом – он ни на минуту не прекращал думать об этом и, не щадя сил, служил, как это ни было ему трудно, человеку, народу, человечеству.

Толстой прочитывает и просматривает многое из того, что выходит в "Посреднике", редактирует рукописи молодых писателей из народа, пишет предисловия, комментарии к различным текстам, осуществляет подбор произведений для издательства, обращаясь как к русским, так и иностранным текстам, прочитывает огромные массивы философского и нравственно-эстетического содержания, много пишет сам для "Посредника", вовлекает в орбиту издательства новых людей, способных служить добросовестно делу, ведет большую переписку с русскими писателями, уговаривая их сотрудничать с "Посредником".

"Любезный друг, Александр Николаевич – пишет он в январе 1886 г. драматургу Островскому. – […] Может быть, ты знаешь наши издания и нашу программу, если нет, то Чертков сообщит

тебе. Цель наша издавать то, что доступно, понятно, нужно всем, а не маленькому кружку людей, и имеет нравственное содержание, согласное с духом учения Христа. Из всех русских писателей ни один не подходит ближе тебя к этим требованиям, и потому мы просим тебя разрешить печатание твоих сочинений в нашем издании и писать для этого издания, если бог тебе это положит на сердце. […] Я по опыту знаю, как читаются, слушаются и запоминаются твои вещи народом, и потому мне хотелось бы содействовать тому, чтобы ты стал теперь поскорее в действительности тем, что ты есть несомненно – общенародным в самом широком смысле писателем" (63, 360-361).

Письма, дневники Толстого, воспоминания о нем свидетельствуют о колоссальном интеллектуальном напряжении. Писать он не прекращал ни на минуту. Тем поразительней его общественная и трудовая деятельность: школа, мировой посредник, перепись населения, помощь голодающим, ходатайство за униженных и оскорбленных, невинно осужденных перед власть имущими, работа в поле, ремесло и многое другое. И при такой загруженности он находил время – и оно было немалым – для издательской деятельности.

Январь 1887 года. Толстой пишет рассказы "Ходите в свете, пока есть свет", "Суратская кофейня", работает над корректурами "Власти тьмы", пересматривает в библиотеке Олсуфьевых масонские книги, из них 6 рекомендует для издания в "Посреднике", 17 писем, из них два ходатайства о каторжанах, читает легенду Н.С.Лескова "Сказание о Федоре-христианине…", роман Гольдсмита "Векфильдский священник", посылает Черткову для издания в "Посреднике" "прекрасно" составленные Л.П. Никифоровым Наставления Иоанна Златоуста – "драгоценную рукопись".

В январе 1887 г. Толстой сообщает В.Г. Черткову: "Работы много по сотрудничеству Петрову (подготовка к изданию "Власти тьмы". – В. Р.). Что сказал Потехин о своих повестях: “На миру” и “Хворая”? Отдает ли он их в народ, т. е. в “Посредник” или Сытину? Я выпросил туда у жены “Поликушку”, и теперь по всем писателям буду просить, кто чтó даст. Надо попросить у Григоровича, выбрав, чтó больше всего годится. Главное же, мне думается, туда отдать все знаменитые сочинения Немцев, Французов, Англичан, которые выдержали много изданий и, главное, переводов, и кое-что для этого делаю, но жатва велика и тут, но делателей мало. Вольтер, Руссо, Bernardin de St.-Pierre, Лессинг: Натан Мудрый, Шиллер: Разбойники, Викфильдский Священник, Гюливер, Дон Кихот”, Сильвио Пелико, Записки Франк-

лина, Плутарх и мн. др. (правописание сохраняется по тексту письма Л.Н.Толстого. – В.Р.)

Сейчас Семенов принес мне рассказ – не дурной, но который надо будет ему же переработать (добавим от себя: он часто перерабатывал, дописывал за Семенова и других писателей из простолюдинов, стремился поддержать их добрым словом и в то же время всегда был прям в художественной оценке произведения. – В.Р.).

На этой неделе Сытин обещал свести меня с издателями. […] У Островской я был, но ничего она мне не сказала. Не нужно ли спросить у ее деверя у министра? " (86, 11-12; при свидании с М. В. Островской Толстой просил разрешение на издание пьес “Бедность не порок” и “Не так живи, как хочется”. Права были ею переданы “Посреднику” в марте 1887 г.; Министром государственных имуществ был брат писателя – М. Н. Островский).

Так мог работать только тот, кто по-настоящему верил в человека, в его разум и добрые чувства. Эпоха Просвещения жила в Толстом с того момента, когда он в 15 лет, прочитав на французском языке все сочинения Жан-Жака Руссо, всем объявил: "Руссо – мой Бог, мой кумир". Позже в "Исповеди" напишет: "Верую в то, что разумно". В поздние годы провозгласит: "Царство Божие внутри вас". Но власть Разума не безгранична, и художник понимал это: "Когда разум ослабевает, то на помощь зовет сердце". Об особенности дара Толстого хорошо сказал А. Фет: у Толстого "ум сердца", потому он, любя Канта, не стал кантианцем, был Толстым, но не жаловал толстовства. При всем понимании важности приобщения каждого человека к христианскому вероучению, к мировой мудрости, не противоречащей христианскому миросозерцанию, Толстой всегда оставался на позициях свободы выбора. Самому человеку придется решать: зачем читать? что читать? с кем он – с Богом или Маммоной?

Толстой создал издательство в России и для России, а оно перешагнуло границы отечества и стало всемирно известным и популярным. Во многих европейских семьях по сей день с любовью хранят книжки издательства "Посредника" (они выходили на нескольких европейских языках).

Во славу "Посредника" работали выдающиеся писатели, деятели культуры, известные и малоизвестные художники. Со многими достижениями в области науки, искусства, медицины и т.д. "Посредник" знакомил своих читателей. Книги формировались по тематическим блокам: художественная литература, книги для детей и юношества, приключенческие сериалы, книги по искус-

ству, религии, философии, истории, географии, естествознанию, математике, физике, экономике, физической культуре, по прикладной деятельности, педагогике с ее инновациями, книги для родителей и т.д.

Книги были очень дешевыми, расходились моментально. Тиражи многих из них переваливали за сотни тысяч. В народе появилась желание иметь домашнюю библиотечку, можно было оформить подписку.

При "Посреднике" была и своя служба просвещения – это книгоноши, среди них и умудренные опытом люди, и молодежь, немало студентов, будущих учителей. Кто-то работал за небольшие деньги, а кто-то шел в волонтеры.

Толстой как художник и мыслитель на протяжении всей жизни вел просветительскую деятельность. Яснополянский педагог, мировой посредник, автор "Азбуки " и 4 книг для детского чтения, народных рассказов, издатель "Посредника", создатель книг "Круг чтения" и "Путь жизни". Его подлинно художественное творчество, созданная им “переходная литература” позволили спасти тысячи живых душ. Им была найдена форма для серьезного разговора о главном с простыми людьми всего мира.

Не было радио, телевидения, интернета. Было много газет, но все они имели свои "изгибчики" и часто мало чем отличались от желтой прессы.

Духовно-просветительскую нишу в конце XIX – начале XX века прочно занял "Посредник", а с ним росла и слава Толстого в народных кругах.

То, что "Посредник" не впал в рутину, а, напротив, с каждым годом набирал силы – заслуга прежде всего Толстого как идеолога просветительского движения.

Толстого, как и "Посредник", ждала суровая судьба. В философском плане на смену кантианскому (в России толстовскому) универсализму пришел постмодернизм. Весь XX век прошел в войнах и революциях, унес преждевременно сотни миллионов жизней. Метафизика лжи и зла сегодня как никогда сильна. Религиозные войны каждый день множат страдания. Интернет, мировая паутина, все с большей силой затягивает человека в объятия смерти, и никто не несет при этом никакой ответственности. Свобода без берегов. Жизнь без смысла.

Вещают смерть книге. Убеждают, что ее время прошло, а оно по-настоящему, может, и не начиналось.

Как бы там ни было, чтобы ни утверждали апологеты современного хаоса, эра постмодернизма на издыхании, конец ее

очевиден, человечество опять подбирается к извечным вопросам – Быть или не быть? Если быть, то с кем – с Христом или без Него?

И все же книги "Посредника" – это начальная ступень для саморазвития, для становления духовной культуры. Это некие камешки, по которым человек из болота выбирался к чистой воде. Далее ему предстояло научиться плавать, самому определять вектор своего духовного и физического развития.

Понимая это, Толстой делает еще один шаг к подлинному, как он считал, Просвещению. Он приглашает современника к диалогу на расстоянии времен в созданных им книгах – "Круг чтения" и предсмертный опус – "Путь жизни". Ему кажется, что он ухватил суть жизни и вышел на методологию совершенствования человеческого духа. Ему кажется, что эта методология универсальна, ибо она вбирает в себя колоссальный опыт людей, живших в разные эпохи, принадлежавших к разным национальностям, к разным вероучениям. Но овладение ею, и это тоже ему абсолютно ясно, – сугубо индивидуально.

Толстой создал свой универсум, свой Космос. Он последний из могикан уходящего золотого века русской литературы. Человек мыслился им как часть целого, и потому он проводил вектор жизни через человека от Земли к Небу. Есть всеобщий Разум, и Мы часть его. Есть Бог, и Наша Душа – частица его. Бог наделил человека способностью любить и желанием быть любимым. Это высший дар Бога людям. Нельзя отвечать на зло злом, чтобы самому не впасть в зло. Ненасилие не отменяет духовного противостояния "площадной пошлости", лжи, лицемерию, жестокости. Оно указывает на просвещенные пути сопротивления злу. Вот то, что желательно пробудить в человеке, открыть ему глаза на мир с его высотами и безднами, не оставить его наедине с хаосом и пляской смерти, а дать ему путеводную нить поиска себя в мире и мира в себе. И здесь очень важен Толстой с его Христианским Просвещением.

Литература

Толстой Л.Н. Полн.собр.соч. В 90 т. – М., 1928-1958.

М.Я. Розенфельд, И.А. Стернин (Воронеж)

О СПЕЦИФИКЕ ЛЕКСИКОГРАФИЧЕСКОЙ ОБЪЕКТИВАЦИИ ПСИХОЛОГИЧЕСКИ РЕАЛЬНОГО ЗНАЧЕНИЯ СЛОВА

Отождествление дефиниции слова в традиционных толковых словарях с реально представленным в сознании носителей языка значением – обычное явление, характерное для обыденного языкового сознания носителя языка. Имплицитно этому принципу следуют и классические филологи, анализируя значения слов по их словарным дефинициям.

Однако любому лингвисту понятно, что анализ употребления слова в контексте всегда выявляет семы, которые не вошли в словарное толкование. Психолингвистический анализ семантики слова еще более усложняет проблему описания значения: значение, выявляемое психолингвистическими экспериментами, практически всегда оказывается намного объемнее и глубже, чем его представление в словарях.

Необходимо четко осознавать, что значение, фиксируемое в толковых словарях и именуемое в лингвистике системным, создается лексикографами в соответствии с принципом редукционизма, то есть минимизации признаков, включаемых в значение. При этом экспериментальное исследование значений слова в психолингвистике позволяет говорить о возможности углубленного описания значений слов. В связи с этим представляется целесообразным говорить о выделении еще одного типа значения – психологически реального (или психолингвистического) значения слова.

Психолингвистическое значение слова – это упорядоченное единство всех семантических компонентов, которые реально связаны с данной звуковой оболочкой (лексемой) в сознании носителей языка. Это тот объем семантических компонентов, который актуализирует изолированно взятое слово в сознании носителей языка, в единстве всех образующих его семантических компонентов – более и менее ярких, ядерных и периферийных, общеизвестных и индивидуальных.

В этой связи предлагается предпринять попытку создания словаря нового типа – словаря, где будут отражены психологически реальные значения слов.

Психологически реальное значение слова может быть выявлено различными методами. Это, прежде всего, свободный ассоциативный эксперимент. Разнообразить и детализировать экспери-

ментальный материал позволят направленный ассоциативный эксперимент, метод свободных дефиниций, эксперименты на оппозиты и симиляры и эксперименты, предполагающие шкалирование.

Алгоритм выявления и описания психологически реального значения слова включает следующие шаги.

1. Проведение свободного ассоциативного эксперимента со словами-стимулами (испытуемым предлагается инструкция: «Отреагируйте любым пришедшим на ум словом на каждое слово экспериментального списка»).

2. Обработка результатов эксперимента (подсчет количества разных реакций испытуемых по каждому стимулу).

3. Составление ассоциативного поля каждого слова-стимула (по убыванию частотности ассоциативных реакций).

4. Семантическая интерпретация результатов ассоциативного эксперимента:

Семантическая интерпретация результатов экспериментальных исследований предполагает *семную интерпретацию* ассоциативных реакций (то есть ассоциаты интерпретируются как вербализация отдельных сем слова-стимула – в соответствии с предикативной гипотезой ассоциирования Дж. Миллера) и семемную атрибуцию совокупностей сем (то есть распределение сем по отдельным значениям многозначного слова). Иными словами, сначала выделяются группы ассоциативных реакций, соотносящиеся с разными денотатами и актуализирующие в силу этого разные значения слова-стимула, затем каждое из выявленных значений получает семное описание – сходные реакции интерпретируются как репрезентации одной и той же семы, которая формулируется исследователем как компонент данного значения. Так составляется дефиниция слова.

5. Полевая структурация семантемы слова-стимула по совокупной частотности актуализованных сем каждого значения (ранжирование значений по совокупному индексу яркости).

Рассмотрим, как может быть представлено толкование психологически реального значения слова в соответствующем словаре на примере лексемы *ведьма.*

ведьма

Ассоциативное поле одноимённого стимула

ВЕДЬМА 109: злая 21; метла 12; колдунья, помело 7; волосы, колпак, магия, страшные сказки, сжечь! 3; сказка про Ягу, Соло-

ха, старая, старуха, страшная 2; баба, баба-яга, болото, Вальпургиева ночь, ведунья, вий, героиня, глаза, загадочность, зелёные волосы, злая женщина, зло, игра, инквизиция, карга, колдовской обряд, колдовство, колдует, колдун, костёр, лес, лохмотья, Маргарита, моль, обряд, плохая, проклятая, с бородавкой, ступа, тёмные силы, тёмный лес, фильм, чёрные растрёпанные волосы, чучело, шабаш, я 1; отказ 1.

Психолингвистическое значение

1. Сказочный персонаж; старая женщина, занимающаяся колдовством, летающая в ступе на метле.

То же, что Баба Яга 4 (Баба Яга 2, сказка про Ягу 2),

сказочный персонаж 5 (страшные сказки 3, героиня 1, фильм 1); занимающаяся колдовством 18 (колдунья 7, магия 3, ведунья 1, колдовской обряд 1, колдовство 1, колдует 1, колдун 1, обряд 1, тёмные силы 1, проклятая 1) злая 24 (злая 21, злая женщина 1, зло 1, карга 1) старая 4 (старая 2, старуха 2) женщина, летающая на метле 19 (метла 12, помело 7), в ступе 1 (ступа 1), в том числе на шабаш 1 (шабаш 1), непривлекательная внешне 3 (страшная 2, чучело 1), с зелёными 1 (зелёные волосы 1) или чёрными 1 (чёрные растрёпанные волосы 1) растрёпанными 1 (растрёпанные волосы 1) волосами 3 (волосы 3), с бородавкой 1, в колпаке 1 (колпак 1), одетая в лохмотья 1 (лохмотья 1), живущая на болоте 1 (болото 1), в лесу 2 (лес 1, тёмный лес 1).

Противоположно 0

идентификация Маргарита 1

прецедентные тексты Вий 1, Маргарита 1,

возможная сочетаемость 0

устойчивые выражения 0

символические реалии 0

окружающие реалии 0

исторические реалии 0

мифологические реалии Вальпургиева ночь 1

неоценочное 45*, одобрительное* 0*, неодобрительное* 30 (злая 21, страшная 2, злая женщина 1, зло 1, карга 1, плохая 1, проклятая 1, тёмные силы 1, чучело 1)

неэмоциональное 47*, положительно-эмоциональное* 0*, отрицательно-эмоциональное* 28 *(*злая 21, страшная 2, злая женщина 1, зло 1, карга 1, проклятая 1*,* чучело 1)

межстилевое

СИЯ 148

Пример употребления

Ведьмы слетаются на шабаш в Вальпургиеву ночь.

2. Злая женщина

Злая 23 (злая 21, злая женщина 1, карга 1) женщина 2 (баба 1, злая женщина 1) преклонного возраста 4 (старая 2, старуха 2), непривлекательная внешне 3 (страшная 2, чучело 1);

То же, что 0

Противоположно 0

идентификация 0

прецедентные тексты 0

возможная сочетаемость 0

устойчивые выражения 0

символические реалии 0

окружающие реалии 0

исторические реалии 0

мифологические реалии 0

неоценочное 5, одобрительное 0*, неодобрительное* 27 *(*злая 21, страшная 2, злая женщина 1, карга 1, плохая 1, чучело 1),

неэмоциональное 6*, положительно-эмоциональное* 0*, отрицательно-эмоциональное* 26 *(*21, страшная 2, злая женщина 1, карга 1, чучело 1)

разговорно-сниженное

СИЯ 85

Пример употребления

И эта ведьма ещё смеет со мной спорить!

3. Женщина, подозреваемая в занятии магией

Женщина, подозреваемая в занятии магией 14 (колдунья 7, магия 3, ведунья 2, колдовской обряд, колдовство, колдует, колдун), могла приговариваться к сожжению 3 (сжечь 3) на костре 1 (костёр 1) инквизиции 1 (инквизиции 1)

То же, что колдунья 7, ведунья 2

Противоположно 0

идентификация 0

прецедентные тексты: Солоха 2

возможная сочетаемость 0

устойчивые выражения 0

символические реалии 0

окружающие реалии 0

исторические реалии 0

мифологические реалии 0

неоценочное 20*, одобрительное* 0*, неодобрительное* 3 *(*сжечь 3)

неэмоциональное 20*, положительно-эмоциональное* 0*, отрицательно-эмоциональное* 3(сжечь 3)

межстилевое

СИЯ 29

Пример употребления

Если женщина весит меньше пятидесяти килограммов, значит она – ведьма.

4. Загадочная, притягательная женщина

Загадочная 1 (загадочность 1), притягательная женщина 2 (глаза, игра)

То же, что 0

Противоположно 0

Идентификация: я 1

прецедентные тексты 0

возможная сочетаемость 0

устойчивые выражения 0

символические реалии 0

окружающие реалии 0

исторические реалии 0

мифологические реалии 0

неоценочное 3, *одобрительное 1* (загадочность 1), *неодобрительное* 0

неэмоциональное 2*, положительно-эмоциональное* 2 (загадочность 1, игра 1)*, отрицательно-эмоциональное* 0

разговорное

СИЯ 4

Пример употребления

Женщина должна быть чуть-чуть зеленоглазой ведьмой.

Не актуально 1

Не интерпретировано 1 (моль 1)

Природа психолингвистического значения слова и, следовательно, принципы его лексикографического описания специфичны. Опыт анализа экспериментального материала позволил нам прийти к следующим обобщениям.

1. Набор и количество психолингвистических значений обычно не совпадает с набором и количеством значений в традиционных лексикографических источниках. Обычно слово в сознании носителя языка имеет больше значений, чем это отмечают словари.

2. Психолингвистическое значение может быть полиоценочным и полиэмоциональным (например: город – *хороший, любимый, вредный, гадость).* В психолингвистическом значении могут присутствовать противоположные по содержанию семы (например, ВОРОНЕЖ: *большой 15, маленький 1; благоустроенный 3, уютный 2 хорошо озелененный 2, неуютный 2, с плохими дорогами 1*).

3. В психолингвистическом значении выявляются региональные семы (например, Воронеж – семы, актуализированные только ярославцами: находится на юге России 17, маленький 11, никогда его не посещал(а) 11, провинциальный 11, незнакомый 9, обычный, ничем не примечательный город 8, с ним связана известная фраза «Воронеж не догонишь» 5, теплый 5, характерно произносят звук «г» 5, зимой заснеженный 3, холодный 3. Семы, актуализированные только воронежцами: место жительства моих родственников 6, является столицей Черноземья 6, много мест для развлечений 5, интересный 4, культурные ценности 4, благоустроенный 3, современный 3, хорошие люди 3).

4. Психолингвистическое значение может быть «ложным». В языковом сознании носителей языка выявляются значения, ложные с точки зрения лексикографов и образованных людей, вызванные паронимическими сближениями или контаминацией значений в сознании испытуемых. При этом эти значения могут выделяться значительной частью испытуемых (например, ТАКТИЧНЫЙ: 4. Заранее хорошо продуманный 3, основанный на логике 2, учитывающий ситуацию 5, в военном деле 8, в спорте 1, в беседе 1 словосочетания ход 3, маневр 1. СИЯ 22 – контаминация со значением лексемы тактический. АПЛОМБ: (реакции) закрыть, зуб, стоматолог – контаминация со значением пломбировать (зубы), квартира, печать – контаминация со значением скрепление пломбой).

Литература

Лингвоконцептология и психолингвистика / Под ред. И.А.Стернина. – Вып. 4. – Воронеж : «Истоки», 2011. – С. 73-180.

Лингвоконцептология и психолингвистика / Под ред. И.А.Стернина. – Вып. 5. – Воронеж : «Истоки», 2012. – С. 45-151.

Стернин И.А., Рудакова А.В. Психолингвистическое значение и его описание. Теоретические проблемы. – Lambert Academic Publishing: Saarbrücken, 2011. – 192 с.

Н.П. Рыжкова (Воронеж)

СПЕЦИФИКА СОЦИОКУЛЬТУРНОЙ АДАПТАЦИИ СКАЗОК В СОВРЕМЕННЫХ ДЕТСКИХ ИЗДАНИЯХ

Детская литература так же, как и взрослая, способна отражать различные общественные процессы. В данной статье рассматриваются особенности современных адаптаций народных и авторских сказок, выявленные при сравнении с адаптациями, представленными в более ранних изданиях. Выдвигается гипотеза о том, что изменения в форме и содержании произведений могут быть связаны с различными социальными и культурными факторами и иметь определенную специфику во влиянии на психологию ребенка.

Детская литература, сложившись как самостоятельный тип литературы, выполняет в первую очередь образовательную и воспитательную функции: формирует личность ребенка, способствует его социализации. Необходимо отметить еще и эстетическую функцию[1]: литература воспитывает в юном читателе художественный вкус. Некоторые ученые выделяют также развлекательную функцию (Трыкова 2006, 16-17) литературы для детей. Жанровый состав детской литературы видоизменялся, но литература для детей дошкольного и младшего школьного возраста остается наиболее однородной, в ней преобладают сказка, лирический рассказ и повесть в коротких новеллах (Карайченцева 2004, 134). Наряду с прозаическими произведениями значительное место занимают малые жанры лирики и драмы.

Сказка представляет собой повествовательное произведение устного народного творчества о вымышленных лицах и событиях, преимущественно с участием волшебных, фантастических сил, литературное произведение такого содержания и формы (Тихонов 2001, 962). Это один из наиболее понятных ребенку жанров, так как сказка очень близка мироощущению ребенка. Восприятие мира тесно связано с фантазией ребенка, искренностью его чувств. Ребенок, слушая и читая сказки, учится приходить к радости через сострадание к героям. Мораль в сказках формирует ценностную картину мира в детском сознании. Большую дискуссию вызывал и все еще вызывает вопрос о том, допустима ли (Литературная, Т.I, 194-199) адаптация (сокраще-

[1] С. Я. Маршак, отмечая эту функцию, утверждал, что «детская литература должна быть делом искусства» (Маршак С.Я. О большой литературе для маленьких // Собр. соч. М., 1971. Т.6. – С. 208).

ние, переработка) для детей сказок. Процесс переработки приводит к уменьшению эстетической ценности, однако часто является необходимым из-за определенных педагогических целей и требований эпохи.

Адаптация определяется как приспособление текста для недостаточно подготовленных читателей. Наиболее распространенными видами адаптации являются обработка и пересказ, не предполагающие серьезного изменения текста (Алексеева 2011, 79-90). Существенная переработка возможна при вольном переложении произведений, и такая адаптация в современных условиях встречается довольно часто. Одним из наиболее важных критериев адаптации текста является ее оправданность.

Для анализа были взяты современные издания сказок «Русалочка» Г. Х. Андерсена (Приходкин 2008) и «По щучьему веленью» (Фаттахова 2006). Сказка «По щучьему веленью» вышла в серии «Читаем по слогам», она сокращена почти в 4 раза[1] по сравнению со сказкой в обработке А. Н. Толстого. Текстовые различия можно заметить уже на первой странице. Классический вариант: «Жил-был старик. У него было три сына: двое умных, третий – дурачок Емеля. Те братья работают, а Емеля целый день лежит на печке, знать ничего не хочет. Один раз братья уехали на базар, а бабы, невестки, давай посылать его:

- Сходи, Емеля за водой.

А он им с печки:

- Неохота…

- Сходи, Емеля, а то братья с базара воротятся, гостинцев тебе не привезут.

- Ну ладно.

Слез Емеля с печки, обулся, оделся, взял ведра да топор и пошел на речку» – замещается лаконичным: «Было у старика три сына: двое умных, третий дурачок Емеля. Как-то раз пошел Емеля за водой и поймал щуку». Сокращение прямой речи делает повествование менее интересным, в адаптированном варианте пропадает гиперболизация лени и несамостоятельности героя, однако в целом образ меняется незначительно. Нет в современном варианте забавного для ребенка эпизода о том, как «идут ведра по деревне, народ дивится», а это значит, что нарушается развлекательная функция детской книги. Опускаются в адаптации образы баб и невесток, это можно связать с изменением типа семьи.

[1] Данные приводятся на основе подсчета слов в адаптациях.

Стоит отметить, что разыскивают Емелю в современной адаптации лишь за проделки, а не за то, что он «много народу подавил». Тенденция к уменьшению жестокости в сказках также снижает воспитательную функцию данного жанра – ребенок должен понимать, что зло наказывается. Самому большому сокращению, в том числе и с точки зрения морали, подвергся конец сказки: после приказания царя засмолить Емелю в бочку и бросить в море главный герой просит печь увезти его и Марью-царевну «подальше отсюда». В обработке А. Толстого Емеля сталкивается с трудностями, становится по просьбе невесты «добрым молодцем, писаным красавцем», в какой-то мере перерождается.

Наряду с сокращением содержания можно наблюдать и упрощение языка. Поэтичность народной речи, переданная А. Толстым, сложные синтаксические конструкции («будет уха сладка», «вин сладких да разных закусок», «забедовал, затужил»), заменяются невыразительными лексикой и синтаксисом («…приехал самый главный вельможа. Посулил Емеле красный кафтан и уговорил поехать к царю»).

Текст сказки «Русалочка» был сокращен почти в 12 раз, в данном издании не указано имя Г.Х. Андерсена. Текст подвергся сильному изменению, это довольно краткий пересказ происходившего в оригинальной сказке. Рассмотрим произведение на уровне, доступном ребенку старшего дошкольного и младшего школьного возраста.

Описания подводного мира в классическом переводе А. Ганзен поражают маленького читателя яркими образами, складывающимися в фантазии ребенка в единую картину: «В самом глубоком месте стоит дворец морского царя – стены его из кораллов, высокие стельчатые окна из самого чистого янтаря, а крыша сплошь раковины; они то открываются, то закрываются, смотря по тому, прилив или отлив, и это очень красиво, ведь в каждой лежат сияющие жемчужины и любая была бы великим украшением в короне самой королевы». Сравним этот отрывок с описанием замка в современной адаптации сказки: «Когда-то давным-давно ими (морскими жителями) правил Морской царь. Был у него коралловый дворец с крышей из белых и розовых ракушек». Вместе с изменением уровня эстетизации текста происходит и снижение его развлекательного значения: в адаптированном варианте прямая речь используется лишь однажды, текст в основном состоит из скучного перечисления событий.

В современном издании есть аллюзии, отсылающие читателя к мультфильму «Русалочка» (Disney, 1989): «Однажды Русалочка нашла среди обломков затонувшего корабля мраморную фигурку юноши. Она поставила фигурку в саду и часто любовалась ею. Русалочка мечтала встретить такого же принца и уже *полюбила его*». Кроме того, изображенные на иллюстрациях героини сильно напоминают русалочку Ариэль.

Русалочка в современной адаптации не заставляет ребенка сопереживать. Она покидает родной дом безо всякого сожаления, каждый шаг не доставляет ей боли, как это было в оригинале. Образ главной героини сильно упрощен. Пересказчик не оставляет ребенку надежды, в конце русалочка просто бросается в воду и обращается в морскую пену, в то время как в оригинальной сказке главная героиня отделяется от морской пены и поднимается к дочерям воздуха, обретая потом вечность.

Эту адаптацию нельзя назвать успешной, так как ни одна из функций сказки не выполняется в должной мере. Успех адаптации во многом зависит от чутья обрабатывающего или пересказывающего лица.

В 2013 году на сайте *5rasvorotov.livejournal.com* был задан вопрос об отношении пользователей сайта к адаптации детских книг. Большинство ответивших выразили негативное отношение к чтению детям упрощенных в процессе адаптации произведений. Некоторые из родителей отметили ряд удачных обработок (например, произведений Астрид Линдгрен Л. З. Лунгиной) и высказали мысль о том, что лучше читать неадаптированные произведения, когда ребенок достигнет определенного возраста.

Значительное сокращение оригинальных текстов порождается коммерциализацией современной культуры. Массовые издания, подобные анализируемым, создаются для успешной реализации их на рынке. Такие книги привлекают детей красочностью, а родителей знакомыми названиями.

Особенности адаптации содержания определяются общими культурными и социальными тенденциями. Прежде всего, текст меняется в соответствии с изменившимися реалиями, пропадает необходимость описывать исчезнувшие из повседневной жизни вещи и явления. Современная общественная жизнь очень динамична, именно поэтому в современных адаптациях сказок преобладает повествование как функционально-смысловой тип речи, описание встречается гораздо реже. Культура приобретает глобальный характер, литература пересекается с медийными

видами искусства, такая тенденция ведет к унификации образов как в иллюстративном материале, так и в тексте адаптации.

Качество текста в современных изданиях оставляет желать лучшего. Сказки перестают выполнять основные функции: воспитательную, образовательную, эстетическую и даже развлекательную. Главные герои зачастую становятся безликими, их поступки не заставляют ребенка задуматься и извлечь из сказки какой-то урок. Упрощение языка текста ведет к тому, что литературный вкус ребенка формируется не совсем правильно, произведение становится неинтересным, словарный запас обогащается незначительно. Сокращение содержания сказки непосредственно меняет количество и качество информации, которую получает при чтении ребенок.

Литература

Алексеева М.И. К вопросу об обработке и пересказе русских народных сказок для детей // Вестник Московского университета. – Серия 10 «Журналистика». – 2011. – №2. – С.79 – 90.

Карайченцева С.А. Книговедение: Литературно-художественная и детская книга. Издания по филологии и искусству: Учебник для вузов. – М.: МГУП, 2004. – 424с.

Маршак С.Я. О большой литературе для маленьких // Собр. соч. В 8 Т. – М., 1971.

Приходкин И.Н. Русалочка: сказка. // М.: Фламинго, 2008. – 14 с.

Тихонов А.Н. и др.; Под ред. д-ра филол. наук А. Н. Тихонова. Комплексный словарь русского языка // М.: Русский язык, 2001. – 1229 с.

Трыкова О.Ю. Детская литература: основные функции, особенности восприятия, феномен бестселлера // Библиотека в школе: прил. к газ. «Перв. сент.». – 2006. – №8. – С. 16-17.

Фаттахова Н. По щучьему веленью: для младшего школьного возраста // М.: Фламинго, 2006. – 14 с.

Литературная энциклопедия: Словарь литературных терминов: В 2-х т. – М.; Л.: Изд-во Л. Д. Френкель, 1925.

К.М.Х. Салеем (Ирак, Тикритский университет)

СОВРЕМЕННАЯ АРАБСКАЯ ЛИТЕРАТУРА (НА ПРИМЕРЕ ТВОРЧЕСТВА Г. АС-САММАН)

Наиболее выдающимся явлением современной арабской литературы можно назвать сирийско-ливанскую писательницу Гаду ас-Самман (род. 1942). Она родилась в Дамаске, Сирия. Будущая писательница получила степень бакалавра английской литературы в Дамасском университете, после чего окончила магистратуру по специальности «Театр абсурда» в американском университете Бейрута. Собирая материал для диссертации, она посетила Лондон и другие европейские города. Степень доктора Г. ас-Самман получила в Каирском университете. С 1964 г. Г. ас-Самман стала преподавать литературу в Дамасском университете.

Она начала карьеру в качестве журналиста в Бейруте и спустя некоторое время опубликовала первый сборник рассказов «Твои глаза – моя судьба» (1962). Работая журналистом, она совершала поездки в Европу. За время работы там она впитала многие черты европейской литературы. Ей стали близки идеи либерализма. Интерес писательницы вызвали также идеи левого движения вообще и марксизма в частности. Большое влияние на неё оказали также произведения французских философов Ж.-П. Сартра, А. Камю, а также теория психоанализа З. Фрейда. Она много читала об идейном конфликте левых и либерал-демократов.

Вступив на литературную стезю в 1960-е годы, Гада ас-Самман более чем за 40 лет писательской работы издала ряд сборников стихов, шесть сборников новелл, пять романов, пьесу, выпустила целую серию книг публицистического и мемуарного характера. Не будет преувеличением сказать, что своим многогранным творчеством она пополнила "золотой запас" арабской поэзии и прозы.

Г. ас-Самман справедливо считается мастером новеллы. Об этом свидетельствуют многочисленные отзывы о ее деятельности в малом жанре. Среди тех, кто оценил силу дарования Г. ас-Самман, многосторонность ее новеллистического мастерства, – имена известных арабских писателей и литературоведов. Так, египетский критик Галяль аль-'Ашари убежден, что рассказы Г. ас-Самман – это «стук в дверь мировой литературы». Его соотечественница литературовед Ильхам Гали называет Г. ас-Самман символом ее поколения, «*сюрпризом для мужчин и женщин современности*» (Гали,1990, 28).

Подобные эмоциональные высказывания принадлежат и сирийским деятелям литературы. По словам известного новеллиста, драматурга и критика Рийада 'Исмата, «сегодня Гада ас-Самман – одна из тех редких творцов, которой удалось совместить свой замечательный художественный дар с широкой популярностью у читательской публики. Сегодня Гада ас-Самман – не только чрезвычайный и полномочный посол арабской женской литературы, но и яркий представитель элиты арабской словесности в целом» (Исмат, 1979, 34) Видный прозаик называет Гаду ас-Самман «великой женщиной».

Творчество Г. ас-Самман свидетельствует о том, что она работает в русле реализма, но также очевидно, что ей свойственно использование множества символов и образов, уходящих корнями в мифологию. Её литературный стиль представляет собой слияние рационального и иррационального. Г. ас-Самман сумела преодолеть многочисленные табу, связанные с положением женщины в том обществе, где она живёт. Благодаря этому ей удалось проторить новый путь, который теперь будет открыт для других. В своём творчестве писательница уделяет большое внимание жизни женщины в обществе. Она всегда связывает её с жизнью женщины в прошлом, например, показывает значение тех, кто вдохновляет её, – Семирамиды в Вавилоне, Клеопатры в Египте, Зенобии в Сирии.

Творчество Г. ас-Самман пронизано вниманием к внутреннему миру человека. С её точки зрения, люди должны быть равны как в своих чувствах, так и в своих правах. Как сказал итальянский литератор Тони Марини, *«эта арабская писательница всегда ищет факты, и самый главный среди них – это место женщины. Она хочет, чтобы люди были во всём равны, её книги показывают пример реальности, чуждый европейцам. Она резко осуждает ретроградные обычаи, которые являются неожиданностью для европеянок*» (Центр Северной Африки, 1989, 127).

Произведения Г. ас-Самман можно разделить на три группы: романы, рассказы и поэзия. В её произведениях всегда связаны трагедия и борьба за свободу, как у С. де Бовуар. Как и С. де Бовуар, Г. ас-Самман резко осуждает капитализм и буржуазию, критикует их роль в жизни и то, что они лишают людей равноправия.

Ей удалось выйти за узкие рамки, которые были непреодолимы для других писательниц, таких, как Гулет Хури, Лейла Баалбаки, пытавшихся справиться с проблемой положения жен-

щины при помощи общественных движений. Г. ас-Самман превзошла своих предшественниц, и её творчество позволило справиться с целым рядом социальных, психологических и общественных проблем. Так, она обращается к проблеме феминизма в исламском обществе, критикуя реальность, ограничивающую свободу женщины. Этот феномен освещён в каждом из её произведений.

Очень большое внимание писательница уделяет в своём творчестве теме любви. Она выработала свой необычный стиль, позволяющий показать все чувства человека, независимо от того, насколько он их проявляет. Она использует язык конкретных понятий, что придаёт особую яркость и красочность. Например, в одном из своих стихотворений она написала: *Когда мы встречаемся, // Цветные рыбки в воде кажутся мне бабочками, летающими // В своей морской атмосфере. // Когда мы расстаёмся, // Сардина кажется мне акулой* (пер. мой – К.С.) («Любовь и идеализм»). *Когда читаешь мои буквы после моей смерти, // Читаешь не слова, но их тень на странице. // Подняв тело буквы, ты сможешь найти душу смысла. // Смотри внимательно в мои бумаги, // Написанные мной, среди атмосферы смерти и отсутствия. // Я живу твоей любовью и чувствую, как в первый раз, // Что не мы, но смерть умерла* (пер. мой – К.С.) («Читатель, его не знаю»).

Она использует символические образы не только в поэзии, но и романах и рассказах. По мнению Г. ас-Самман, любовь делает жизнь прекрасной. Для неё любовь может существовать не только между людьми, но и между неодушевлёнными предметами. Она понимает любовь в широком смысле: любовь человека к родине, к матери, к женщине. В своих произведениях писательница стремится показать, что любовь позволяет совершить невозможное.

Ее необычный стиль проявляется и в выборе названий, например, во втором сборнике рассказов – «Нет моря в Бейруте» (1963), где она описала отчуждение человека от своей страны, или в третьем сборнике рассказов «Гибель старых гаваней» (1973). В нем она передает чувства человека, живущего за пределами своей страны, и его отношение к земле и к родине. Можно увидеть особенности её стиля, когда она показывает пропасть между идеями человека и его поступками. Это видно в её романах «Время другой любви» (1978), «Тело – сумка для путешествий» (1979), «Плаванье в озере дьявола» (1979), «Сургучная печать памяти» (1979), «Арест сбежавшего мгновенья»

(1979), «Лепёшка бьётся, как сердце» (1979), «Свисток тревоги в моей голове» (1980), «Любовь из вены в вену» (1982), «Прогулка внутри раны» (1988), «Ночь миллиарда» (1986), «Отчуждение ниже нуля» (1990), сборнике рассказов «Квадратная луна» (1989), стихах «Танцы с совой» (1990).Это можно считать, с нашей точки зрения, психологическим реализмом.

Главное место в её творчестве занимает роман «Бейрутские кошмары» (1976), который был переведён на 17 языков, включая русский, и опубликован в России в 1991 г. В этом романе она показала проблемы общества в Бейруте после войны и страдания людей. Эта книга содержит также один из первых призывов арабских женщин к свободе. Писательница критикует ретроградные порядки в отношении женщин, в особенности в Бейруте. Она выступает против узколобой традиции и выходит за рамки патриархальных обычаев своей родины. Г. ас-Самман старается придать жизни новый смысл, сформировать у общества новое мышление.

Она сама говорит о своём творчестве так: «Когда я пишу новый роман, я не отталкиваюсь от идей Наполеона как генерал, который хочет открыть новую землю, и я не создаю план заработка на этом, как человек, стремящийся победить в выборах. В мои планы входит только то, чтобы писать кровью моих ран на белом льду бумаги. Моя кровь – мои чернила. Мои буквы – дорога моей безвозвратной поездки» (Аль-Иттихад газеты, 2012, 3).

О её творчестве говорит Изабелла Камера Дафлито[1]: «Она подчёркивает, что человек сможет достичь своей цели в жизни, если он смотрит, и видит, и не забывает о страданиях человека у себя на родине, и использует эти страдания в качестве основы для своего стремления к славе» (Introduzione, 1992, 12).

В вышеназванной книге исследовательница показала, что реализм всегда виден в творчестве Г. ас-Самман, но оно интересно своим новым стилем, отражающим национальную душу.

Этот образ национальной души виден в нескольких произведениях, например, в её стихотворении «Письма скуки жасмину». В нём она вспоминает Дамаск, где очень много цветов жасмина. Там её душа живёт словно в тяжёлом сне, и она хочет проснуться от этого сна отчуждения, который стал фактом её жизни. *Никто не видел моей смерти и не слышал моего голоса. // Они идут в*

[1] Изабелла Камера Дафлито : Полный профессор на арабском языке современной литературы на кафедре востоковедения – ISO – Sapienza Университет Рима, Италия.

подвалы смерти метро каждый день. // Затем придёт ночь. // Никто не замечает дамасского жасмина. // Он при смерти на асфальте. // Учили меня, как запах вернуть природному цветку, // Чтобы я вернулась к тебе. // Учили меня, как вернуться // Пеплу в уголья, а реке к истоку, грому в облако. // Всё, что мучило меня, не чувствует. // Меня замучили улицы, которые не чувствуют. // Изменившиеся улицы. Я стала жива лишь наполовину (пер. мой. – К.С.). Язык, который использует Гада ас-Самман в своём творчестве, не только одушевляет место воспоминаниями, но возрождает душу для красоты и памяти. Место для Гады ас-Самман не просто картинка, которую она копирует в стихах, а миф, который совмещает время и пространство. То, что она сделала, состоит в умении расплавить текст между пространством и временем, вывести его за границы реальности.

К сожалению, история изданий Г. ас-Самман в России довольно бедна. В 1987 г. «Кошмары Бейрута» были опубликованы издательством «Радуга». Остальные произведения появлялись в сборниках и журналах:

1.«Зарубежный Восток. Литературная панорама» (Вып. 18), издательство «Художественная литература, 1990: «Бейрут-75».

2. Журнал «Азия и Африка сегодня»: «Рассвет у окна» (2005, № 2), «Бейрутская дева 1973» (2005, № 7), «Раненая змея» (2001, № 4).

3. Журнал «Памир»: «Голубой Дунай» (1989, № 3).

4. Сборник «Избранные произведения писателей Ближнего Востока. Романы и рассказы», Прогресс, 1978: «Часы и ворон».

Таким образом, на примере творчества Г. ас-Самман очевидно, что при большой значимости и художественном своеобразии современной арабской литературы она остаётся практически вне поля зрения современных российских издательств.

Литература

1. Аль-Арнаут А. Гада ас-Самман. Путешествие по её Неполному собранию [сочинений] (Рихля фи а'малиха гейр алькамиля). – Дамаск, 1993. 211 с.

2. Ас-Самман Г. Бейрут -75. Повесть / Пер. с араб. В. Шагаля и Н. Ковыршиной // Зарубежный Восток. Литературная панорама. – Вып. 18. – М.: Художественная литература, 1990. – 768 с.

3. Ас-Самман Г. Бейрутская дева 1973. Рассказ / Пер. с араб. Н. Шуйской // Азия и Африка сегодня. – 2005. – № 7.

4. Ас-Самман Г. Голубой Дунай. Рассказ / Пер. с араб. Н. Ковыршиной // Памир. Душанбе. – 1989. – № 3.

5. Ас-Самман Г. Кошмары Бейрута. Роман / Пер. с араб. И.Тимофеева. – М.: Радуга, 1987. – 400 с.
6. Ас-Самман Г. Раненая змея. Рассказ / Пер. с араб. Н.Шуйской // Азия и Африка сегодня. – 2001. – №4.
7. Ас-Самман Г. Рассвет у окна. Рассказ / Пер. с араб. Н.Шуйской // Азия и Африка сегодня. – 2005. – № 2.
8. Ас-Самман Г. Часы и ворон / Пер. с араб. В. Шагаля // Избранные произведения писателей Ближнего Востока. Романы и рассказы. – М.: Прогресс, 1978. – 560 с.
9.Introduzione al libro di Paola di Capua, *al-Tamarrud wa'l-iltizām fī adab Ghādah al-Sammān,* Beirut, Dār al-Tali'ah, 1992, pp. 5-17.
10. Studi magrebini, Istituto Universitario Orientale, (Naples, Italy) – Centro di studi magrebini, Studi magrebini, University of Michigan,1989.
11. الهام غالي ,غادة السمان - الحب والحرب, دراسة فى علم الاجتماع الادبى, دار الطليعة للطباعة والنشر . 1986 111 ص
12. جريدة الاتحاد الاماراتية , في 18. اب . 2012
13. غالي شكري , غادة السمان بلا اجنحة , دار الطليعة , الطبعة الثالثة , بيروت , 1990 , 214 ص .
14. رياض عصمت , الصوت و الصدى , دراسة في القصة السورية الحديثة , دار الطليعة للطباعة والنشر , بيروت .1979 259 ص.

Ю.Л. Сапожникова (Смоленск)

ТРОП "ГОВОРЯЩАЯ КНИГА" В КЛАССИЧЕСКИХ ИСТОРИЯХ РАБОВ И ПЕРЕСМОТР ТЕМЫ ГРАМОТНОСТИ В НОВЫХ ИСТОРИЯХ РАБОВ

Первыми произведениями, которые заложили основу афроамериканской литературы, стали истории рабов. Это автобиографические повествования, рассказанные белым переписчикамредакторам или написанные самими беглыми или освобожденными рабами. По мнению историков, общее количество материалов в разных формах, написанных в этом жанре, составляет около 6 000 свидетельств (The Oxford Companion 1997). Таким образом, этот жанр в целом представляет собой основополагающую традицию в афро-американской литературе и культуре.

Многие особенности построения и содержания переходили из одного повествования в другое, т.к. сначала аболиционисты помогали авторам построить свои рассказы с оглядкой на извест-

ные тогда литературные жанры, а кроме того беглые/ освобожденные рабы, которые собирались писать историю своей жизни, знали произведения своих собратьев и многое сами перенимали друг у друга. По мнению И.М. Удлер, уже в повествовании Б. Хэммона (1760) можно найти некоторые черты, ставшие впоследствии непременными атрибутами всех историй невольников: 1) направленность рассказа на белого читателя и его вовлечение в описываемые события, 2) провиденциализм, 3) обращение к Библии и опора на нее, 4) самоидентификация по расовому признаку, которая, в основном, закреплена в названии, 5) поиск возможностей побега, жажда свободы, 6) стремление к документальности, 7) описание подробностей путешествия через Атлантику (Удлер 2009).

Еще одним значимым аспектом в историях рабов, написанных, прежде всего, авторами-мужчинами, становится грамотность. Троп "говорящая книга" ("the talking book") появляется во многих произведениях жанра "истории рабов", например, у Эквиано. Чаще всего это Библия, которую белые начинают читать, а рабы с удивлением смотрят, как книга "говорит" с ними, выдавая истину через слово божье. В дальнейшем они сами учатся читать, чтобы узнать эту истину.

Некоторые писатели показывают, как умение читать и / или писать, помогло им бежать (например, Г. Бибб научился подделывать пропуски), другие говорят уже о свободных неграх, подчеркивая, что только образование наделит их истинной силой (так дядюшка Сефас (Uncle Cephas) в истории о Ш. Брукс и других рабах несколько раз повторяет следующую фразу: *Education, property, and character, to my mind, have ever been the trinity of power <…> for our complete redemption in this country* (The House of Bondage 1890, 127)).

В случае с Фредериком Дугласом "говорящей книгой" выступает антология "Оратор из округа Колумбия", при этом он сам купил ее, когда уже научился читать, тем самым самостоятельно сделав выбор источника знаний. Кроме того, он не принимает слова данной книги за непреложную истину, а лишь использует их как средство выражения собственных мыслей и идей.

In the same book, I met with one of Sheridan's mighty speeches… <…> I read them over and over again… They ***gave tongue to*** *interesting thoughts of my own soul, which had frequently flashed through my mind, and died away for want of utterance. <…> The reading of these documents* ***enabled me to utter my thoughts***… (Narrative of the Life 2003, 45) (выделено нами. – *Ю.С.*).

Однако отдельные авторы классических историй рабов начинают осознавать, что владение словом имеет и некоторые недостатки. Во-первых, оно показывает, в какой бездне невежества человек жил до этого, что часто погружает его в отчаяние (таково, например, состояние Дж. Хенсона после того, как его собственный сын начал учить его читать). Во-вторых, писатель часто понимает, что не может полностью выразить свои чувства с помощью письменного слова (фраза "*no pen can describe it*" встречается в тех или иных вариациях во многих повествованиях мужчин).

Однако, в произведениях этого жанра, написанных рабынями, на первый план выходит подчеркивание важности устной речи. Писательницы включают в свои произведения религиозные и народные гимны и спиричуэлс чаще, чем авторы-мужчины, которые отдают предпочтение высказываниям белых писателей, религиозных деятелей и философов. Авторы-женщины передают рассказы своих родителей и других родственников о тех членах семьи, которых продали и которых, например, младшие дети не видели вообще. При этом подчеркивается, что эти рассказы повторялись многократно. Кроме того, устное слово важно, потому что говорящий наделяет его дополнительными оттенками благодаря своему голосу, тону, словно зачаровывая тех, кто его слушает. Это невозможно передать на письме, что отмечают как белый редактор истории Странствующей Истины, так и те, кто присутствовали на ее выступлениях (*The impressions made by Isabella on her auditors, when moved by lofty or deep feeling, can never be transmitted to paper*… (Narrative of Sojourner Truth 1850, 45); *in the deepest and most solemn tones of her powerful and sonorous voice. Its effect ran through the multitude, like an electric shock* <…> *to enchain them longer with her spell* (Narrative of Sojourner Truth 1850, 119)). В отличие от авторов-мужчин большинство писательниц не говорят о важности обучения (среди рассмотренных нами произведений бывших рабынь лишь Э. Кекли отмечает, что единственным упреком, который она бы могла адресовать своим хозяевам, было то, что они не научили ее читать и писать). Остальные авторы-женщины не сосредоточивают на этом аспекте своей жизни в рабстве особого внимания, они могут мимоходом упомянуть, что научились читать и писать либо нет. Ведь отсутствие образования не мешает, как считала Странствующая Истина, знанию божьего закона в сердце, что, по-видимому, и делало человека свободным.

К немногим произведениям авторов-женщин, где грамотности уделяется определенное внимание, относится повествование Г. Джейкобс. Трикстерская природа ее героини проявилась в решении вступить в переписку с белым хозяином, доктором Флинтом, и адресовать письма якобы с Севера, чтобы ввести его в заблуждение относительно ее местоположения и тем самым обеспечить себе хотя бы минимальную свободу действий. Таким образом, она использует орудие белых, грамотность, против них самих, поменявшись ролями со своим обидчиком, который пытался использовать ее умение читать в своих гнусных целях и отправлял ей непристойные записки.

Однако в целом писательница тоже предпочитает устную речь, а не письменные источники, и даже те обязательные подтверждающие документы, копии которых беглые рабы–авторы повествований должны были цитировать в своем произведении (объявления о награде за поимку, различные документы продажи, вырезки из газет и т.п.), она чаще всего либо перефразирует сама, либо вообще только упоминает, заявляя, что потеряла их. При этом за подтверждениями она призывает обращаться к живым свидетелям, то есть полагаться на устный рассказ.

Тема грамотности находит свое отражение и в новых историях рабов. Это – “новые или современные литературные произведения, главный акцент в которых делается на изображении опыта или последствий рабства в Новом Свете” (The Oxford Companion 1997, 533) (произведения этого жанра начали появляться в конце 1960-х гг. и создаются до настоящего времени).

Авторы новых историй рабов дают рабу заговорить в полный голос без каких бы то ни было ограничений; они изображают рабство, чтобы проследить за процессом формирования собственного Я рабов в нечеловеческих условиях; они воспевают способность негров не просто выживать, но и реализовывать свой человеческий потенциал. Обращение этих писателей к прецедентным текстам (классическим повествованиям) естественно и неизбежно: это обращение к корням, к ключевой проблематике.

Для сохранения традиции современные писатели оставили единые с текстами предшественников сюжет и проблематику: сюжет выстраивается как путешествие из рабства на свободу, а в качестве основной проблематики выступает реализация сложной идентичности негра. В некоторых новых историях рабов авторы уделяют внимание и теме грамотности.

В своем произведении “Бегство в Канаду” И. Рид во многом критикует весь жанр афро-американской литературы, истории

рабов. В первую очередь его критика направлена на ту значимость, которую рабы в своих повествованиях придавали грамотности. В большинстве историй рабов грамотность рассматривается как оружие против системы, как способ обретения свободы. Но, по мнению И. Рида, хотя умение читать и писать часто помогало невольникам выписывать себе поддельные пропуска и бежать, оно не делало их свободными, так как слово, исходившее из уст темнокожих беглецов или из-под их пера, все равно принадлежало белым, контролировалось ими, либо превращалось ими в предмет потребления. Ведь чаще всего беглые рабы зарабатывали себе на жизнь тем, что выступали на различных антирабовладельческих митингах, либо писали книги о собственной жизни в рабстве, то есть они вынуждены были рассказывать то, что внушали им аболиционисты, и то, что хотела услышать или прочитать белая публика, тем самым они превращали свою историю в товар на продажу.

Главный герой произведения, поэт Рейвен, на собственном опыте убеждается в правильности этого вывода. Во время выступления на одной из антирабовладельческих встреч, он осознает, что собравшиеся ждут от него представления, он и его история не соответствуют ожиданиям публики, в нем недостаточно огня, чтобы растопить холод неприятия и непонимания. И в этот момент сам поэт сравнивает себя с печкой, которая, будучи предметом массового производства, стоила недорого и продавалась практически во всех магазинах (Velikova 2004). Для публики, пришедшей на выступление, он и его поэзия не более, чем ставший привычным товар, который вроде бы необходим, но который приносит все меньше удовольствия и пользы.

«He wasn't a performer, and some of the people in the audience wanted more fire. <…> They wanted to get warm. Sometimes he felt like a cheap Sears, Roebuck furnace. A little fire, but not enough to heat the whole house» (Flight to Canada 1998, 144).

В произведении "Возлюбленная" Т.Моррисон ее героиня, Сети, верила, что словом можно убить, поэтому она отказывалась учиться читать и писать, когда мистер Гарнер, владелец плантации, предложил обучить всех рабов грамоте. Все рабы на плантации "Милый дом", кроме Халле, считали, что обучение изменит их разум, заставив забыть нужные вещи и запомнить абсолютно ненужные. Позже, когда ими стал управлять Учитель, Сети на себе испытала способность слова убивать, услышав, как Учитель просил своих племянников перечислить ее собственные черты, разделив их на две группы: животные и челове-

ческие, а потом записать их. Ужас такого использования слова сводился к тому, что оно загрязняло рабов так сильно, что они начинали испытывать отвращение к себе и забывали, кем были, и больше никогда не могли вспомнить об этом.

В первой части романа Ш.Э. Уильямс «Десса Роуз», названной “Черномазая” (“The Darky”), повествование ведется от лица белого писателя Адама Неемии, который расспрашивает о мятеже сидящую в тюрьме в ожидании рождения ребенка Дессу. Писательница использует аллюзию на произведение Стайрона, в котором Ната Тернера допрашивает белый адвокат и редактор его признаний Грей, чтобы показать невозможность правдивого отражения слов негров белыми писателями. Ведь известно, что в идеологии, насаждаемой большинством, “меньшинства изображаются как отличающиеся, отклоняющиеся <…> и угрожающие” (цит. по: Почепцов 2003, 326). То, что Адама абсолютно не волнуют интересы рабов, а напротив, он стремится облегчить участь рабовладельцев, показывает и название его будущего произведения “Истоки сопротивления среди рабов и некоторые способы его искоренения”.

Запомнив на всю жизнь, как ее пытались “прочитать и написать”, превратить лишь в знаки в руках белого человека, Десса решила, что должна оставить свою историю, передать ее следующим поколениям, ведь для темнокожих людей единственным способом сохранить себя, а значит, выжить было присутствие в памяти живых людей, в их рассказах. Этот урок дала ей мать, когда рассказывала о своих детях, которых рабство отняло у нее. Десса передавала рассказы своим детям, а те – своим. Все они повторялись так часто, что дети знали их практически наизусть.

Однако все, что хранится в памяти живущих людей, составляет лишь текущую часть социальной памяти, для перехода этой информации в ретроспективную ее часть, представляющую собой материальное наследие духовной жизни предшествующих поколений, она должна быть материализована, например, в виде письменных источников. Понимая большую силу письменного слова, его больший охват, Десса решает записать свою историю. Но сделать это для нее должен лишь тот человек, которому она доверяет, который не переиначит то, что она расскажет. Поэтому она продиктовала свой рассказ одному из собственных внуков, который затем прочитал все записанное, чтобы она еще раз убедилась в правдивости написанных слов.

Таким образом, в классических историях рабов, написанных мужчинами, часто проводится мысль о том, что раб обретает голос через обучение грамоте. Научившись читать и писать, он начинает мыслить по-новому и осознавать свое угнетенное положение, и это заставляет его бороться за собственную свободу. В произведениях женщин, напротив, в основном лишь мимоходом говорится о грамотности (удалось ли героине обрести ее или нет), и больше к этой теме писательницы не возвращаются. Однако они превозносят силу устного слова и устной традиции в своей культуре. В новых историях рабов эта тема также не остается без внимания. Авторы современных произведений, вне зависимости от пола, чаще всего подчеркивают неоднозначность грамотности, указывая не только на ее положительные аспекты, но и на негативные черты – через тему рабства творческой личности, необходимости давать представление на потребу публики, либо мотив способности слова убивать.

Литература

Почепцов Г.Г. Теория коммуникации. – М.: "Рефл-бук", Киев: "Ваклер", 2003. – 656 с.

Удлер И.М. В рабстве и на свободе: становление и эволюция документально-публицистического жанра "невольничьего повествования" в XVIII–XIX веках. – Челябинск: Энциклопедия, 2009. – 239 с.

Douglass Fr. Narrative of the Life of Frederick Douglass, an American Slave Written by Himself. NY: Barnes & Noble Classics, 2003. – 126 p.

Jacobs H. Incidents in the Life of a Slave Girl Written by Herself. NY: Barnes & Noble Classics, 2005. – 242 p.

Morrison T. Beloved. – Croydon: Vintage, 2005. – 324 p.

Reed I. Flight to Canada. – NY: Simon & Schuster Inc., 1998. – 179 p.

Velikova R. Flight to Canada via Buffalo: Ishmael Reed's parody of local history // A Quarterly Journal of Short Articles, Notes, and Reviews. – Fall 2004. – Vol. 17. – № 4. – P. 37-44.

Williams Sh.A. Dessa Rose. – NY: Quill; Harper Collins Publishers Inc., 1999. – 239 p.

African American Literature. A Brief Introduction and Anthology / ed. Al Young. – NY: Addison-Wesley Educational Publishers Inc., 1996. – 563 p.

Black Writers in Britain 1760-1890: an Anthology / eds. P. Edwards, D. Dabydeen. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1994. – 239 p.

Narrative of Sojourner Truth, a Northern Slave, Emancipated from Bodily Servitude by the State of New York, in 1828. Boston, 1850 //

URL: http://www.docsouth.unc.edu/neh/truth50/truth50.html (Дата обращения 13.01.13).

The American Tradition in Literature / eds. G. Perkins, B. Perkins. Tenth edition. – Vol. 1. – NY: McGraw-Hill, 2002. – 2051 p.

The House of Bondage or Charlotte Brooks and Other Slaves, Original and Life-like, as they Appeared in their Old Plantation and City Slave Life; Together with Pen-pictures of the Peculiar Institution, with Sights and Insights into their New Relations as Freedmen, Freemen, and Citizens by Mrs. Octavia V. Rogers Albert. NY, 1890 // URL: http://www.docsouth.unc.edu/neh/albert/albert.html (Дата обращения 13.01.13).

The Oxford Companion to African American Literature / ed. by William L. Andrews, Frances Smith Foster, Trudier Harris. – NY: Oxford University Press, 1997. – 866 p.

В.В. Струков (Университет г. Лидса, Великобритания)

EVER EXPANDING TEXT: NEW BOOK FORMATS AND DIGITAL MEDIA

В данной статье мы приводим некоторые данные, которые были получены нами при проведении серии исследований, посвященных интерактивным устройствам, обеспечивающим чтение текстов, воспроизведение аудио-видео файлов и других средств передачи информации. В основе нашего исследования лежит представление о меняющимся контексте производства и потребления информации в связи с распространением цифровых технологий. Подобное изменение можно охарактеризовать как революционное, поскольку налицо кардинальный сдвиг в культурной практике распространения текстов. В центре нашей статьи рассуждения о роли электронных книг (e-readers), а главное теоретическое осмысление чтения как интерактивного процесса, в котором задействованы новые отношения между сенсорным аппаратом человека и книгой (текстом) как типом передачи знания от одного человека к другому. Наша концепция основывается на предположении, что новый режим «чтения-смотрения-взаимодействия» с экраном оказывает влияние не только на опыт чтения, то есть потребления информации, но и на саму структуру текстов и их способов предоставления, например, книг, журналов, газет и проч.

Для описания нашего основного положения мы используем термин «haptic», который можно перевести с английского языка как «тактильный»; однако на самом деле он означает специфическое отношение между практикой смотрения (взгляд) и ощущения (касание). Несомненно, что разные виды чтения задействуют все чувства: несмотря на вид деятельности, все виды восприятия без перерыва участвуют в процессе познания и освоения действительности. Так, даже если человек не принимает пищу, он все равно продолжает использовать вкусовые сенсоры, расположенные во рту. Другими словами речь идет не столько о новом виде ощущений, сколько о *новой комбинации* ощущений, которые стали возможны после распространения цифровых технологий и сенсорных экранов, позволяющих одновременное восприятие информации зрением (глаза) и ее модификацию ощущением (кончики пальцев или передающее устройство, например, специальный карандаш). В нашем исследовании мы бы хотели сконцентрировать внимание именно на ситуациях, когда взаимодействие с экраном происходит непосредственно, путем касания, когда читатель (в связи с переменой практики, скорее всего, следует использовать термин «пользователь») может, например, увеличить размер шрифта, или открыть новую страницу, нажав на ссылку, или начать просмотр встроенной анимации, и прочее.

Влияние цифровых технологий, в частности электронных книг, обнаруживается в нескольких областях. В данной статье мы коснемся двух аспектов. Во-первых, использование haptic чтения качественно меняет представление о самом процессе чтения. Во-вторых, подобные технологии и опыты взаимодействия с ними меняют наше представление о системе текстов, подвергая сомнению такие привычные категории, как книга, роман, повествование, который используются нами при описании книг, литературы и текстов. Иными словами перед нами процесс изменения системы продуктов (книга → электронная книга, журнал → блог и т.д.), жанров (роман → интерактивный роман, дневник → записи в социальных сетях и т.д.), форм сообщения информации (повествование от первого лица → рассылка в Твиттере, детектив → компьютерная игра) и так далее.

В 1990-е и начале 2000-х гг. дискуссия по поводу цифровых технологий строилась по принципу описания свойств цифровых объектов. Для этого использовался абстрактный категориальный аппарат, суть которого сводилась к установлению структурных принципов цифрового культурного производства. Так, например, широко использовалась теория гипертекста, то есть

системы организации текста, при которой выделенные ссылки («гиперлинки») актуализировали новые части текста. Гипертекст обеспечивал новый опыт чтения: каждой новое взаимодействие с текстом порождало совершенно новый, неповторимый опыт; речь идет не об интерпретации полученной информации (ведь каждое новое чтение текста всегда порождает новые смыслы), а о самой практике построения высказывания, текста и смысла. Гипертексты и гипер-чтение стало обычным явлением в XXI веке, и навыками такого рода чтения обладают все пользователи сети интернет. Другой масштабной теорией данного периода стало представление о том, что все цифровые объекты и практики подчиняются единому правилу организации. Лев Манович в своей работе 2001 г. «Язык новых медиа» установил, что все цифровые структуры представляют собой базы данных, а взаимодействие с ними осуществляется благодаря специальному алгоритму. Сначала дихотомия «база данных vs. алгоритм» использовалась для описания цифровых процессов; однако в дальнейшем эта оппозиция была наполнена новыми смыслами и получила статус культурной теории, описывающей явления цифровой эпохи. Так, с точки зрения нарратологии, «база данных vs. алгоритм» описывает способы чтения, которые организованы нелинейно, а значит, текст и смысл конструируются в процессе актуализации алгоритма, или смены одного алгоритма на другой. По отношению к политэкономии, «база данных vs. алгоритм» описываю процесс развития капитализма, при котором каждый новый виток развития означает смену структурирующего алгоритма при неизменной базе данных.

В последнее десятилетние произошло «овеществление» цифровых технологий, а, следовательно, наблюдается уход от структуралистской к постструктуралистской модели знания, которая применяется по отношению к цифровым технологиям. Так, цифровые технологии более не воспринимаются в абстрактных категориях, свойственным новым формам обработки информации, а скорее, как продолжение культурной практики и развитие проекта модерна. В настоящее время превалирует рассуждения о демократическом потенциале новых технологий, о новой среде коммуникации, о влиянии цифровых объектов на местную, традиционную культуру, о роли определенных сообществ в создании цифрового культурного пространства, и так далее. Несомненно, что такой крен в исследовании новых медиа связан с овеществлением, коммодификацией технологии и социальной практики. В этом контексте электронная книга представляется

интересным феноменом для изучения конвергенции старых и новых технологий и культурных практик.

Под электронной книгой мы понимаем не способ представления информации (например, электронный файл, который можно загрузить из интернета и потом распечатать), не форму хранения и обработки текстов (например, интернет-библиотека, которая позволяет просмотреть нужный текст в любой момент), и не способ восприятия информации (например, чтение романа на экране персонального компьютера было возможно уже очень давно, но при этом пользователь должен был находиться перед экраном неподвижного компьютера), а, скорее всего, объект, который, с одной стороны, воспроизводит, повторяет, симулирует уже известный нам опыт взаимодействия с книгой, а с другой, обеспечивает новые опыты чтения. Данное развитие книги как технологии подчиняется законом ремедиации. В своем исследовании «Ремедиация: Анализируя новые медиа» 1999г. Джей Дэвид Болтер и Ричард Грузин пришли к выводу, что все новые медиа «повторяют» и заново интерпретируют старые медиа: 'Media technologies constitute networks or hybrids that can be expressed in physical, social, aesthetic, and economic terms. Introducing a new media technology does not mean simply inventing new hardware and software, but rather fashioning (or refashioning) such a network' (Bolter 1999, p. 19). Как следует из приведенной цитаты, речь идет о новой комбинации системы медиа. Раннее мы установили, что нас интересуют новые комбинации ощущений, которые предлагают электронные книги.

В настоящее время рынки медиа в индустриально развитых странах наполнены разнообразными устройствами, которые обеспечивает чтение старых текстов, а также текстов, которые были специально созданы для восприятия на этих устройствах. Так, Эппл предлагает Айпэд, Амазон – Киндл, Кобо Инк. – Коборидер, и так далее. Фактически каждая фирма, занимающаяся производством и распространением цифровой информации, имеет в своем арсенале один или несколько видов устройств, которые попадают в разряд электронных книг. Они могут отличаться несколькими техническими параметрами, средствами доставки и оплаты, но по своей сути, они очень схожи в том, как они «ремедиируют» традиционную книгу. Поскольку чтение текста возможно и на других устройствах (например, стационарный компьютер, или мобильный телефон, что особенно актуально для стран Африки, где из-за перебоев с электричеством использование персональных компьютеров затруднено), то можно заключить, что ос-

новной вклад электронной книги как технологии сводится к тому, что она позволяет перенести информацию с бумажной страницы на электронный экран. Таким образом, электронная книга – часть современной культуры экранов ('screen culture'), а значит, (литературный) текст воспринимается в общем контексте визуальной информации, представленный на том или ином экране.

Поскольку любой текст может быть воспроизведен и прочитан на любом экране, то следует говорить о расширяющемся поле экрана, или о том, что, как это заявлено в названии статьи, образуется пространство экранов, которое уже не имеет границ, а значит, границы образуются не между объектами (книга в твердом переплете, книга в мягком переплете и проч.), а между потоками информации, которые задействуют те или иные каналы восприятия. В этом смысле книга – тип экрана, который ранее актуализировал один вид взаимодействия, а теперь предлагает совершенно иной – «haptic».

Следует подчеркнуть, что «haptic» описывает не столько практику одновременного смотрения и касания, сколько само новое чувство взгляда, которое обладает потенциалом воздействия (пусть и воображаемого) на окружающее пространство. Данное качество обусловлено культурой интерактивных экранов, которая расширяет не только формы представления текста, сами виды текстов, но и качество сенсорного аппарата человека, порождает новое сочетание ощущений. Идея «haptic» взгляда, несомненно, восходит к ранней теории кинематографа, в частности к работам Лауры Малви (Mulvey 1975, p. 6-18), которые наделяют взгляд властью контролировать изображаемое и воображаемое. Жиль Делёз писал о «тактильном пространстве» кинематографа при разработке своей теории «движения-образа» (the movement image; Deleuze 1986 [1983]). В свою очередь, в рассуждениях о философии новых медиа Марк Хансен указывает, что 'the tactile or haptic space catalyzed by digital installations <…> presents a more fundamental shift or realignment of human experience *from* the visual register of perception (be it in an "optical" or "haptic" mode) *to* a properly bodily register of affectivity in which vision, losing its long-standing predominance, becomes a trigger for a nonvisual haptic apprehension' (Hansen 2004, p. 209). Нам бы хотелось подчеркнуть, что электронная книга дает представление о двунаправленности процесса изменения культурной практики в эпоху цифровых технологий. С одной стороны, она размывает границы между культурными объектами и замещает их новым экранным пространством, которое «ремедиирует», си-

мулирует и возмещает старые практики, а также предлагает новые уже в интерактивном режиму. С другой стороны, она переформатирует сенсорную картину человека за счет наделения взгляда (gaze) качествами касания (touch), что приводит к новым способам переживания, а так же практикам «чтения-смотрения-взаимодействия» в режиме, когда визуальное уже более не является одноканальным способом восприятия и уступает место другим способам коммуникации.

Литература

Bolter J. D., Grusin R. *Remediation: Understanding New Media*. – Cambridge, Massachusetts: The MIT Press. – 1999.

Deleuze G. *Cinema 1: The Movement-Image*. – Minneapolis: University of Minnesota Press. – 1986 [1983].

Hansen M. B. N. *New Philosophy of New Media*. – Cambridge, Massachusetts: The MIT Press. – 2004.

Manovich L. *The Language of New Media*. – Cambridge, Massachusetts: The MIT Press. – 2001.

Mulvey L. Visual Pleasure and Narrative Cinema, *Screen*. – Volume 16. – Issue 3. – 1975. – P. 6-18.

Т. Г. Струкова (Воронеж)

Книга как символ: о романе У. Эко «Имя Розы»

С легкой руки Умберто Эко после выхода его романа «Имя розы» в 1980 году поиски потерянных или намеренно утаиваемых книг, картин, культурных кодов и шифров становятся общим местом в западном романе, кстати, как в серьезной, так и в массовой литературе. Самый известный для любого читателя на данный момент пример – «Код да Винчи» Дэна Брауна.

В 1962 году, задолго до Ролана Барта, Умберто Эко в манифесте «Opera aperta» («Открытый опус») заявил, что любой текст творится читателем в той же мере, в какой это делает автор, а книга пребывает в своеобразном анабиозе до тех пор, пока ее не откроет читатель и не начнет читать. Этот тезис стал общим местом в литературоведческих штудиях семидесятых-восьмидесятых годов, а затем тот же тезис обнажил сложней-

шую проблему уже конца XX и XXI веков: кому все же принадлежит текст в гиперпространстве Интернета.

Пока его коллеги из западных (особенно американских) университетов обсуждали вопрос о поливариантной интерпретации текста, сам Умберто Эко пошел дальше, в 1990 году на «Тэннеровских чтениях» он предложил для обсуждения тему, которую обозначил как «Интерпретация и чрезмерная интерпретация». В этой лекции итальянский писатель высказался достаточно определенно против американской школы деконструкции, которая, по мнению Эко, порождает бескрайний, неконтролируемый и необоснованный поток прочтений. Эти интерпретации могут столь далеко уходить от самого текста, что, в конце концов, имеют к нему малое касательство. Там же Эко упоминает ограничители, направляющие интерпретацию читателя, среди них он называет «замысел автора», «намерения текста», «моделируемый читатель», которые плодотворно разрабатывались рецептивной эстетикой. Эко отмечает, что способность европейского читателя к дешифровке текста подспудно опирается на давнюю традицию, восходящую к греческому рационализму, гнозису, герменевтике, а, в свою очередь, гностико-герменевтическое объяснение текста тяготеет к секрету, что приводит к чрезмерной интерпретации библейских текстов, художественной классики и современных произведений. При этом Умберто Эко подчеркивает, что в разных постмодернистских теориях звучит идея ускользания смысла. Умберто Эко тревожит отношение европейцев к культуре, которая заменяется симулякрами, копиями, а подлинное культурное наследие заслоняется китчем, которое читатель, зритель, слушатель воспринимают как истинное искусство. Добавим, что в XXI веке огромный пласт культурного наследия растаскивается уже не на цитаты, а на рекламные слоганы, которые теряют авторство.

Роман «Имя розы» начинается со слов «Разумеется, рукопись». Современные словари слово «рукопись» объясняют следующим образом: 1. «Текст какого-либо произведения, написанный от руки, напечатанный на пишущей машинке или набранный на компьютере»; 2. «Памятник письменности, написанный от руки и обычно относящийся ко времени до возникновения книгопечатания»; 3. «Любой текст, написанный от руки».

Сама фраза «разумеется, рукопись» может рассматриваться как часть диалога, в котором один из говорящих сомневается, а второй утверждает – «разумеется» – что данный текст, безусловно, представляет собой рукопись. Эта открывающая фраза сразу же заявляет, что данный текст есть фантазия некоего фи-

зического лица, которому читатель волен безоговорочно верить или не верить вообще. Эмпирический автор немедленно подвергает сомнению тезис о достоверности повествования, и, акцентируя вымысел, он очерчивает конвенциональные рамки, которые читатель принимает или не принимает. Но важнейшей посылкой предстает как раз то, что Умберто Эко, как эмпирический автор, заявляет об индивидуальной точке зрения некоего лица, что не может быть абсолютно достоверным. Мало кто из авторов настаивал на том, что его книга не есть учебник жизни или руководство к действию.

Если уж «разумеется, рукопись», то немедленно возникает вопрос, а чья, собственно, рукопись? Чья рука водила пером или печатала на машинке, или набирала текст на компьютере? Две начальные фразы первого абзаца звучат так: «16 августа 1968 года я приобрел книгу под названием «Записки отца Адсона из Мелька, переведенные на французский язык по изданию отца Ж. Мабийона» (Париж, типография Лассурского аббатства. 1842). Автором перевода значился некий аббат Вале» (Эко 2006, 6). В скобках приводится библиографическое описание издания, что призвано усилить достоверность существования книги отца Адсона, хотя заглавие главы заявляло о противоположном. Внизу дается сноска на заглавие книги по-французски, правда, после подстрочной сноски в скобках есть ремарка – «Прим. автора», что порождает подозрение, а действительно ли некий автор нашел эту книгу, и существовала ли она вообще. Все есть загадка, игра в кошки-мышки, когда читателю говорят, что автору можно верить, тут же все переворачивается, и оказывается, что принимать за чистую монету никак нельзя. С первой строки читатель попадает в лабиринт, выступающий одним из символов романа (а их несколько – лабиринт, зеркало, библиотека, рукопись), который то заводит в тупики, то выводит на простор.

Пока это еще не архитектурный лабиринт библиотеки, которая находится в Храмине, это лабиринт недостоверных повествователей. Их много, а ответ на вопрос, кто, собственно, говорит, заводит в тупик. Итак, стоит, на мой взгляд, перечислить, кто говорит: «я», купивший книгу в Праге в 1968 году, вроде бы будущий переводчик и издатель сего фолианта, может быть, фальшивого и существующего в единственном экземпляре, а затем исчезнувшего столь же неожиданно, как и появился; «автор», указанный в подстрочной сноске; «Адсон», которому в момент событий 18 лет; «Адсон», который рассказывает свою историю в 80 лет.

Роман распадается на несколько частей, озадачивающих тем, что в нем совмещаются вроде бы несовместимые роды литературы и дискурсы. Открывается произведение частью, озаглавленной «Разумеется, рукопись». Затем появляются «Примечания автора», что выглядит как метатекст переводчика и издателя. Потом следует «Пролог», который зарождает подозрение, а не эпос ли это или трагедия. За этой частью на развороте воспроизведена карта монастыря; и, наконец, только в «Дне первом» начинается рассказ Адсона.

Кроме этого, в романе есть две повествовательные инстанции Адсона – восемнадцатилетний мальчишка и восьмидесятилетний старец. Их повествование, по определению, разное. Адсон-юноша существует в происходящих событиях, он видит, слышит, эмоционально вовлечен в процесс, он переживает и страдает, но он неискушенный наблюдатель и неискушенный повествователь. Адсон-старец – рассказывает, комментирует, размышляет, но он отстранен от событий несколькими десятилетиями, и былое уже подернулось дымкой забвения, да и память его подводит. Умберто Эко виртуозно пользуется этими двумя инстанциями: когда необходимо усилить детективную интригу, то звучит голос Адсона-юноши, он более наблюдательный, чем Вильгельм Баскервильский, да и дедуктивные способности у него значительно выше, именно ему раскрываются тайны, хотя пальму первенства он неизменно отдает учителю. Но когда надо явить читателю философский, интеллектуальный спор, то говорит Адсон-старец, потому что именно ему доступен смысл событий. Вильгельм Баскервильский в конце романа вроде бы разгадал загадки, но значение целой серии убийств в монастыре им понято неправильно, из-за этого он не смог предотвратить ни одного преступления.

Дело еще более запутывают отец Ж. Мабийон – издатель рукописи и аббат Вале – переводчик. Читатель имеет дело не только с недостоверными повествователями, но и с темной историей переводов. Титульный лист французской книги середины XIX века сообщает, что это переложение с латинского списка XVII столетия, а он, в свою очередь, воспроизводит рукопись, написанную немецким монахом в конце XIV века. Кто такой аббат Вале, переведший книгу на французский язык? Не известно. Существовал ли действительно «знаменитый ученый семнадцатого столетия», нашедший рукопись XIV века? Ответа нет. Разыскания, проведенные «я-автором» по поводу личности Адсона, а также латинского оригинала, закончились безрезультатно.

Предположение, что все есть вымысел, превращается в уверенность. «Я-автор» добавляет к цепочке пересказов, недостоверность которых увеличивается с каждой следующей версией, собственное переложение трагической средневековой истории.

Уже в первой части романа, озаглавленной «Разумеется, рукопись», Умберто Эко блестяще реализует свой тезис о том, что у любого текста существует множество прочтений, знаковая система зависит от системы референтов, а их в начале романа появляется даже слишком много. Да и далее положение подготовленного реципиента отнюдь не облегчается. Наивный читатель восторгается лихо закрученным детективным сюжетом, морем крови и тайной, которая лежит в основе детектива. Совершенно очевидно, что «Имя розы» закодировано трижды, что закономерно для постмодернистского произведения, – как детектив, как квази-исторический роман и, наконец, как интеллектуально-философский роман.

Суть этого произведения состоит в определении двух диаметрально противоположных типов культуры, которые отстаивают слепой монах Хорхе Бургосский и бывший инквизитор Вильгельм Баскервильский. Тайна сгущается вокруг второй части «Поэтики» Аристотеля, написанной о природе смеха. Эту книгу Хорхе рассматривает как своеобразный ящик Пандоры, который никак нельзя открывать непосвященным. Хорхе-традиционалист полагает, что секрет, заключенный в этом манускрипте, может быть доступен только посвященным самого высокого уровня. Главный аргумент сформулирован Хорхе так: «Христос не смеялся никогда». Если же вторая, запретная часть «Поэтики» Аристотеля станет легко доступна профанам, то смеховая культура, уничтожая страх, не просто посягнет на власть, но обрушит ее. Вильгельм Баскервильский озвучивает диаметрально противоположную идею: люди имеют право свободного интеллектуального выбора, и никто не может их в этом ограничивать и изымать из культурного наследия целые пласты. Эти две точки зрения ярко демонстрируют непримиримый конфликт разных моделей мироустройства, который не имеет разрешения вообще.

В этом романе множество добродетельных и энергичных в речах и в действиях фигур. Но только те, кто защищает бедняков на словах, на деле сеют вокруг себя ужас и насилие. Хранители культурного наследия преследуют тех, кого они считают еретиками. Истина немилосердно искажается ревнителями «чистой науки» или сребролюбцами. И даже гениально свободный ум Вильгельма порождает чудовищ, не способный никого спасти и провоцируя следующие преступления. Этот чрезмер-

ный излишек добродетелей, сконцентрированный в одном месте, привел к пожару, в котором сгорели и правые, и виноватые, а от легендарной библиотеки, хранительницы культуры, остались только «культяпки книг» (Эко 2006, 627).

В лекции «Интерпретация и чрезмерная интерпретация» У. Эко сказал по поводу романа «Имя розы»: «Эта история тоже не имеет ничего общего с возможной интерпретацией моей книги. Если чему-то и учит, то разве тому, что частная жизнь эмпирических авторов в каком- то смысле более таинственна, чем сами тексты» (Eco 1992, 88). Остановимся на этом.

Литература

Эко У. Имя розы. – СПб: «Симпозиум», 2006.
Eco U. Interpretation and Overinterpretation. – Cambridge, 1992.

А. Н. Таганов (Иваново)

Мотив книги во французской литературе рубежа XIX–XX веков

Образ книги во французской, впрочем, как и в мировой литературе, появляется весьма рано и продолжает присутствовать в ней вплоть до настоящего времени, зачастую выполняя важные смысловые функции.

Книга изначально, со времен культа Священного писания, воспринимается как средоточие идей, которые принимаются или оспариваются, в зависимости от чего появляются аффективные окраски образа книги в художественном тексте. В этом качестве книга поначалу чаще всего появляется в составе другого образа – библиотеки.

Он имеет разные контуры и масштабы: библиотека как специальное общественно-культурное учреждение, домашняя библиотека, собрание книг. Нас будет интересовать этот образ прежде всего в последнем значении. Можно найти множество примеров его использования в разные эпохи, в разных национальных литературах и с различной целью: «Дон Кихот» Сервантеса, «Битва книг» Свифта, «Вавилонская библиотека» Борхеса, «Имя розы» Эко и т.д.

Французская литература в этом плане – не исключение. Образ библиотеки здесь присутствует в разные периоды литературного процесса.

Так, во второй книге романа Рабле «Гаргантюа и Пантагрюэль» в главе «О том, как Пантагрюэль прибыл в Париж, и о прекрасных книгах, находящихся в библиотеке монастыря св. Виктора» автор, прибегая к приему каталогизации текстов, выражает свое отношение к литературным тенденциям времени, пародийно обыгрывая их.

Вольтер в поэме «Храм вкуса» использует его для иллюстрации своей эстетической позиции и своего отношения к творчеству писателей различных времен и разных художественных ориентаций. Луи-Себастьен Мерсье в утопическом по жанру романе «Год две тысячи четыреста сороковой. Сон, которого, возможно, и не было» в главе «Королевская библиотека» использует характерный прием: описание авторов и их произведений на книжных полках как способ выражения художественных ориентаций автора. Список примеров может быть продолжен: в XIX веке образ библиотеки присутствует у Нерваля, Нодье и других. В XX веке у Сартра образ библиотеки играет важную роль в романе «Тошнота» и в автобиографической книге «Слова».

Не исключение и рубеж XIX-XX веков. Здесь эти образы возникают часто и в силу особой специфики: литературная саморефлексия в это время – следствие острой необходимости переоценки ценностей. В связи с этим в мировой библиотеке производится основательная чистка, которая спровоцирована пересмотром многих устоявшихся принципов художественного мышления, связанного с кризисом таких эстетических систем как романтизм, реализм и натурализм. Так, в романе «Наоборот» (1884) Гюисманс посредством приема описания/чистки библиотеки утверждает свои приоритеты, соответствующие декадентскому этапу в его творчестве. С помощью этого образа он обозначает не только переломный момент в эволюции своих художественных взглядов, но и пытается осознать общее состояние литературы, передать свое отношение к нему. В исходном состоянии в личной библиотеке героя – дез Эссента (альтер-эго автора) – перед глазами у него *все время возникал книжный хаос: все на полках стояло криво. Книги налезали друг на друга, лежали плашмя или стопками, напоминавшими колоды карт. Беспорядок в мире светской словесности был тем более неприятен, что сочинения церковные стояли по полкам безукоризненными. Как на параде ровными рядами* (Гюисманс 1995, 116). Это противопоставление хаоса

светской литературы и упорядоченности религиозной предвещают тот поворот, который произойдет в сознании дез Эссента-Гюисманса несколько позднее. Попытка Гюисманса расставить в некоем порядке книги на полках – стремление разобраться в литературном процессе. Физической болезни и немощи у дез Эссента соответствует болезнь духа. Она заключается в неприятии в «непереваривании» внешнего мира. Традиции реалистической литературы, Бальзак, перед которым он преклонялся в прежние времена, отвергаются им.

Литературные приоритеты Гюисманса – Шарль Бодлер, Эдгар По и ряд других писателей, которые выстраивают искусственную реальность, соперничающую с действительностью. Особое место в этом ряду отводится Малларме. Его творчество для дез Эссента – вершина, завершение литературного процесса и одновременно свидетельство упадка словесности.

Выбор Малларме примечателен. Известно, что он был одержим мечтой о создании особой, *единственной Книги, которая содержала бы орфическое истолкование Земли* (письмо Полю Верлену, 16 ноября 1885 г.) (Малларме 1995, 411), правда, поэт испытывает вместе с тем серьезные сомнения по поводу возможности возникновения подобного произведения, ибо каждый отдельный писатель в лучшем случае способен создать лишь его фрагмент. Тем не менее, мысль об универсальной Книге, вбирающей в себя другие, начинает по-новому выстраивать модель мировой библиотеки. По сути дела после написания «Наоборот» Гюисманс с определенного момента – тоже в поисках единственной книги, которая станет квинтэссенцией его жизненного опыта и заменит другие книги.

Особый случай в литературе «рубежа веков» и новая линия в развитии образа книги – творчество Альфреда Жарри. В романе «Деяния и суждения доктора Фаустролля, патафизика» (1898) писатель приводит список библиотеки главного персонажа. Список ее насчитывает 27 так называемых «равных книг». Вполне понятно, что в данном случае Жарри подобным образом очерчивает круг своих литературных интересов и эстетических ориентаций. В списке – Бодлер, Кан, Лотреамон, Малларме, Анри де Ренье, Рембо, Швоб, Верлен, Верхарн, что указывает на симпатии Жарри к новейшим проявлениям литературной мысли, прежде всего – к символизму. Весьма интересно, что в списке присутствует и пьеса Жарри «Убю король» (1896). Жарри поступает подобно постмодернисту, создавая своего рода гипертекст в рамках своего романа и в творчестве в целом, выстраивая па-

лимпсестные схемы, которые проявляют себя как сосуществование его текстов и широкого интертекстуального пространства, образованного «чужими» произведениями. Таким образом, библиотека Жарри – собрание текстов с разрозненными страницами, способными образовывать все новые текстовые варианты. Субъективный произвол, отстаиваемый в данном случае Жарри, предвещает постмодернистскую проекцию библиотеки.

В определенный момент в литературном процессе на рубеже веков происходят изменения, которые привносят новые нюансы в трактовку образа книги. До этого литература осваивала образ книги в основном как символ материализованной, воплощенной в слово (понятийное или художественное) идеи.

В духовной ситуации конца XIX – начала XX века отчетливо намечается тенденция, обозначенная в свое время Хайдеггером как «преодоление метафизики» (Хайдеггер 1993). Она проявляет себя и в сфере литературы, внося свои коррективы в отношение к художественному Слову, к роли и функциям книги, к ее мифологии.

Образ Книги в этот момент начинает вбирать в себя эпистемологическую неуверенность, становится поводом для саморефлексии литературы, предлогом для размышлений о сути и специфике познания, в том числе и художественного познания. (В этой связи вспомним еще раз размышления Малларме о возможности создания «единственной Книги». Сомнения, высказанные Малларме, усиливаются в XX веке, находя радикальное выражение в идеях Бланшо, Батая, для которых книга в конечном итоге оказывается собранием смысловых «руин»).

Одной из примет подобной саморефлексии литературного слова является появление особой разновидности романного жанра. Она намечается уже у Жарри. Образ книги оказывается здесь в зеркальной проекции. Впрочем, такое уже было в истории литературы (эпизоды Троянской войны на вышивке Елены в «Илиаде», «Мышеловка» в Гамлете, упоминание книг Сервантеса в «Дон Кихоте»). Однако функции использования подобного приема меняются.

В 1895 году выходит книга Андре Жида «Топи», в которой основной темой становится создание литературного произведения, и все содержание ее сводится к описанию процесса художественного творчества. Возникает прием, обозначаемый термином «mise en abyme», который, кстати, Жидом и был введен в литературный обиход. Термин относится к геральдике и означает помещение в центральное поле герба его уменьшенного изо-

бражения, в результате чего возникает эффект зеркальности, матрешки. Жанр «романа в романе» позволяет писателю обратиться непосредственно к проблемам творчества, рассмотреть их изнутри. Жид в этот момент на переломном этапе. Пройдя через увлечение символизмом, он ищет новые принципы художественного освоения мира. Помещение в центр текстового поля образа автора-повествователя, пишущего роман о неком Тетире – это попытка взглянуть на себя как творца литературных произведений и как объекта рецепции.

Этот прием в более масштабной форме Жид использует и в романе «Фальшивомонетчики» (1925). Роман обретает форму зеркальной множественности. Жид создает произведение о писателе, который находится в творческом поиске, осмысляя замысел книги, которая бы адекватно отразила его жизненный образ, при этом он предполагает в качестве героя творческую личность, в свою очередь работающую над созданием художественного текста.

Прием «mise en abyme» присутствует и в творчестве Марселя Пруста. Образ книги как повод для эстетической саморефлексии проявляет себя на протяжении всего его творчества, реализуясь через мотивы писательского призвания и поиска путей создания единственного, подлинного произведения, способного вобрать в себя всю полноту бытия. Эти мотивы находят наиболее полное воплощение в итоговом прустовском произведении – «В поисках утраченного времени», наделяя его жанровыми чертами романа в романе, в финале которого обретается желанная книга.

Поиск творческих путей к созданию истинной книги, тема писательского призвания сопровождается у Пруста отбором текстов, которые могли бы служить ключом, образцом для создания подобного произведения. С этим стремлением связаны традиционные для литературных явлений с ярко выраженной саморефлексией мотивы библиотеки, библиофильства, которые неизбежно появляются и в текстах Пруста.

Однако прустовское библиофильство имеет особую направленность. Он «собирает» книги, которые непосредственно связаны с миром его внутреннего «я», аффективно окрашены им. В тексте под названием «Похвала плохой музыке», помещенном в первом сборнике Пруста «Наслаждения и дни» (1896), он утверждает, что даже самая плохая мелодия не только имеет право на существование, но часто может давать человеку больше, чем прекрасная музыка. Так, *тетрадь скверных романсов, потрепанная от частого пользования, должна нас трогать как*

кладбище или как деревня; что за беда, если дома не блещут стилем, а на могилах – увенчанные безвкусными надписями и украшениями памятники (Proust 1982, 122)**.** Парадокс «плохой музыки» станет одним из определяющих принципов эстетической системы Пруста. Он будет проявлять себя и в его отношении к книгам.

Литература для Пруста – универсальный способ бытия. Его жизнь и его творчество проходят в неизменном обрамлении книг. Характерно, что и роман «В поисках утраченного времени», который вполне можно было бы назвать и «В поисках Книги», приобретает рамочную конструкцию. В первом томе прустовского произведения присутствует эпизод, который рассказывает о том, как в детские годы главного персонажа мать читает ему книгу Жорж Санд «Франсуа Ле Шампи». Главное в процессе этого чтения – не то, что написано в книге, а то, с какой интонацией произносит слова мать героя, то, что она вкладывает в них. В заключительной части романа, которая разворачивается в библиотеке Германтов, в воспоминании героя вновь возникает эпизод с чтением упомянутого романа Жорж Санд. Здесь же заходит речь и о других авторах (Бодлер, Нерваль, Шатобриан и т.д.), чтение текстов которых сыграло важную роль в жизни как повествователя «Поисков», так и самого Пруста.

В границах этой рамочной конструкции Пруст ведет бесконечный, напряженный поиск Книги, которая сумела бы воплотить в себе потаенную суть бытия. Правда, эта полнота бытия сосредоточивается у Пруста в индивидуальном, единичном существовании. Через него писатель должен подойти к универсальному, вечному. Книга Пруста обращена ко Времени, но с тем, чтобы в конечном итоге преодолеть его и через индивидуальное, временное приобщиться к вечному, всеобщему. Финальное предложение романа является, по сути дела, свернутым проектом будущей книги героя, которая должна создаваться всей его жизнью и которая уже, собственно, написана и находится перед нами.

Каждая эпоха, как уже отмечалось, периодически устраивая свои «чистки» мировой библиотеки, отбирает и актуализирует те книги, которые созвучны ее представлениям о мире. Пруст также подвергает внимательному пересмотру всеобщую «библиотеку», оставляя в ней весьма внушительное количество текстов. Однако центральное место в ней неизбежно занимает его собственная книга, которая, будучи построенной по принципу палимпсеста, учитывает, ассимилирует, объединяет художествен-

ные опыты близких ему авторов и в силу этого в какой-то мере заменяет их, точно так же как, по логике Пруста, в «библиотеке» другого автора главенствующее место должна занимать его собственная книга, вобравшая в себя опыт существования его внутреннего «я».

Подводя итоги, можно сказать, что образ книги, участвуя на рубеже веков в процессе саморефлексии литературы, совершает существенную эволюцию: книга, будучи изначально своего рода эстетическим ориентиром в творческих исканиях писателей (книга как часть библиотеки), все чаще становится своеобразным художественным средством, способным воплотить в вербализованном пространстве книжного листа внутренний мир творца (прием «mise en abyme»). Книга, которая пишется в романах Жида, Пруста, оказывается той книгой, которую мы в конечном итоге читаем.

Литература

Гюисманс Ж.-К. Наоборот // Наоборот: Три символистских романа. – М., 1995.

Малларме С. Сочинения в стихах и прозе. – М., 1995.

Хайдеггер М. Введение к: «Что такое метафизика?» // Время и бытие: Статьи и выступления. – М., 1993.

Proust M. Jean Santeuil précédé de Les Plaisirs et les jours. – Paris, 1982 (Bibliothèque de la Pléiade).

Т.Ф. Ускова, Лю Цзиньянь (Воронеж)

Русские издательства в Харбине и Шанхае (1920-1940-е годы)

В последние двадцать-двадцать пять лет особенно ярко проявляется интерес к изучению истории и литературы дальневосточной ветви русской эмиграции, а точнее – культурного наследия так называемого русского Харбина.

Именно в Харбине (или, как было принято говорить в Маньчжурии, в Харбинé) сосредоточились основные культурные силы восточной части белой эмиграции. К «харбинскому направлению» относились также и литераторы, оказавшиеся «после Рос-

сии» (М. Цветаева) в разных городах и районах Китая – в Пекине, Шанхае, Таньцзине, Дайрене, а также в Маньчжурии, Корее и даже в Японии.

Как принято считать, «первые контакты между русскими и китайцами начались еще в средние века. На Русь стали прибывать торговцы из Поднебесной, которые по Великому шелковому пути привозили в русские города диковинные товары, чай, невиданные досель шелковые ткани и знакомили московитов с особенностями китайской цивилизации. В 1654 г. в Пекин прибыло первое русское посольство. В XVII в. начался процесс разграничения окраинных территорий. Первый международный договор Китай заключил именно с Россией. Произошло это в 1689 году» (Мелихов 2003, с. 1).

Русско-китайские отношения особенно оживились в конце XIX в., когда по договору 1897 года была построена и начала функционировать Китайско-Восточная железная дорога (КВЖД) с центром в Харбине.

Харбин не случайно занял ведущее место в судьбе дальневосточной эмигрантской литературы. Еще в начале XX века он стал, образно говоря, «отдаленной веткой русского дерева». Вся жизнь этого русского города на северо-востоке Китая, в Маньчжурии, связана с историей создания и функционирования Китайско-Восточной железной дороги (КВЖД). «Прокладывать ее начали в 1897 году по договору между Россией и Китаем, а в преддверии русско-японской войны провели и юго-восточную железнодорожную линию до Порт-Артура» (Русский Харбин 1998, с. 380).

К началу 20-х годов XX века, когда «на восток устремились остатки армий А.В. Колчака, В.О. Каппеля, атамана Г.М. Семенова, Харбин был сытым благоустроенным городом, центром Китайско-Восточной железной дороги, связывающей Россию и Европу с Дальним Востоком. Порой его называли восточным Петербургом не только из-за того, что улицы обоих городов носили одинаковые названия (Садовая, Первая линия, Вторая линия, Большой проспект), но и по размаху культурной жизни. Здесь выходили русские газеты и журналы, гастролировали известнейшие актеры (Ф. Шаляпин, А. Вертинский), здесь начинал свою артистическую карьеру С. Лемешев» (Куприяновский 1999, с. 385).

После окончания Гражданской войны «Харбин и так называемую “полосу отчуждения” вдоль железной дороги заполнили беженцы и остатки белых армий. Население города возросло до

200 тыс. человек. Оно было очень пестрым» (Мелихов 2003, с. 81). Пестрота эта стала для города благотворной, ибо волна беженцев, в большинстве своем состоявшая из интеллигенции, принесла в Харбин крупные культурные силы.

По сведениям исследователей, «в городе действовало 20 православных храмов, два монастыря, священнослужители занимались благотворительными и миссионерско-просветительскими делами (в частности, наладили изучение китайского языка). В короткий срок в Харбине были созданы высшие учебные заведения – Политехнический институт, два вуза университетского типа и Институт ориентальных и коммерческих наук; позднее открыт Педагогический институт» (Мелихов 2003, с. 381). Еще с дореволюционных времен функционировали русские гимназии, русские издательства, на улицах господствовал русский язык. Харбин долгое время оставался русским городом, даже социально-административный уклад его жизни носил ярко выраженный русский характер. При коммерческом собрании в 1922 году возник литературно-художественный кружок «Зеленая лампа», позднее оформившийся в литературное объединение «Чураевка» (название взято по имени героев многотомного романа писателя-эмигранта Г. Гребенщикова «Братья Чураевы»).

Е.П. Таскина, составитель книги «Харбин. Ветка русского дерева» (1991), во второй книге воспоминаний о Харбине добавляет к этой картине новые яркие штрихи: «С 1924 года, времени работы КВЖД на паритетных началах между СССР и Китаем, вся жизнь города проходила под знаком, как теперь говорят, плюрализма: духовная музыка, церковные богослужения сосуществовали с празднованием 1 Мая и 7 Ноября; советские внешнеторговые организации – с иностранными консульствами и зарубежными фирмами; на КВЖД, в Правлении дороги, были советские профсоюзы, а на Пристани на добровольные пожертвования работал Комитет беженцев, предоставляя посильную помощь эмигрантам, оказавшимся в затруднительном положении. В зале Железнодорожного собрания выступали артисты из Советского Союза и местные мастера искусств, а в литературно-художественном объединении разбирались советские и эмигрантские поэты и писатели… В киосках продавались газеты разных направлений» (Русский Харбин 1998, с. 14).

«Неоднородный состав эмиграции отражала, как в зеркале, дальневосточная эмигрантская пресса, представлявшая собой уникальное явление во всей жизни Русского Зарубежья. В 20-е годы общественно-политические организации и их печатные ор-

ганы пользовались относительной свободой в изложении своих взглядов, хотя в начале 30-х положение меняется. Почти все политические группы имели свои газеты и журналы с четко выраженной политической направленностью: от демократических изданий – газет “Вперед”, “Заря”, “Голос Родины” до черносотенных (“Русский голос”) и даже фашистских – газета “Наш путь”, журнал “Нация”» (Кудряшов 2007, с. 103). Изучая номенклатуру дальневосточной эмигрантской периодики, можно смело поддержать вывод исследователей о том, что «по числу периодических изданий русская диаспора в Китае превосходила многие другие диаспоры, в том числе и такую крупную, как североамериканская. В одном Харбине в 1920-1945 годах издавалось более 50 крупных газет, более 20 общественно-политических и литературных журналов на русском языке, многие из которых выходили в течение десятка и более лет подряд, работал ряд крупных книгоиздательств. Пресса подробно освещала не только жизнь русских колоний в Китае, но и постоянно уделяла большое внимание судьбе эмиграции в Европе и в Америке, политическому положению в России, теме революции, мировому экономическому развитию» (Кудряшов 2007, с. 104). К числу наиболее популярных изданий эмиграции в Харбине относились газеты «Заря» (1920-1940), «Рупор» (1921-1940), «Гун-бао» (1926-1939) и некоторые другие.

Самым известным и популярным изданием русской диаспоры в Маньчжурии был, безусловно, литературно-художественный иллюстрированный журнал «Рубеж» (1927-1945).

«Харбинский еженедельный (после 1929 года) журнал “Рубеж” выпускался издательством “Заря” с 1927 по 1945 год под редакцией Г.Н. Шипкова, М.С. Рокотова. Своим успехом на начальном этапе этот периодический орган был обязан редактору М.С. Рокотову и издателю Е.С. Кауфману, человеку энергичному и инициативному» (Азаров 2005, с. 231). Журнал был очень популярен – его читали не только в Китае, но и в Европе, Америке, Индии и в Австралии. Журнал просуществовал 18 лет – это большой срок для любого эмигрантского издания. В течение этих нелегких лет «каждую неделю выходил очередной на 24 страницах номер, в котором на обложке были большого размера фотографии, например, Шаляпина, Вертинского, короля Александра Сербского, какой-либо голливудской звезды… Обычно в каждом номере было не менее одного-двух оригинальных рассказов русских авторов, один или два переводных, семь-восемь очерков на местные или заграничные темы (переводные или от

собственных корреспондентов), страничка талантливой карикатуристки Виты (Загибаловой), которая позднее работала в студии У. Диснея, и две странички серьезных переводных романов. Была еще в журнале всегда “Страничка женщины”, библиография и крестословицы (кроссворды – *Т.У.*), пользовавшиеся неизменным успехом» (Крузенштерн-Петерец 2006, с. 377). Далее мемуаристка продолжает: «Тираж “Рубежа”, насколько помнится, в дни его расцвета (1931-1936) приближался к двум с половиной тысячам. Большинство номеров расходились, конечно, в Харбине и по всей линии КВЖД. Сотни две-три экземпляров шли в Шанхай, Пекин, Циндао, в Корею и в Японию, а остальные – повсюду, где были русские: в прибалтийские государства, Польшу, Чехословакию и другие места Европы, несмотря на то, что там рынок фактически монополизировала парижская “Иллюстрированная Россия”. Были подписчики в Персии, Турции, Северной и Южной Америке и даже в Австралии» (Крузенштерн-Петерец 2006, с. 377). Что же касается публикаций известных белоэмигрантских писателей «старшего поколения», то с ними в «Рубеже» дело обстояло так: «Такие большие русские писатели, как Бунин, Зайцев, Шмелев, сумевшие в 20-х годах уехать из России, расселились в Европе, там писали, а о нас, дальневосточниках, вряд ли знали и “Рубеж” своими рассказами не баловали. Впрочем, однажды прислал рассказ Саша Черный, другой раз был получен рассказ от Амфитеатрова с письмом, содержавшим лестную оценку нашего журнала. Из более молодых заграничных писателей присылали рассказы писатели: из Берлина – Сергей Горный, из Риги – Ирина Сабурова; сотрудничал в “Рубеже” некоторое время и писатель проф. Леонид Страховский, позднее основавший в Канаде журнал “Современник”» (Крузенштерн-Петерец 2006, с. 377). Публикация в возобновленном «Рубеже» заканчивается ностальгической нотой, окончание этой интереснейшей статьи нам хотелось бы процитировать почти полностью: «“Рубеж” всегда был интересен, а теперь даже более ценен с другой стороны: на его страницах запечатлена для потомства и картина нашей жизни в Маньчжурии, казачьи поселки в Трехречье, гигантское наводнение в Харбине 1932 года, вход японцев в Харбин, портреты всех гастролеров, приезжавших на КВЖД – Мозжухина, Лемешева, Шаляпина, Вертинского и многих других. Снимки крестных ходов на Сунгари и купанье многих харбинцев в проруби, театры, школьные события, спорт на сунгарийских площадках и на стадионе… Снимки балов, снимки регат с участием до двух десятков яхт на реке, снимки

пляжей, покрытых купальщиками… Превосходны были снимки улиц Харбина и уличных типов, которые делал инженер Скамони-Шапшинский (например, старого китайца-гадальщика или китайцев, продававших елки перед Рождеством).

Жили мы тогда с китайцами очень мирно и дружно, и они никогда не опаздывали оказаться на улицах с вербами за неделю до Пасхи, с елками перед Рождеством и перевезти вас, если надо, на другой берег летом на гребной лодке даже и в бурю, даже в наводнение, а зимой – на гениально простом зимнем экипаже “толкай-толкай”.

Все это и многое другое запечатлено на страницах “Рубежа”. Это подлинное зеркало нашей спокойной русской жизни в Китае.

И все это рухнуло и ушло без остатка навеки» (Крузенштерн-Петерец 2006, с. 378).

В 1932 году после серии военных провокаций Япония вторглась в Маньчжурию, создав буферное государство Маньчжоу-го во главе с последним китайским императором Пу И. Многие эмигранты из Харбина и полосы отчуждения КВЖД стали перебираться в Шанхай, где в начале 1930-х годов во много раз усилилась интенсивность русской культурной и издательской деятельности. Для этого были серьезные предпосылки, ведь именно в Шанхае сформировался второй по значимости центр русской эмиграции первой волны.

Историки эмиграции утверждают, что уже в первые месяцы 1918 года в Шанхае появилось около тысячи беженцев. «Еще более увеличилось русское население этого города с приходом в устье Янцзы белой Сибирской флотилии адмирала Старка, которая на военных судах, не предназначенных для перевозки пассажиров, вывезла несколько тысяч беженцев… Русских в Шанхае теперь оказалось более шести тысяч. После начала японской экспансии на территорию Китая их количество продолжало расти» (Азаров 2005, с. 228). К середине 1930-х годов русскоязычное население Шанхая превысило 20 тысяч – к тому времени это была самая большая европейская община на территории иностранных сеттльментов Шанхая.

В этом крупном индустриальном и коммерческом центре, где была сосредоточена значительная часть русской торговли и промышленности, появились и очаги эмигрантской культуры. Особенно бурно развивалась русская периодическая печать – здесь, как и в других странах, подобные издания неизменно включали традиционные для русской журналистики литературные отделы. «Широкий размах этой деятельности не может не

удивить – в Шанхае постоянно выходили четыре крупных ежедневных газеты и одна вечерняя, более десятка еженедельников и более 170 разного рода журналов и альманахов, среди них выделялись такие известные издания, как “Шанхайская заря”, “Новый путь”, “Эмигрантская мысль” и другие» (Азаров 2005, с. 229). Исследователь приводит интересную газетную публикацию, в которой, как в зеркале, отразились размышления и настроения шанхайского эмигрантского сообщества: «“Едут и едут” назывался фельетон бывшего директора Бюро информации Министерства иностранных дел правительства А.В. Колчака Виктора Сербского (В.В. Арнольдова), который сам перебрался когда-то в Шанхай из Харбина. Теперь он был редактором газеты “Шанхайская заря” и, помня о собственном опыте, страстно призывал тех, кто приехал раньше и уже здесь обжился, быть снисходительными к товарищам по несчастью:

“Они продолжают приезжать. Эти новые, как принято выражаться на объединяющем Шанхай языке, “сэттлеры”. Новые и новые беженцы. Наши братья по крови: русские. О, разнообразие их не поддается описанию. Самая яркая палитра: Малявина или местного Кичигина, не в силах подыскать красок, чтобы передать все оттенки беженства. Одни из них с добротными чемоданами, в модных пальто, в сопровождении красивых женщин (жены, любовницы, сестры). Другие – просто целина, прямо от сохи. Из Трехречья, которое кровавой известностью пошло по всему свету. Из Харбина, прожив там с десяток эмигрантских лет. Из никому не ведомых медвежьих углов Северной Маньчжурии. Отовсюду:

– В Шанхай, в Шанхай, в Шанхай!

Вы, обжившиеся! Не гордитесь перед ними вашим теперешним, “шанхайским”, обличьем. Давно ли, в каком-нибудь 23-м году, большинство из вас так же вот бродили, никому здесь не ведомые, такие же сразу, на первый взгляд, отличные, “особые”, от всех коренных шанхайцев. Как и они, вы были в высоких сапогах. В шубах. В допотопных шляпках. В форме гимназиста или во френче без погон. Как и они, вы не знали путаницы местных связующих магистралей. Им, как и вам лет семь назад, казались в диковину все эти гладкие, “как сахар”, улицы чужого, международного, давящего размерами, города…

Все им в диковину. А нам – они в диковину. Эти оторванные от родной почвы жертвы русского урагана. Каждый новый пароход привозит все новых искателей, если не счастья, то хотя бы покоя, из Харбина. Как завидуют они нам… Так же завидуют, как

и мы лет шесть-семь назад завидовали тем, кто приехал сюда до нас. Наши трухлявые пристанища кажутся им, после пароходного трюма и беженских бараков, дворцами роскоши, средоточием достатка и всяческого благополучия. Нервно-суетливые, суматошные, извилистые улочки китайско-европейского Шанхая напоминают им мечты о столицах мира» (Сербский 1930, с.17; Цит. по: Азаров 2005, с. 309).

Вторая мировая война коренным образом изменила жизнь русских белоэмигрантских центров, хотя фактически русские диаспоры в Харбине и Шанхае продолжали существовать до конца 1950-х годов, вплоть до китайской «культурной революции». Трагическим рубежом для многих стал 1945 год, когда Советская армия вошла в Маньчжурию. После ее прихода в течение 1945-47 годов органы «Смерш» арестовали и вывезли десятки тысяч эмигрантов. Многие, испугавшись подобной участи, продолжали свой «бег» в другие страны и на другие континенты. Одно можно сказать определенно – русские книги, журналы и газеты, вышедшие в эмигрантских издательствах Харбина и Шанхая, помогали им и их детям не забывать о родине, не утрачивать собственную национальную идентичность.

Литература

Азаров Ю.А. Диалог поверх барьеров. Литературная жизнь русского зарубежья: центры эмиграции, периодические издания, взаимосвязи (1918-1940). – М.: Совпадение, 2005.

Кудряшов А.А., Печерица А.Ю. Особенности развития русских периодических изданий в Китае в 1920-40-х гг. // Коммуникация в современном мире. Материалы Всероссийской научно-практической конференции «Проблемы массовой коммуникации», 10-12 мая 2007 г. – Воронеж, 2007.

Куприяновский П.В., Молчанова Н.А. Литература русского Харбина (1920-1930-е гг.) // Русская литература XX века / под ред. Е.Г. Мущенко, Т.А. Никоновой. – Воронеж: Изд-во ВГУ, 1999.

Крузенштерн-Петерец Ю. О «Рубеже» / Ю. Крузенштерн-Петерец // Рубеж. – 2006. – № 6 (868).

Мелихов Г.В. Белый Харбин: середина 20-х гг. – М.: Русский путь, 2003.

Сербский В. Едут и едут // Шанхайская заря. – 1930. – 23 февр.

Русский Харбин / Сост., предисл. и коммент. Е.П. Таскиной. – М., 1998.

В.В. Хорольский (Воронеж)

«Великий отказ» от чтения: глобальные аспекты кризиса книжной культуры

Социологи и у нас, и за рубежом приводят весьма удручающие цифры, показывающие банализацию интересов различных групп российского населения и «эрозию» читательских предпочтений. Важно ведь не только, кто и что читает, но и как читает. Люди, к сожалению, подчас считают чтением просматривание гламурных журналов, сканирование заголовков в прессе, бездумное чтение «для отдыха» и т.п. Будучи преподавателем литературы, я провел ряд опросов и сохранил немало анкет о вкусах наших читателей. Среди читаемых авторов у студентов факультета журналистики не оказалось ни Данте, ни Гете, ни Сервантеса, ни десятков других классиков. В ходу тоже неплохие авторы (Пелевин, Чхартишвили, Задорнов, Жванецкий), но это пока не классики.

Ясно, что гедонизм как тенденция эволюции потребления побеждает идеал ответственного соучастия читателя в массовом литературно-коммуникативном процессе. Данный тренд определяет содержание и тираж книг и периодических изданий. В число наиболее популярных газет и журналов сегодня входят «Комсомольская правда», «АиФ», «Труд», «Лиза», но не «Известия», не «Литературная газета», не «Новая газета», тем паче не «толстые» журналы. Последние, как известно, живут лишь благодаря скудной помощи государства, а у серьезных газет все чаще возникают проблемы со спонсорами, о чем свидетельствует и кризис с воронежским изданием «Новой газеты». Стремительно растет пропасть между элитой и массой в некогда самом читающем обществе. Кто читает дорогие качественные книги и журналы? Кто посещает театры? Цифры, приведенные ниже, говорят о потере доверия к печатному слову. Читатели видят несоответствия между официальными лозунгами и отчетами, с одной стороны, и реальным ухудшением дел в стране, с другой. Падает покупательная способность массового читателя.

Социологи бьют тревогу, говоря об уходе моды на домашние библиотеки. Не секрет, что россияне стали меньше читать газеты и журналы в годы ельцинского правления, когда обнищание людей сопровождалось уходом государства из сферы образования. Это не могло не предрешить судьбу школьных библиотек, вузовских читзалов, киосков прессы. Конечно, статистика здесь

не всегда объективна. Часто приводят такую цифру. В социалистическом СССР тираж «Нового мира» достигал 2,5-4,5 млн. экземпляров, а сегодня он упал до 7 тысяч! Статистика здесь, как всегда в подобных двусмысленных случаях, коварна, ведь толстым журналам миллионные тиражи не нужны по определению. Но что-то тревожное есть и в этой цифре. Ведь чтение литературных журналов было отличительной чертой национальной культуры, а сейчас эта славная традиция исчезает! Публика отказалась от художественного слова, меньше читает литературно-критические статьи, искусствоведческую публицистику, а дискуссии в Интернете на данные темы слишком часто либо откровенно скучны, так как воспроизводят споры в диссертационных советах, либо носят субъективно-вкусовой характер (Гудков 2001, с. 31-45). В зарубежных развитых странах победил прагматизм масскульта и добровольный отказ от чтения, но нежелание читать книги не привело к отказу от политической борьбы и публичной полемики. Теоретики должны учитывать этот самоочевидный факт.

Традиция отечественной педагогики такова, что в ней огромное место занимает художественная литература двух последних столетий. Мы воспитываем поколения граждан на стихах А. Пушкина, А. Блока и М. Лермонтова, на прозе Н. Гоголя, И. Тургенева, Л. Толстого и Ф. Достоевского, на пьесах А. Островского и А. Чехова, на статьях В. Белинского и А. Солженицына. Сегодня никто из серьезных ученых не отрицает того, что отечественными классиками литературы созданы ключевые образы национальной словесности, конкурирующие с философским осмыслением бытия, с политической пропагандой, с медицинским, особенно сексуальным, просвещением. Учебником жизни у нас называли книгу всегда, считая, что «поэт в России больше, чем поэт» (Евтушенко 1990). Но переоценка прошлого выявила и другое: литература как корпус радикально-гуманистических текстов и особенно как народно-демократический дискурс порой звала Русь к топору, к революционному террору. Порой уводила массы в мир безумных фантазий, лукавых обещаний.

Времена меняются. Литература перестала быть Великим Педагогом, ее во многих сферах духовного бытия заменили СМИ. В частности, СМИ стали ядром системы медиаобразования, причем сам термин утратил былую безбрежность. В 1970-1980-е гг. он трактовался как «обучение теории и практическим умениям для овладения современными средствами массовой коммуникации, рассматриваемыми как часть специфической и авто-

номной области знаний в педагогической теории и практике» (Федоров 2001). «Российская педагогическая энциклопедия» определяет медиаобразование как направление в педагогике, выступающее за изучение школьниками закономерностей массовой коммуникации (прессы, ТВ, радио, кино, видео и др.). Основные задачи медиаобразования: подготовить новое поколение к жизни в современных информационных условиях, к восприятию различной информации, научить человека понимать её, осознавать последствия её воздействия на психику, овладевать способами общения на основе невербальных форм коммуникации с помощью технических средств (Федоров 2001). Если мы не будем использовать Сеть, новейшие гаджеты, то чтение перестанет быть темой конференций: некому будет спорить.

Приведем некоторые цифры, взятые в журнале «Социс». В 2005 году, уже в ситуации кризиса, в стране регулярно читали книги **26% населения**, а в 2008 году таких читателей осталось **16%.** Газеты в 2005 г. читали **43%**, сегодня **21%.** Журналы тогда читали **21%**, сейчас – **9%.** Естественно, что число нечитателей, т.е. тех, кто вообще не берет в руки книгу или газету, заметно возросло: с 34% (книги) и 14% (газеты) до 46% и 37% соответственно (Дубин 2009, с. 63). Опираясь на данные Левада-Центра, Б.В. Дубин и Н.А. Зоркая делают справедливый вывод: «В чтении даже самых образованных и продвинутых читательских групп сегодня отчетливы ориентации на пассивно-адаптивный тип культурного поведения» (Дубин 2009, с. 68). Авторы статьи также отметили и сокращение дискуссий, читательских конференций, очевидный спад культурно-социальной активности в целом. Дисгармонично сегодня и медиаобразование, повышение уровня знаний с помощью материалов СМИ. Телевизор многим людям, в частности современным школьникам, заменил учебники, что не всегда радует учителей и родителей, знающих о «разрушительной силе воздействия массовой культуры на детский ум» (Хорольский 2008; Пензин 1987; Шариков 1990). Думается, подходы к стратегии и тактике медиаобразования, особенно эстетического (художественного), сегодня должны быть изменены с учетом количественного преобладания на рынке произведений неплохой массовой культуры, причем надо использовать плоды усилий коммерческого ТВ, достижения **неплохой** массовой литературы, например, образовательный эффект хороших детективов, фильмов о мире животных или о покорении космоса. Положительное воздействие на умы оказывают документальные (преимущественно исторические и научно-популярные) фильмы,

познавательные журналы типа «Наука и жизнь», «National Geographic» и т.п. Почему нужно сделать шаг навстречу ширпотребу и даже китчу? Прямого ответа нет. Но он нужен. И в качестве гипотезы можно назвать такую причину: количественное преобладание масскульта заставляет медиакритиков, даже таких «твердокаменных», как Ирина Петровская, критиков, рьяно защищающих качественную телепродукцию, делать уступки массовым настроениям, писать в «Известиях» о Штирлице и Колчаке, о «Камеди-клубе» и прекрасной няне, о кривых зеркалах и «сортирном» юморе. Мы, сторонники серьезного текста, думается, обязаны сделать шаг назад, чтобы не упустить шанс повлиять на малокомпетентную аудиторию, чтобы не остаться в башне из слоновой кости. Знакомство с публикациями в научном журнале «Медиаобразование», который позиционирует себя как «Российский журнал истории, теории и практики медиапедагогики», убеждает в болезненности старых вопросов о качестве потребления информации.

Медийная коммуникация как фактор самообразования, как целостный процесс, в котором идеи не только сплавлены с вербализацией содержания, не связанной с языковой формой их выражения, но и существуют как система кодов невербального общения, интонационного подтекста, изучается давно. Коммуникативистика и ее воздействие на качество усвоения медийной информации, литература и журналистика как учебник жизни стали привычной темой научных дискуссий в западных журналах «The Western Journal of Communication», «Westminster Papers in Communication and Culture» (WPCC), «Global Media and Communication» и др. Миссия медиапедагогов видится авторами и редакторами названных журналов в совершенствовании методик анализа текстов и дискурсов, в уточнении законов человеческого общения, прежде всего, массового общения посредством СМИ, в выработке стратегий беспрерывного переосмысления поступающей информации. Теоретик Страшнов верно указал на такой парадокс: «Созрела для введения медиаобразования Европа, а в Канаде и Австралии оно уже осуществляется с конца 1980 – начала 1990-х годов, и только в учебных планах нашего профильного министерства даже основы медиаобучения пока не предусмотрены» (Страшнов 2009).

Медиаобразование, как подчеркнули еще в 1960-1970-х гг. Д. Бакингем, А. Харт, Л. Мастерман и др., основано на параллельном изучении слова и «картинки», визуализирующей достижения культуры. Последняя отражает процесс передачи инфор-

мации от поколения к поколению, передачи адаптационных навыков в меняющемся мире, что делает ее предметом не только культурологии, но и коммуникативистики и педагогики. Автор так называемой «репрезентативной» теории медиаобразования Л. Мастерман, например, ратовал за формирование «критической автономии» личности, которая не позволит реципиенту быть объектом манипуляции. Английский теоретик медиаобразования, идя за П. Рикером («Конфликт интерпретаций»), полагает, что главная задача медиакритиков – помочь учащимся и взрослым понять, как функционируют книги и газеты с точки зрения их логико-семантической самоорганизации. Характерно, что правительство США по инициативе департамента по образованию выделило значительные средства для развития «критического видения» («critical viewing») в курсах общего образования. Медиаобразование как предмет в школе и вузе позволяет, если продолжить мысль Л. Мастермана, развивать навыки самопознания и самовыражения через чтение и обсуждение художественных книг. Это способствует развитию, самоактуализации и рядового реципиента, и профессионального аналитика текстов.

Цели, которые ставит сегодня ЮНЕСКО в области непрерывного «дигитального» образования, хорошо известны: образование в духе ненасилия, уважения прав человека и взаимопонимания, ибо медиаобразование – это «часть основного права каждого гражданина любой страны на свободу самовыражения и получение информации, оно способствует поддержке демократии» (Хорольский 2009). В резолюциях и рекомендациях ЮНЕСКО неоднократно отмечалась важность и поддержка медиаобразования (конференции ЮНЕСКО в Грюнвальде, 1982; Тулузе, 1990; Париже, 1997; Вене, 1999; Севилье, 2002 и др.).

Несмотря на очевидные издержки массовой культуры, заполонившей рынок «чтивом» и спамом, духовным фаст-фудом, общемировой прогресс очевиден, число грамотных людей растет, растет и число читателей, но их «качество» падает. На повестке дня стоит создание международных сообществ по интересам, расширение универсальных источников информации наподобие «Википедии», воспитание не читателя-глотателя, а вдумчивого аналитика.

Вывод. Опросы и социологические исследования с неопровержимой убедительностью продемонстрировали наступление эпохи радикального Отказа от чтения, показали неизбежность сокращения читательской аудитории в условиях кризисно-переходного периода в истории глобализирующихся СМИ, в

эпоху Интернета. На Западе медиаграмотность стала частью учебных программ. Любовь к чтению прививают с раннего детства, это часть широкого воспитания любви к чтению. Масс-медиа, как и художественная литература, являются неисчерпаемым источником полезных сведений, позволяющих говорить о необходимости учета воздействия книги и СМИ на процесс подготовки специалистов в вузе.

Литература

Гудков Л. Общество телезрителей: массы и массовые коммуникации в России конца 90-х годов // Мониторинг общественного мнения. – 2001. – № 2. – С. 31-45.

Дубин Б. Чтение и общество в России 2000-х годов // Социс, 2009. – № 7. – С. 63-78.

Евтушенко Е.А. Стихотворения и поэмы. – М.: Мол. гвардия, 1990.

Пензин С.Н. Кино и эстетическое воспитание: методологические проблемы. – Воронеж: Изд-во Воронеж. гос. ун-та, 1987.

Страшнов С. Основы массового медиаобразования. – ВГУ, 2009.

Тоффлер Э. Метаморфозы власти: Знание, богатство и сила на пороге XXI в. – М.: АСТ, 2003.

Федоров А.В. Медиаобразование: история, теория и методика. – Ростов: Изд-во ЦВВР, 2001.

Хорольский В. Теория журналистики как часть теории массовых медийных коммуникаций // Інформаційна освіта та професійно-комунікативні технології XXI століття. Матеріалы Міжнародної науково-практичної конференції. – Одесса. – 11-13 вер. 2008. – С. 110-113.

Хорольский В. Социокультурные аспекты глобализации масс-медиа Запада. – Воронеж, 2009.

Шариков А.В. Медиаобразование: мировой и отечественный опыт. – М.: Изд-во Академии педагогических наук, 1990.

М.М. Цатурян (Воронеж)

«Пражский текст» в романе Дины Рубиной «Синдром Петрушки»

В истории человечества текст играет огромную роль. В первую очередь он выполняет коммуникативную и информационную функции, то есть служит передатчиком информации и средством общения людей. С помощью текста фиксируется важная информация, которая может иметь различное применение: используется ли она при сакральных ритуалах, фиксирует какие-то исторически важные события, культурные нормы или законы, принимаемые в данном социуме.

Сам термин «текст» в первую очередь закрепился в языкознании. Стоит отметить, что единого принятого определения текста нет, и потому большинство работ по лингвистике начинаются именно с его поиска, наиболее подходящего для данной концепции.

В шестидесятых годах двадцатого века в языкознании появляется новая ветвь – лингвистика текста, в рамках которой даются первые понятия и характеристики текста. Так, по мнению И.Р. Гальперина, «текст как объектированное произведение языкотворческого процесса, должен подчиняться определенным правилам построения». В данной работе нас интересует понятие «категория текста», а именно: текстовое пространство или локальность (Гальперин 1977, с. 524).

Категорией пространственности наделяются все объекты в тексте, связываясь при этом с категорией времени и являясь отражением реальной действительности.

Художественное пространство необходимо не только для того, чтобы «проследить за логической последовательностью изображения» (Озерная), но и позволяет соотносить абстрактные понятия и явления с реальными фактами и образами, наглядно представляя их. Также автор может смещать пространство, например, придавая дальний или близкий план видения. Художественное пространство может быть искажено восприятием персонажа (например, если персонаж угнетен, то пространство сужается, и, наоборот, если персонаж чувствует воодушевление, то пространство расширяется). Этот аспект немаловажен, так как самые обыкновенные вещи, явления и места могут приобрести совсем иной смысл, будучи отраженными через призму персонажа.

В свою очередь, М.М. Бахтин, автор антропоцентрической концепции текста, выделял двоякое сочетание мира и человека: «мир извне» – как окружение героя и «мир изнутри» – как душевно-духовная сфера, включающая в себя намерения, мысли, чувства (Озерная).

Город занимает особое место в истории и культуре человечества. Город – это узловое сплетение множества сил общества. Не просто скопление домов, но динамичная система, к которой оно тяготеет. Каждый город имеет свою историю, традиции, так сказать, «свое лицо», неповторимое и уникальное, и каждый житель данного города несет в себе его отпечаток и имеет особое мировосприятие и мироощущение, преобразованное этим «отпечатком». Вокруг города рождаются мифы, являющиеся продуктом коллективного творчества и подчеркивающие или приписывающие какие-то черты или признаки; он приобретает новый, символический смысл в сознании людей. Это фиксирует переход от эмпирического к художественному его восприятию.

Многими учеными (В.Н. Топоров, Ю.М. Лотман, Н.Е. Меднис) отмечены были некоторые тексты, получившие название «городских», которые объединяются в гипертекст (т.е. текст, устроенный таким образом, что он превращается в систему, иерархию текстов, одновременно составляя единство и множество текстов). Особенно любопытна работа В.Н. Топорова «Петербург и “петербургский текст” русской литературы», в которой излагаются некоторые критерии выделения «петербургского текста», такие, как близость и единообразие описаний Петербурга у одного или разных авторов, наличие некой сакральной структуры, которая предопределяет поведение героев и, самое главное, монолитность (цельность и единство) смысловой установки (идеи). Делается вывод, что «формируемые таким образом тексты обладают всеми теми специфическими особенностями, которые свойственны и любому отдельно взятому тексту вообще и – прежде всего – семантической связностью» (Топоров 1995). При этом стоит развести понятия «образ города» и «городской текст»: образ города может присутствовать в любом тексте, в городском же тексте город приобретает символическое значение (Бобраков-Тимошкин 2004).

Город обладает некой метафизической аурой, и степень выраженности этой ауры определяется способностью порождать сверхтексты, так как наличие метафизического и обеспечивает переход от материального в сферу семиотическую. При этом нельзя обойтись без выделения доминантных точек, без кото-

рых создание городских текстов является невозможным. Доминантные точки выступают в роли некоего каркаса, по которому выстраивается образ города (Меднис 2003).

Одним из самых ярких «городских текстов» является «пражский текст», в котором столица Чехии, изображенная в различных произведениях, наделяется символической природой. Возникновение «пражского текста» имело много предпосылок. В первую очередь, это географическое положение города: являясь перекрестком торговых путей, он был «сердцем Европы», вместе с тем находясь на ее периферии. История города послужила созданию его уникального архитектурного облика. Не стоит забывать также, что Прага – это «город трех народов» (в ней проживали много веков немцы, чехи и евреи), потому имеют место быть автономные «городские мифологии».

Пожалуй, одним из самых известных мифов Праги является миф о Големе, глиняном великане, которого создал праведный раввин Лёв для защиты еврейского народа. После исполнения своей функции Голем был ликвидирован. Примечательно, что существует несколько версий мифа: в одном даются точные даты (1580 г.), будто это не миф, а книга по истории; в другом – Голема уничтожили на чердаке синагоги; а в третьем – в подвале. Миф подвергался обработкам в литературе, например: в романе «Голем», написанном австрийским писателем Густавом Майринком, драматической поэме «Голем» Лейвика Гальперна. И это только один из множества мифов, выстроенных вокруг Праги. Именно таинственность, магическая аура города привлекает множество людей уже долгое время.

Столь же магическим город предстал перед нами в произведении Дины Рубиной «Синдром Петрушки». В книге повествование ведется от третьего лица, а также от лица главных персонажей Петра Уксусова и его друга, Бориса Горелика. Они представляют Прагу знакомой и уютной (так как в ней осели Уксусов с женой Лизой), старинной, со своими традициями и обычаями («…как и полагается истинно пражскому дому, этот имел над деревянными воротами свой знак…» (Рубина 2010, с. 53)), снежной («…Прага внизу возникла в новом нереальном обличье: Прага была в снегу, и вся вихрилась, вздымалась на ветру; все ее купола и шпили, высокие скаты черепичных крыш, все церковные шлемы и флюгера, все ее святые, мадонны и архангелы, тяжелые навесные фонари в кривых и тесных ущельях улиц – все таяло в стремительно синеющем морозном дыму». (Рубина 2010, с. 91)), сказочной (что, как ни черепичные крыши, моще-

ные дороги, навесные шестигранные фонари, зажженные вечером, купола и шпили, погружает нас в волшебную атмосферу!). Но в первую очередь Прага предстает перед нами в самом важном облике – карнавальном. Петр соотносит ее с грандиозным кукольным театром, сравнивая построение домов с многоплоскостной ширмой. Для наглядности всякое описание Праги сопровождается описанием «скульптурного народонаселения пражских зданий», причем большинство из них оживляется, впрочем, как и сама Прага, «ошалелая и оглохшая от пушистых пелен» (Рубина 2010, с. 164).

Необходимо отметить неординарную роль в тексте одного из пространственных объектов, а именно: Карлова моста. Мост символизирует переход из одного пространства в другое, зачастую кардинально разных, во многих культурах – сообщение разных точек сакрального пространства. Представляя галерею из тридцати скульптур, Карлов мост является произведением искусства. Практическое же назначение – это соединение районов Малая Страна и Старый Город. Именно на мосту Петр Уксусов дважды исполняет танец, который отражает внутреннее состояние героя: в первом случае – счастье, удовлетворенность («…пару минут благосклонный Петя подтанцовывал, собирая публику. Толпа набегала сразу – он с первых же па издали притягивал туристов. Все-таки люди, самые разные отлично чувствуют то, что Хонза называл «покажи класс!»… И пока звучала музыка, Петя плыл, кружа вокруг локтя невидимую Эллис, приотпуская ее и вновь привлекая на грудь…» (Рубина 2010, с. 185), во втором – упадок, отчаяние и легкое помешательство («Звуки знаменитого свинга улетали, истлевая над Влтавой: последний привет драгоценной пустоте под его правым локтем; поминальный танец по малютке Эллис… Сначала люди хлопали в такт – как оно обычно и бывало, – но, вглядевшись в его лицо, зрители умолкали, переставали улыбаться, опускали руки: это был страшноватый танец одинокого безумца с воздухом вместо партнерши» (Рубина 2010, с. 426).

В данной книге мы не только можем наблюдать «образ Праги», пестрящей башнями, скатами сланцевых крыш, брусчаткой тротуаров и огромным разнообразием кукол, скульптур, лепных фигур, – перед нами предстает также «пражский текст», где Прага приобретает символическое значение культурного центра, в котором сосредотачиваются театральные, кукольные и просто фантасмагорические вещи.

Литература

Бобраков-Тимошкин А.Е. «Пражский текст» в чешской литературе конца XIX – начала XX веков.: Дис. … канд. филол. наук: 10.01.03. – М., 2004.

Гальперин И.Р. Грамматические категории текста // Серия литературы и языка. – 1977. – Т. 36, № 6. – С. 522-532.

Меднис Н.Е. Сверхтексты в русской литературе. – Новосибирск, 2003.

Озерная М. Художественное время и пространство // URL: http: // literra.ucoz.ru/ (дата обращения: 10.03.2012).

Рубина Д. Синдром Петрушки. – М.: Эксмо, 2010.

Топоров В.Н. Петербург и «Петербургский текст русской литературы» // Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное. – М.: Издательская группа «Прогресс» – «Культура», 1995. – С. 259-367.

Е.В. Чаплин (Воронеж)

ПУТЕВОДИТЕЛИ ПО ВОРОНЕЖУ ПЕРВОЙ ЧЕТВЕРТИ XX ВЕКА

Путеводитель как вид издания возник поздно – лишь в XIX в., хотя разного рода дорожные справочники появились еще в античные времена, а печататься они стали сразу же после изобретения книгопечатания. Однако появление путеводителя как такового могло произойти только с началом распространения массового туризма. С развитием путей сообщения (железные дороги, пароходы) число людей, передвигающихся с образовательными и развлекательными целями, постоянно росло. Путешествия стали доступными не только привилегированным слоям общества, но и средне- и даже малообеспеченной его части. Соответственно, зародился и коммерческий спрос на универсальный справочник, который заменил собой множество книг – исторических и путевых очерков и других сочинений, ранее читавшихся образованными путешественниками при подготовке к поездке (Киселева 2007, с. 17).

Появились путеводители, отвечавшие запросам новых путешественников. Они еще не отличались полнотой информации, большим количеством прилагаемых карт и схем, высоким каче-

ством полиграфии. Но в них по доступной цене можно было найти практически необходимый путешественнику набор географических, исторических и других полезных сведений.

Начало современного этапа истории развития путеводителя как жанра географической литературы и как специального типа книжного издания связано с двумя **именами.** *Карла Бедекера* (1801-1859), основавшего в 1827 году в немецком городе Кобленце издательство путеводителей по различным странам, их столицам и другим городам. Его путеводители были очень популярны в Европе и переводились на многие языки. Название «бедекер» стало нарицательным для изданий такого рода, в том числе и в русском языке. *Джона Мюррея* (1778-1843), издавшего первый справочник для путешественников по Европе в 1836 г. Его «красные книги», прозванные так по цвету обложки, стали в Англии таким же синонимом путеводителя, как «бедекер» в Германии. Последний с 1846 г. также стал выходить в красной обложке.

В России серийные путеводители возникают только в 1880-е гг., уже после того, как появились первый справочник Мюррея (1860-е гг.) и первый бедекер (1883), посвященные России (Киселева 2007, с. 18). Данных о выпуске путеводителей в г. Воронеже у нас нет, но мы будем считать, что примерная дата появления путеводителей – конец XIX – начало XX вв.

В нашей работе мы сравниваем путеводитель «Путеводитель по Воронежу: с 15 видами и планом города. – Киев: Издание М.Н. Ключникова, 1901» и справочную книгу «Весь Воронеж. Справочная книга на 1924-1925 гг. – Воронеж: Воронежская коммуна, 1924». Что не вполне корректно.

Однако, в Толковом словаре Ожегова путеводитель – **это:**

<…> *справочник о каком-н. историческом месте, музее, туристском маршруте. П. по городу. П. по Подмосковью. П. по Эрмитажу* (Толковый словарь Ожегова онлайн).

В русской книговедческой энциклопедии путеводитель определяется следующим образом:

<…> *краткое справочное издание с описанием географических, историко-художественных и др. сведений о стране, городе, местных достопримечательностях, путях сообщения и пр., предназначенное главным образом туристам. Сопровождаются обычно иллюстрациями, схемами, картами* (Энциклопедия «Книга» 1998, с. 518).

Таким образом, путеводителем считается не всякое издание, которое помогает путешественнику в организации его поездки, а

только справочник (иначе справочная книга), где практическая информация (как добраться, где остановиться, поесть и пр.) сочетается с культурно-историческими и образовательными сведениями. Это позволяет нам сопоставлять путеводитель и справочную книгу с целью показать, как издание справочного характера отражает эпоху и можно ли справочник «Весь Воронеж» отнести к путеводителям.

Путеводитель 1901 г. Объем издания – 84 страницы. Альбомный формат. Есть оглавление, а также пометки опечаток с указанием правильного написания и страницы. Краткая вступительная статья, автор которой не указан, информирует нас о географическом положении Воронежа и о большом историческом прошлом Воронежа: Воронеж как оплот Московского государства против татарских полчищ, как место создания российского флота и как Родина двух поэтов – Кольцова и Никитина (Путеводитель по Воронежу с 15 видами и планом города1901, с. 4).

После вступительной статьи идет исторический очерк Воронежа, в котором описываются важнейшие события в Воронеже, от первого упоминания о городе в летописи в 1137 до 1882 гг.

Далее идет описание современного Воронежа, указываются: координаты города, его расположение на реке Воронеж, площадь (742 десятины), население (до 85000 жителей). Затем описываются улицы Воронежа: Большая Дворянская (ныне проспект Революции), Большая Московская (ныне ул. Плехановская), некоторые улицы нижней части города (ул. Садовая; ул. Грузовая). Затем – площади, спуски, слободы (Жандармский спуск, Петровский спуск; Соборная площадь, Щепная площадь; Троицкая слобода, Ямская слобода и пр.). Перечислены и описаны монастыри (Благовещенский Митрофановкий мужской монастырь, Алексеевский монастырь и др.). Церкви (Смоленская, Успенская, Троицкая, Терская и др.) и кладбища (Чугуновское, Ново-Митрофановское и при Терской церкви, а для лиц неправославного вероисповедания имеются Немецкое, Старообрядческое и Еврейское). Отдельными главами рассказывается о памятнике Петру Великому, Петровском цейхгаузе, дворце Петра Великого, Кольцовском сквере, шлюзе, Ботаническом саде и летнем саде Эрмитаж. Затем дан список некоторых торгово-промышленных предприятий.

В путеводителе также есть главы, касающиеся просвещения. В них рассказывается о периодических изданиях города (их было 8: газеты «Дон», «Воронежский Телеграф», «Губернские Ведомости», а также журналы «Филологические записки»,

«Медицинская беседа», «Епархиальные ведомости», «Врачебно-санитарная хроника» и «Ветеринарная хроника», издаваемая губернским земством). Отдельными главами описываются четыре библиотеки (Воронежская публичная библиотека, Кольцовская библиотека, Никитинская библиотека и Пушкинская библиотека). Всего же библиотек на тот период насчитывается до 50.

В путеводителе представлены справочные данные: адреса общественных мест и служб первой необходимости (аптеки, биржи, бюро справок, бани, больницы, колбасные, ломбарды, нотариусы, склады, суды, страховые агентства, рестораны, почтово-телеграфные конторы, пансионы, рынки, управы и пр.); музеи и театры (Воронежский Губернский музей в здании Мещанской управы, а также три театра, один зимний и два летних).

Перейдем к дизайну. Фотографии в путеводителе плохого качества, они маленького формата и на них трудно рассмотреть что-либо. К сожалению, план города, о котором упоминалось в названии путеводителя, не сохранился. Качество бумаги, а также обложки плохое.

Весь Воронеж, справочная книга на 1924-1925 гг. Оригинал. Объем издания – 232 страницы. Книжный формат. Есть оглавление, в котором указаны основные разделы издания. Также стоит отметить, что внутри издания разделы делятся на главы или подразделы, но в самом оглавлении они не указаны.

Перейдем непосредственно к анализу разделов. Первое – это предисловие от издателей, в котором говорится, что в данной книге собраны наиболее полные сведения о городе Воронеже, его прошлом и настоящем. Упоминается о пользе издания и дается краткая аннотация.

Далее следует раздел «Из истории», автор Г. Наумов. В разделе в большом количестве представлен материал об основных событиях в жизни города Воронежа, начиная с первого упоминания в летописи 1177 года и заканчивая событиями 1917 года. Главы – «Допетровская эпоха», «Петровская эпоха», «Воронеж перед войной и революцией». Кратко рассказывается о промышленности, о прессе, о возникновении газет, типографий, мануфактур, о росте населения, о значении Воронежа в истории Российского государства и пр.

Следующий раздел – «Революционный Воронеж», автор И. Бережный (краткое историческое обозрение), в котором рассказывается о подготовке к Октябрьскому перевороту, о самом перевороте, о Гражданской войне и последующей за ней, банди-

тизме и заговоре левых эс-эров (Возможно двоякое написание эсеры и эс-эры). После раздела есть список литературы.

Затем следуют разделы: газеты и журналы (в период с 1917 по 1925 год), налоги и сборы, указатель улиц, переулков и площадей (с указанием всех переименованных улиц), почта, телеграф (тарифы на письма, стоимость телеграмм), банки и сберегательные кассы (Всекобанк, Промбанк, Губстрах), учебные заведения (упоминается ВГУ, ПЕД, СХИ и пр.), профорганизации (перечень союзов и учреждений, находящихся во Дворце Труда) и партийные организации (I-II Райкомы Росс. Ком. Партии (б), Губкомпарт и пр.) промышленность и коммунальное хозяйство (заводы, предприятия, мастерские-печатни, мастерские гробов и торговли и проч.).

В справочнике представлены адреса всех чайных и молочных, булочных и пекарен, шляпных мастерских и магазинов, парикмахерских и биллиардных, а также бакалейных магазинов, сапожных, красильных и живописных мастерских, обувных, кожевенных магазинов, находившихся в Воронеже на тот период.

В конце справочника мы встречаем еще одну статью от составителя, имя которого, опять же, не указано, где он пишет, что при создании справочника возникли технические проблемы и публикацию издания задержали на 8 месяцев, и поэтому в отдельном разделе представлены все изменения, произошедшие в Воронеже за этот период, и исправлены ошибки.

Несколько слов о дизайне справочника. Качество фотографий заметно лучше, чем в путеводителе за 1901 год. Качество бумаги и обложки хорошее, несмотря на то, что книге уже почти 90 лет.

Оба указанных издания представляют собой первые шаги по созданию путеводителя по Воронежу. Справочная книга «Весь Воронеж на 1924-1925 гг.» – это действительно весь Воронеж, в книге собрана вся информация о городе на тот период. На наш взгляд, *данную справочную книгу можно считать путеводителем*, на основании того, что в справочнике практическая информация сочетается с культурно-историческими и образовательными сведениями, а также потому, что данная справочная книга дает наиболее полную картину о г. Воронеже.

Путеводитель 1901 г. представляет Воронеж как крупный культурный и духовный центр дореволюционной России: в нем было три театра, один музей, около 50 библиотек, около 22 учебных заведений, различные общества (общество охранения народного здоровья, русское музыкальное общество, общество

покровительства животных, правильной охоты и рыбной ловли и проч.). В издании мы встречаем слова, характерные для дореволюционной России (управа, биржа, жандарм, слобода и др.), а также буквы «**ъ**», «**і**», «**ѣ**» (Например: магазин**ъ**, б**ѣ**лье, Воронежск**і**й и др.).

Справочник «Весь Воронеж» отражает реалии постреволюционного времени: нелепые сокращения (Губ'ОНО, Губполитпросвет, МОСПО, СевКавВинТрест и др.), слова, характерные для того времени (трест, синдикат, райком, эс-эры, РКП(б), профсоюзы, коммуна, анархисты и др.), переименования улиц (ул. Новомосковскую в ул. Плехановскую; ул. Большую Дворянскую в проспект Революции; ул. Садовую в ул. Карла Маркса; ул. Острогожскую в ул. Советскую в 1922 году, а в 1936 в ул. Пушкинскую и др.).

Настоящая работа является лишь первым шагом к подробному многоаспектному изучению интересующих нас изданий. Надеемся, что даже этот по необходимости краткий анализ показывает, что путеводитель не только дает информацию, но и отражает время своего создания.

Литература

Весь Воронеж. Справочная книга на 1924-1925 гг. – Воронеж: «Воронежская коммуна», 1924.

Киселева Л. Путеводитель как семиотический объект: к постановке проблемы (на примере путеводителей Эстонии) // Материалы международного семинара «Путеводитель как семиотический объект». – Тарту, 2007.

Книга: Энциклопедия / Ред.: И.Е. Баренбаум, А.А. Беловицкая, А.А. Говоров и др. – М.: Большая Российская эциклопедия, 1998.

Любопытные факты / Знаете ли вы / Интересные факты // URL: http://mjjm.ru/izobreteniya/222-pervyj-putevoditel.html/ (Дата обращения: 13.03.13).

Путеводитель по Воронежу с 15 видами и планом города. – Киев, 1901.

Толковый словарь Ожегова онлайн // URL: http://slovarozhegova.ru/ (Дата обращения: 13.03.13).

Толковый словарь русского языка: В 4 т. / Под ред. Д.Н. Ушакова. – М., 1935-1940.

С.Г. Шишкина (Иваново)

КОНЦЕПТ «КНИГА» В ЖАНРЕ ЛИТЕРАТУРНОЙ АНТИУТОПИИ

Жанр литературной антиутопии, как известно, характеризуется особой устойчивостью некоторых типологических признаков. Не вдаваясь в подробности, отметим некоторые из повторяющихся микросюжетов в интересующих нас литературных образцах:

- Действие происходит в государствах, переживших социальные революции или освободительные войны.
- Сюжет отражает формирование личностного самосознания главного героя, вычленение им индивидуального «я» из деперсонифицированного пространства «мы».
- Историческая и коллективная, диахроническая память изъята из топоса антиутопии.
- Идея бессилия разума перед животным началом в человеке становится лейтмотивом в литературных образцах XX столетия.
- В литературных образцах, созданных разными культурами, наблюдается обилие сходных образов-функций, повторяющихся мотивов, трафаретность микросюжетов, исключающих альтернативные варианты.
- Художественное слово выполняет в антиутопии особую функцию – функцию предостережения от потери духовного в технократически развитом социуме, что неизбежно приведет к трансформации человека и к гуманитарной катастрофе (Шишкина 2009, с. 175; Юрьева 2005).

Одним из мотивов, который является своего рода камертоном для оценки состояния нравственности и сопряженной с ней истинной цивилизованности того или иного социума, является мотив книги. Наличие либо отсутствие Книги в художественном пространстве литературной антиутопии определяет степень деградации человека и сообщества, им созданного. Это замечание справедливо относительно жанра в целом, независимо от периода создания произведения или национальной принадлежности его автора.

Образ Книги, многогранный и многослойный, встречается уже на подступах к антиутопии, в утопических (еще переходных к жанру фантастики) образцах. Так, в высоко цивилизованном сообществе Ана романа Э. Бульвер-Литтона «Грядущая раса» (1871) книги отсутствуют. Они убраны за ненадобностью, поскольку люди в новом социуме в них не нуждаются. Они совершенны, воспитанны, послушны, одинаковы, и все их гражданские, патриотические устремления определены и регламентированы заранее правительством

страны. В другой ранней антиутопии – романе Джека Лондона «Алая чума» (1912) – главный герой, бывший профессор английской литературы, Джек Смит, с сожалением осознает, что родные внуки не понимают его речь и язык, на котором он говорит. Культурный ген, когда-то взлелеянный профессором и его сообществом, в результате жуткой болезни, выкосившей большую часть человечества, исчез для нового поколения вместе с университетом, библиотекой, книгами, отбросив выживших на уровень первобытнообщинного стада, в котором процветает культ мускульной силы (Лондон). Позднее означенный мотив ярко проявит себя в романах О. Хаксли «Обезьяна и сущность» (1948) и «О дивный новый мир» (1932), обитателям которого запрещено прикасаться к книге. Книги отсутствуют и в высокотехничном обществе всеобщего, созданном Р. Брэдбери («451 градус по Фаренгейту», 1953), и в первобытном сообществе структуры военного коммунизма романа Айн Рэнд «Гимн» (1938). Нет книг в холодной бездушной атмосфере провинции Океании (Д. Оруэлл «1984», 1948) и в окружении строителей космического корабля «Интеграл» (Е. Замятин «Мы», 1929). Сохраняются лишь те, что содержат афоризмы, своего рода лозунги, легкие для запоминания, побуждающие к действию и почти гипнопедически создающие определенное настроение. Такой функцией – прагматически нейролингвистической – книги наделены в романе В. Войновича «Москва-2042» (1986). Специальные словари, созданные на случай возможных контактов с артефактами исчезнувшей цивилизации или ее представителями, увидели Путешественник из мира сегодняшнего в мир грядущего (Бульвер-Литтон «Грядущая раса») и могущественный Грэхэм (Г. Уэллс «Спящий пробуждается», 1910). В любом обществе книги не только фиксируют состояние социума, они и формируют его, воспитывая определенный тип мышления. Такова роль Словаря Новояза (Д. Оруэлл «1984»), словаря, который создается новым Платоном в постмодернистской фантасмагории Питера Акройда «Бумаги Платона» (1999), манускрипта Эвис Эвергард и комментариев ее редактора Энтони Мередита из романа «Железная пята» Джека Лондона (1908).

Владение Книгой в антиутопическом социуме становится символичным. Оно связано с обладанием тайными знаниями, которые придают их владельцу могущество и власть, а сама книга выполняет функции Священного писания, зачастую являясь орудием в руках власть предержащих. К примеру, глава государства перерожденцев в антиутопии Т. Толстой «Кысь» (2000), единолично карающий и возвышающий, владеет секретной библиотекой, в которой находятся сотни тысяч томов произведений мировой литера-

туры (Толстая 2001). Лучшие книги всех времен и народов спрятаны и в покоях Мустафы Монда, одного из Главноуправителей «дивного нового мира» одинаковости и стабильности.

Книга в тоталитарном антиутопическом социуме иногда становится воплощением Зла, олицетворением насилия и бездуховности. Так, в антиутопии Э. Форстера «Машина останавливается» (1909) в Книге, сохранившейся в веках и уцелевшей в бумажном соре тысячелетий, означены единственно правильные и безоговорочно верные действия, эмоции, реакции. Эта объемная книга всегда находится под рукой любого жителя нового мира. В ней, и только в ней содержатся инструкции на все случаи жизни. Но главное – это Книга о Машине, которую люди создали когда-то и которая сейчас создавала и подчиняла себе людей (Forster). Директива Дистейна в романе-антиутопии английского фантаста К. Приста «Опрокинутый мир» (1974), как и Книга в произведении Э. Форстера «Машина останавливается» (1909), определяет каждый шаг обитателя, его устремления, она диктует идеалы, взвешивает их валидность и значимость (Прист). Книгу книг – Библию – постоянно читает Алекс (Э. Берджесс «Заводной апельсин», 1962), испытывая наслаждение не от ее глубинной мудрости, а от многочисленных кровавых жестоких сцен насилия, наполняющих ее и направляющих движение искореженного сознания героя (Burgess 1962). Книга в таком контексте – «искаженный талисман, ложное спасение, за которое платят жизнями и которое сродни идолу, ждущему кровавых жертв» (Кисель 2009).

Однако обретение книги в антиутопии несет и сюжетообразующую нагрузку, поскольку, очутившись в руках человека, книга порой запускает сложные процессы, изменяющие не только событийную канву, но и его – человека – внутренний облик. Книга не только несет в себе некую сакральную истину, воплощенное знание, она пробуждает в человеке потребность думать. Так, находка старых книг и их прочтение катализирует пробуждение собственного «я», вычленение его из безликого общего «мы» бездушного бездуховного пространства, в котором обитает некто Подметальщик из романа А. Рэнд «Гимн» (1938). Изгнанный из общества за непокорность, наказанный за нестандартность мышления, герой с помощью найденных им в далеких недоступных горах книг, оставшихся от Неупоминаемых времен, надеется возродить цивилизацию (Rand). К заветной книге, объясняющей тайны мироздания и задающей алгоритм поведения в сложных ситуациях, стремится Артем из постапокалиптической антиутопии Д. Глуховского «Метро 2033» (2005). Здесь книга – олицетворение

еще оставшейся в человеке человечности, мостик в прошлое, в безмятежный мир детства и еще живых, всесильных родителей. Так, он вспоминает: *К книгам относились как к святыне, как к последнему напоминанию о канувшем в небытие прекрасном мире. И взрослые, дорожившие каждой секундой воспоминаний, навеянных чтением, передавали это отношение к книгам своим детям, которым и помнить уже было нечего, которые никогда не знали и не могли узнать иного мира, кроме нескончаемого переплетения угрюмых и тесных туннелей, коридоров и переходов* (Глуховский). За книгу – хранительницу мистической мудрости, спасительницу от порабощения и уничтожения – борются отряды Библиотекарей в постсоветском пространстве (М. Елизаров «Библиотекарь», 2007). Именно книги горят на Острове, где живет Монтэг («451 градус по Фаренгейту»). Однако есть люди, которые из-за боязни того, что книги в их привычном, бумажном виде могут быть уничтожены, заучивают их наизусть, готовые передать текст «Государства» Платона, «Путешествий Гулливера», «Уолдена» Генри Торо из уст в уста будущим поколениям, поскольку человеку важно знать, что было в прошлом (Bradbury 1953). Именно поэтому столь лирично и любовно, тепло и подробно описаны пространства, возвращающие в мир «до» – комната с книгами, чайниками и травой за окнами в мире за стеной (Е. Замятин «Мы»), отрывистые воспоминания довоенного детства, в котором были мама и книги («1984»).

В надежде не потерять память поколений обитатели антиутопических миров создают свои собственные послания-предупреждения или толковые словари понятий современной им реальности («Грядущая раса» Бульвер-Литтон; «Бумаги Платона» П. Акройда, роман Джулиана Барнса «История мира в 10½ главах»). Порой их мысли обретают форму дневника, что делает более зримым процесс «расщепления сознания» главных героев, ибо повествование от первого лица подчеркивает контраст между желаемым и ожидаемым, имеющимся и возможным (либо невозможным). Дневник – это способ создания личного пространства, воплощенное свидетельство формирования личностного сознания, поскольку *…когда появляется «я», создается сюжет о появлении и развитии личности, который превращает текст в роман* (Морсон 1991, с. 242). *Личное сознание – это болезнь,* – заметил А. Солженицын. *Чувствует себя отдельно только нарывающий палец, а здорового – будто и нет* (Солженицын 1987, с. 192). Дневник является своего рода поисками лекарства, этаким психологическим паллиативом в больном мире. В отсутствие книг днев-

ник выполняет функции хранителя истории, вместилища коллективной и диахронической памяти, изъятой из топоса антиутопии.

Традиционно книга определяет границы Добра и Зла, будучи идеалом культуры и ее материальным воплощением. Особая метакатегория «книга» становится в жанре литературной антиутопии культурологическим концептом, наполнение которого сводится к следующему: это и уничтоженный архетип нации, это путь к другим мирам, это большая свобода, наконец, книга – инструмент, необходимый для спасения души, пробуждающий ее индивидуальные порывы, помогающий биологическому человеку – homo sapiens – стать личностью.

Литература

Бульвер-Литтон Э. Грядущая раса // URL: royallib.ru/book/bulver-litton_edvard/gryadushchaya_rasa.html (Дата обращения: 23.01.13).

Войнович В. Москва 2042. – М., 1990.

Глуховский Д. Метро 2033 // URL: http://www.phantastike.ru/gluhovskiy/metro_2033 (Дата обращения: 23.01.13).

Кисель А. Память человечества // «Октябрь». – 2009. – №9 // URL: http://magazines.russ.ru/october/2009/9/ki13.html (Дата обращения: 12.02.13).

Лондон Д. Алая чума // URL: http://www.jlondon.ru/lond_books/685 (Дата обращения: 23.01.13).

Морсон Г. Границы жанра // Утопия и утопическое мышление. – М., 1991.

Оруэлл Дж. 1984 // Оруэлл Джордж. «1984» и эссе разных лет. – М., 1989.

Прист К. Опрокинутый мир // URL: www.alltxt.org.ua/attachment.php?id=5015 (Дата обращения: 16.01.13).

Солженицын А. Из Евгения Замятина // Новый мир. – № 10. – 1987.

Толстая Т. Кысь. – М., 2001.

Форстер Э.М. Машина останавливается // Утопия и антиутопия XX века. – М., 1990.

Хаксли О. «О дивный новый мир» // Утопия и антиутопия XX века. – М., 1990.

Шишкина С.Г. Истоки и трансформации жанра литературной антиутопии в XX веке. – Иваново, 2009.

Юрьева Л.М. Русская антиутопия в контексте мировой литературы. – М., 2005.

Ackroyd P. The Plato Papers, a Prophecy. – New York, 2000.

Barnes J. A History of the World in 10 ½ Chapters. – London: Jonathan Cape, 1989.
Bradbury R. Fahrenheit 451. – N.Y.: Ballantine Books, 1953.
Burgess A. A Clockwork Orange. – L., 1962.
Forster E. The Machine Stops // URL: http://emforster.de_(Дата обращения: 23.01.13).
Huxley A. The Ape and the Essence // URL: http://www.ib.canmos.ru/getfie.php?fie=2899 (Дата обращения: 23.01.13).
Orwell G. 1984. – N. Y., 1950.
Rand A. Anthem // URL: www.page by page books.com/Ayn_Rand/Anthem/ (Дата обращения: 31.01.13).

С.А. Шутова (Воронеж)

ТРАНСФОРМАЦИЯ ОБРАЗА ГЛАВНОГО ГЕРОЯ В ЭКРАНИЗАЦИЯХ РОМАНА Р.П. УОРРЕНА «ВСЯ КОРОЛЕВСКАЯ РАТЬ»

В XX веке взаимодействие литературы и кинематографа в процессе экранизации литературных произведений стало предметом исследования искусствоведов, киноведов, культурологов и литературоведов. Сегодня исследователи констатируют, что современные экранизации классических произведений литературы представляют собой специфическую интерпретацию текста, которая заметно отличается от литературного первоисточника. Рассмотрим эту проблему на примере экранизации романа Р.П. Уоррена «Вся королевская рать» (All the King's Men, 1946).

В основу романа об успешном политике Вилли Старке и его окружении положены некоторые факты биографии губернатора штата Луизиана Хью Лонга. В эссе «"Вся королевская рать": опыт и роман» Уоррен отметил: *когда меня спрашивают, в какой степени реальная политическая жизнь Луизианы отразилась на «Всей королевской рати», я могу с уверенностью утверждать одно: если бы Хью Лонг не существовал, роман никогда бы не был написан* (Уоррен 1988, с. 198). Тем не менее, писатель признавался, что его гораздо больше интересует миф о Лонге, чем реальная фигура губернатора. Уоррен сумел отразить в романе существование двух непересекающихся миров: *странного, зыбкого* мира *мифа, фольклора, поэзии, лишений, и*

озлобленности и *реального мира, где действовал сенатор Лонг с его холодной математикой власти* (Уоррен 1988, с. 199). Образ Вилли Старка, по словам писателя, был *главным ориентиром для повествования, его первым импульсом* (Уоррен 1988, с. 384), однако многие критики посчитали главным достоинством книги образ Джека Бердена, помощника и друга губернатора. Р.П. Уоррен в одном из интервью вспоминал реакцию Бернарда Беренсона на книгу: *этот Старк – не очень интересный парень. Главное достоинство книги, сказал он, – Берден. Образ Старка он считал лишь предлогом для существования Бердена* (Уоррен 1988, с. 384). Сам писатель полагал, что в определенном смысле герои не могут существовать друг без друга: *Берден носит в себе «вакуум» – бесцельность, которую Старк способен заполнить* (Уоррен 1988, с. 381), а Вилли Старк – это сила, которой нужен «вакуум». В романе эти два персонажа сосуществуют на равных, однако в экранизациях это соотношение не всегда соблюдается. Мы рассмотрим две экранизации романа, каждая из которых предлагает свой взгляд на проблему взаимоотношений героев.

Впервые «Вся королевская рать» была экранизирована в 1949 г., через три года после публикации романа. Фильм, снятый режиссером Робертом Россеном, получил одобрение кинокритиков и многочисленные награды, среди которых три премии «Оскар» и пять премий «Золотой глобус». Режиссер сосредоточил свое внимание на фигуре Вилли Старка и его взаимоотношениях с женщинами и сыном. История Джека Бердена представлена в фильме отрывочно, герой выступает в роли своеобразного посредника между Старком и окружающим миром. Он выполняет поручения, передает сведения, задает вопросы, которые заставляют Вилли произносить длинные монологи, проясняющие его политическую позицию. Биография самого Джека словно вынесена Россеном за пределы фильма: отсутствует сюжетная линия с судьей Ирвином, настоящим отцом Джека, а отношениям Бердена с семьей Стентон посвящено лишь несколько эпизодов. Режиссер изменил и некоторые факты биографии Вилли, чтобы подчеркнуть длинный путь, который проделал Старк, поднимаясь по карьерной лестнице. Впервые Джек Берден и зрители видят Старка на центральной площади Мейзон-сити. В полноватом мужчине с тихим голосом трудно узнать будущего губернатора. Россен показывает семью Вилли: отца, гордящегося успехами сына, жену Люси, которая помогла Старку получить юридическое образование, приемного сына Тома, помогающего

отцу раздавать обличающие правительство листовки. В романе Том – родной сын Вилли, но Россен заставляет экранного Старка усыновить мальчика, семья которого не могла содержать его. Восхищенный упорством Вилли и той поддержкой, которую ему оказывает семья, Джек пишет хвалебную статью, в которой предсказывает Старку большое будущее. Следующая встреча героев происходит в разгар предвыборной кампании. Одержимый идеей победы, Старк не замечает, что стал объектом манипулирования в политической игре. Сэди Берк и Джек рассказывают Вилли правду: он – игрушка в руках Харрисона, призванная отобрать часть голосов у его соперника. Реакция Старка – один из самых важных эпизодов для понимания характера героя. Вилли впервые напивается, хотя знает, что *Люси не одобряет спиртного* (Уоррен 1988, с. 24). На следующий день он должен произнести речь перед избирателями, и Джеку приходится уговаривать его выступить. Россен показывает Старка, сидящего на детских качелях и растерянно слушающего выступление Крошки Даффи, человека, который заставил его поверить в мифическую возможность своей победы. Растерянность Вилли, желание отказаться от борьбы чувствуются в каждом его движении. Однако упорство, которое увидел в герое Джек во время их первой встречи, заставляет Старка подняться на трибуну и произнести свою знаменитую речь о *городских мерзавцах и наивных деревенщинах*. После этого выступления сияющий самодовольством Вилли, подмигнув Джеку, отметит, что *теперь он научился правильно произносить речи*. Своим избирателям Старк больше не предлагает взглянуть на графики и цифры, он предлагает им *дать молоток, чтобы он мог навести порядок*. Дальнейшая история Старка в фильме прекрасно иллюстрирует идею Уоррена о наличии двух миров: Россен демонстрирует реакцию «деревенщин», получивших часть обещанных Вилли благ, их восторг и готовность следовать за таким лидером и *холодную математику власти* (Уоррен 1988, с. 199), которую использует Старк для достижения своих целей. Россен показывает разговоры Вилли с подчиненными, когда зритель видит не лицо героя, а закинутые на стол ноги в дорогой обуви, будто Старк испытывает брезгливость от личного общения с подобными людьми. Приемного сына, в искренней любви к которому признавался герой в начале фильма, Вилли заставляет выйти играть в футбол, хотя Том плохо себя чувствует. Настойчивое желание Старка выиграть любой ценой приводит к трагедии: получивший травму Том становится инвалидом. В романе Уоррена сын Вилли умирает,

но Россен оставляет Тома в живых, чтобы еще раз подчеркнуть глубину морального падения Старка. Тот оказывается способен использовать болезнь сына для привлечения голосов избирателей. Фильм заканчивается сценой убийства Вилли, его последние слова похожи на речь несправедливо обиженного ребенка: *где-то целый мир мог быть Вилли Старка. За что они так со мной?* В киноверсии романа Вилли ни разу не усомнился в правильности своих поступков. Он просто следовал за той внутренней силой, которая всегда была в нем и требовала реализации. Старк легко формирует свою «королевскую рать»: в фильме Россена Джек, Сэди Берк и Анна Стентон страдают от бесцельности своего существования, готовые стать тем «вакуумом», который может заполнить жизненная сила и энергия Вилли.

Экранизация Стивена Заилляна, вышедшая на экраны в 2006 году, предлагает своеобразный взгляд на фигуру Вилли Старка. Главным героем фильма становится Джек Берден, который пытается ответить на основной вопрос: почему он оказался связан с Вилли? В работе Заилляна показан путь взросления Бердена: его первая и оказавшаяся единственной любовь к Анне Стентон, дружба с Адамом, восхищение перед судьей Ирвином, заменившим герою отца, разочарование в выбранной профессии, постепенное отдаление от круга друзей и семьи, напряженные отношения с матерью. Джек ищет дело, которое могло бы заполнить внутреннюю пустоту. Старк представляется Джеку человеком, который может удовлетворить *потребность создавать, участвовать в общем деле, обрести смысл существования* (Уоррен 1988, с. 384). Однако Берден не идеализирует Вилли, замечая все его недостатки. Несколько раз Джек предпринимает попытки *бросить все это*, но Старк не воспринимает эти заявления всерьез, проницательно замечая, что *ты со мной, потому что ты такой, какой ты есть, а я такой, какой я есть; это порядок вещей.* Таким образом, режиссер вкладывает в уста героя размышления Уоррена над романом и своими персонажами.

Вилли Старк в исполнении Шона Пена имеет гораздо больше общих черт с реальным Хью Лонгом, чем герой романа Уоррена. Очевидно, актер изучал биографические сведения о губернаторе Луизианы и воспоминания приближенных к нему людей. Манера речи и жестикуляция, продемонстрированные Шоном Пеном в фильме, имеют несомненное сходство с манерами Хью Лонга. Режиссер и исполнитель роли Старка концентрируют внимание не на тех изменениях, которые претерпел характер Вилли в процессе борьбы за власть, а на механизме создания

политического мифа. Эта тема была особенно актуальной накануне выборов в Конгресс в 2006 году, когда демократы после длительного перерыва вновь получили большинство голосов. В фильме Заилляна Вилли Старк с первого появления в кадре показан как человек, знающий себе цену и умеющий торговаться. Эпизод в баре, когда Крошка Даффи рисует перед Вилли блестящие перспективы его будущего, похожа на сцену искушения героя дьяволом. И ухмыляющийся в конце разговора Старк прекрасно понимает, какую сделку он сейчас совершил. Важное отличие фильма Заилляна от книги и экранизации 1949 года состоит в том, что Старку в исполнении Пенна не нужны помощники, которые откроют ему глаза на обман Крошки: этот Вилли догадается обо всем сам. Речи Вилли перед избирателями могут стать прекрасным образцом для любого учебника по рекламе. Герой знает, как манипулировать публикой, как заставить толпу следовать за собой. Старк в фильме постоянно напоминает своим подчиненным, сколько он им платит и как они должны отрабатывать свои деньги. Можно купить все и всех, нужно лишь найти правильный подход – эти слова становятся девизом героя. Вилли – прекрасный актер, изображающий то наивного деревенщину, то «своего парня», то счастливого семьянина, хотя ему *давно наплевать, чего хочет Люси.* В этом отношении показательна сцена в студии, где Вилли записывает песню для своей избирательной кампании. Строчки из песни почти дословно повторяют лозунг, предложенный Лонгом, «чтобы каждый был королем, но никто не носил короны» («Every man a king, but no one wears a crown»). Кривляющийся Вилли моментально снимает маску «простого парня», как только заканчивается запись. Старк использует для создания мифа и сплетни о своих семейных проблемах: *кандидат на должность должен пройти инициацию «умертвления», отсечения «крайней плоти» своих недостатков и «воскресения» сверхчеловеческих качеств, необходимых для данной должности* (Полосин 1999, с. 187).

В фильме Заилляна восхождение Старка к вершинам власти символизирует лестница с названиями всех штатов США перед входом в Капитолий. После первых 13 ступеней, 13 штатов, образовавших государство, находится небольшая платформа. За ней – лестница, символизирующая остальные из 48 штатов США. Старк по мере продвижения в высшие эшелоны власти произносит свои речи на все более высоких ступенях лестницы. Убивают Вилли внутри здания в окружении толпы журналистов, которые продолжают фотографировать умирающего губернато-

ра. Смерть Старка, умевшего с помощью прессы создавать мифы о себе, становится очередной газетной сенсацией, как и все действия героя в последние годы его жизни.

Заиллян предлагает новый вариант прочтения классического романа Р.П. Уоррена: режиссер подробно показывает процесс создания политического мифа, в ходе которого Вилли-человека заменяет фигура идеального политика Старка.

Мы рассмотрели две экранизации знаменитого романа Р.П. Уоррена «Вся королевская рать». Каждая из этих работ представляет свой взгляд на историю Вилли Старка и Джека Бердена. Несомненно, сегодня мы можем говорить об изменении литературного произведения в процессе его экранизации и об отдалении сценария от литературного первоисточника.

Литература

Полосин В.С. Миф. Религия. Государство. – М.: Ладомир, 1999.

Уоррен Р.П. Вся королевская рать / Пер. с англ. В.П. Голышева. – М.: Правда, 1988.

Уоррен Р.П. Как работает поэт / Пер. с англ. А.Н. Николюкин. – М.: Радуга, 1988.

В.А. Щукина (Воронеж)

РЕЦЕПЦИЯ РОМАНА ДЖ. ДЖОНСА «ТОНКАЯ КРАСНАЯ ЛИНИЯ» В ОДНОИМЕННОМ ФИЛЬМЕ Т. МАЛИКА

Роман американского писателя Джеймса Джонса (1921-1977) «Тонкая красная линия» («The Thin Red Line», 1962) посвящен художественному воссозданию боевых действий на тихоокеанском фронте Второй мировой войны. Однако помимо стремления отразить в своем произведении множество документальных фактов Гуадалканальской кампании (7 августа 1942 г. – 9 февраля 1943 г.) автора интересует осмысление проблемы коренного изменения сознания участвующего в войне человека. Раскрытие именно этого аспекта романа становится главной целью фильма «Тонкая красная линия» (1998) американского режиссера Терренса Малика (р. 1943). Рецепция произведения Дж.

Джонса в его экранизации оказывается довольно необычной и заслуживает подробного рассмотрения.

Прежде всего следует отметить, что «Тонкая красная линия» вполне может быть названа «экзистенциальным романом» (Volpe 1966, с. 111). Доминирующим мироощущением персонажей Дж. Джонса на протяжении всего повествования является чувство *абсолютной бессмысленности, несущественности, полной незначительности* (*total meaninglessness, nothingness, complete unimportance* (Jones 1998, 52) (здесь и далее, если не указано иначе, перевод мой. – *В. Щ.*)) как всего происходящего вокруг, так и собственной личности. Война воспринимается находящимися в центре внимания автора солдатами роты «С» как *обычное коммерческое предприятие* (Джонс 2002, 62), в котором человеку отводится роль *ничего не значащего винтика* (Джонс 2002, 515), *орудия с серийным номером* (*a tool with its serial number* (Jones 1998, 368)). Вызванное таким самоопределением ощущение *полной беспомощности* (*complete helplessness* (Jones 1998, 198)) персонажей подчеркивается и указанием на географические особенности места их пребывания. Солдаты полностью лишены свободы, у них даже отсутствует возможность дезертировать, так как Гуадалканал – затерянный в Тихом океане и оккупированный японцами остров, который при всем желании никто не может покинуть самостоятельно. Такое безысходное положение порождает *гигантское и мрачное чувство депрессии* (*a gigantic and gloomy sense of depression* (Jones 1998, 52)), становится для персонажей отражением сути всей человеческой жизни, которую каждый воспринимает в качестве своеобразной ловушки: *Словно вокруг него высилась кирпичная стена, которую он был не в состоянии ни пробить, ни перепрыгнуть. Но мысль о том, что на самом-то деле никакой стены нет и в помине, сводила … с ума* (Джонс 2002, 237).

Враждебной крошечному человеку – *очень хрупкому, беззащитному организму* (*a very frail, defenseless organism* (Jones 1998, 46)) – оказывается целая вселенная: *Мириады ослепительно ярких звезд сияли холодным, безжалостным светом на ночном тропическом небе. Они рассматривали своими суровыми, неумолимыми глазами лежавших на земле без сна людей* (Джонс 2002, 356). Наиболее ярким образом природы как особого противника человека в произведении Дж. Джонса становятся тропические джунгли: *Джунгли … казались враждебными, пугающими. Они ни на минуту не позволяли забыть о себе, заставляли постоянно чувствовать свое зловещее присутствие* (Джонс

2002, 75). В итоге каждый из персонажей романа «Тонкая красная линия» ощущает себя в окружении врагов: с одной стороны, людей (японских солдат и, что еще страшнее, собственных сослуживцев, испытывающих по отношению друг к другу *зависть, подозрительность* (*envy, jealously* (Jones 1998, 191)), с другой – самой природы. Это приводит героев к тотальному отчуждению от всего мироздания, которое представляется им совершенно абсурдным: *Life was pointless* (Jones 1998, 121) (*Жизнь бессмысленна*). Подобный вывод вызывает у солдат чувство *ненависти ко всему, но более всего к себе* (*hatred of everything but most of all himself* (Jones 1998, 390)), потому что *для мира, войны, нации, роты никто из них ничего не значит … они взаимозаменяемы, как долларовые купюры* (*to the world, the war, the nation, the company, none of them meant a goddam thing … they were spendable like dollarbills* (Jones 1998, 387)).

Такое экзистенциальное мироощущение персонажей Дж. Джонса осмысляется в экранизации Т. Малика. Интерес режиссера именно к этому аспекту романа «Тонкая красная линия» вполне понятен. В 1968 году Т. Малик «изучал философию в Массачусетском Институте Технологий» (Morrison, Schur 2003, 1) и особенно увлекался работами Мартина Хайдеггера (1889-1976), что позже отразилось в кинематографическом творчестве этого «философа с камерой» (Morrison, Schur 2003, 1). Так, фильм «Тонкая красная линия» изображает солдат роты «С» в двух постоянно сменяющих друг друга ракурсах: 1) наедине с войной и 2) наедине с природой. Эти ситуации, воспроизведенные в кинокартине Т. Малика, будто бы призваны проиллюстрировать выделяемые экзистенциалистами доказательства абсурдности жизни: 1) соприкосновение со смертью и 2) соприкосновение с окружающим миром. Однако в противоположность произведению Дж. Джонса, в фильме «Тонкая красная линия» подобные «доказательства» не подтверждают, а опровергают тезис.

К примеру, столкнувшись с войной и смертью, центральный герой Т. Малика рядовой Уит (заметим, что этот образ совмещает в себе черты двух персонажей Дж. Джонса: главного героя романа «Отныне и вовек» Пруита и одного из периферийных героев «Тонкой красной линии» Уита) поначалу задумывается над абсурдностью таких явлений: «Does our ruin benefit the earth? Does it help the grass to grow, the sun to shine?» («Неужели наша гибель приносит пользу земле? Помогает траве расти, солнцу светить?»). Но вскоре он приходит к мысли об отсутствии смерти как таковой, о равенстве между смертью и рождением жизни:

«You're death that captures all. You too are the source of all that's going to be born» («Твоя смерть охватывает все. Ты тоже источник всего, что должно родиться»). Кроме того, в представлении героя Т. Малика «все люди имеют одну большую душу …, все лица – один человек» («all men got one big soul …, all faces are the same man»). Такое утверждение ярче всего подчеркивает мысль Уита о невозможности умирания.

Однако осмысление смерти еще не дает осознания смысла жизни. В этом Уиту помогает природа, которая в фильме Т. Малика предстает уже не враждебной человеку (как в книге Дж. Джонса), но величественной и одухотворенной. Основной ее характеристикой становится спокойствие, противопоставляемое агрессии людей (в фильме чередуются контрастные эпизоды: одни изображают переполненные действиями и звуками сражения, другие – статичный и безмолвный мир джунглей). Для Уита смыслом жизни становится как раз обретение подобного покоя, воссоединение с природой, которую он считает «другим миром» («I seen another world») – «мощным символом высшего блага … духовной сферой» (Davies 2009, 4). Достичь этой цели возможно лишь вернувшись к первобытной естественности и примитивности, которую «цивилизованные» люди давно потеряли. Не случайно в фильме Т. Малика изображается гармоничная жизнь населяющих Соломоновы острова полудиких племен (такие эпизоды отсутствуют в романе Дж. Джонса). Сам Уит обретает полное единение с миром природы только в момент гибели, от которой не пытается спастись и которую принимает совершенно спокойно. В противоположность другим героям фильма, он оказывается способным не только принять, но и полюбить жизнь и смерть. Мировоззрение Уита становится будто бы отражением трансцендентальной идеи о том, что «Природа и Душа – элементы, составляющие вселенную, и человек может добиться единения с мировой душой через единение с природой» (Davies 2009, 3).

Таким образом, фильм «Тонкая красная линия» акцентирует внимание зрителя на философской составляющей романа Дж. Джонса. Однако в своей «кинематографической поэме» (Bart 1998) Т. Малик, осмысляя терзающие персонажей американского писателя проблемы отчуждения, одиночества и бессмысленности жизни, противопоставляет подобному экзистенциальному мироощущению практически трансцендентальное мировоззрение. Дж. Джонс наполняет свое произведение чувствами обреченности и отчаяния, Т. Малик оставляет человеку надежду найти «другой мир».

Литература

Джонс Дж. Тонкая красная линия / Пер. с англ. А.Ф. Фроловой. – М.: Центрполиграф, 2002.

Bart P. Silence of the Malick: What's his 'Line'? // Variety. – December 21, 1998 // URL: http://www.eskimo.com/toates/malick/art1.html (Дата обращения: 22.11.12).

Davies D. The Thin Red Line. Philosophers on Film / Edited by David Davies. – N. Y.: Taylor & Francis US, 2009.

Jones J. The Thin Red Line. – N. Y.: Dell Publishing, 1998.

Morrison J., Schur T. The Films of Terrence Malick. – Westport: Greenwood Publishing Group, 2003.

Volpe E.L. James Jones – Norman Mailer // Contemporary American Novelists. – Carbondale: Southern Illinois University Press, 1966. – P. 106-120.

О.В. Якушева (Воронеж)

КНИГОИЗДАТЕЛЬСКАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ БРАТСТВА ИМЕНИ ПРЕПОДОБНОГО ИОВА ПОЧАЕВСКОГО (ЛАДОМИРОВО – МЮНХЕН – ДЖОРДАНВИЛЛЬ)

О судьбах русской эмиграции в XX веке написано достаточно много. Представлен в печати и материал, касающийся книгоиздательской деятельности русского зарубежья в целом (в основном светский аспект), а вопросы издания православной книги в условиях рассеяния остаются во многом мало изученными. Ведущую роль в сохранении и преумножении того, что принято называть «русским міром», сыграло монашеское братство преподобного Иова Почаевского, основанное в 1923 году в Словакии в селе Ладомирово (Владимирово). С географической точки зрения это была самая настоящая провинция, «задворки Европы», а в религиозном, культурном плане – центр русской церковной эмиграции.

Во главе братства стоял архимандрит (впоследствии архиепископ) Виталий (Максименко), возглавлявший в дореволюционные годы типографию Почаевской лавры, традиции которой он пытался продолжить и за границей. Перед издательством, как и перед всей Русской Церковью в эмиграции, стояли высо-

чайшие задачи: сохранять духовные ценности Православия (церковные традиции, богослужение, мировоззрение), окормлять и объединять паству – русских беженцев, препятствуя ассимиляции, денационализации, бороться с воинствующим безбожием и раскрывать его полную несостоятельность, вести миссионерскую проповедь Православия в инославной среде.

Первое типографское оборудование было пожертвовано студенческим комитетом. Это была походная типография, лежавшая невостребованной в Праге. На ведение издательской деятельности на территории Словакии необходимо было особое разрешение. Получить подобную лицензию русскому монашескому братству помог сенатор Юрий Лажо (депутат верхней палаты Чехословацкого парламента). В начале 30-х гг. был построен новый типографский корпус, приобретено оборудование, приехали специалисты. Значительными были пожертвования на это благое дело короля Югославии Александра I, патриарха Сербского Варнавы (Росича).

До 1932 года книгопечатня официально именовалась «Типография Ю.П. Лажо в Ладомировой в Словакии». После смерти формального владельца архимандрит Виталий (Максименко) смог выкупить право на ведение типографского дела у его потомков. В 1932 году отец Виталий принял чехословацкое гражданство, и издательство стало официально называться «Русская церковная типография во Владимировой в Словакии», а с 1934 года – «Русская церковная типография преподобного Иова во Владимировой в Словакии», сохранив свое последнее название до 1944 года. После отъезда о. Виталия (Максименко) в США в 1934 году настоятелем монастыря и начальником книгопечатни стал отец Серафим (Иванов), впоследствии воспроизведенный в сан архимандрита.

Издательская деятельность типографии началась с выпуска богослужебных книг, так как необходимо было как можно быстрее наладить жизнь эмигрантских приходов. Уже в 1924 году в свет вышли молитвенник, литургии святителей Иоанна Златоуста и Василия Великого, всенощное бдение.

Ежегодно стал выпускаться «Православный календарь», где помимо собственно церковного календаря имелось приложение, которое от выпуска к выпуску меняло свое содержание. Так, например, в календаре 1938 г. помещены очерки Е. Александрова «Православие и баптизм», И. Шмелева «Старый Валаам», «Русские именины» (К 950-летию Крещения Руси) (Колупаев 2010, 159) На страницах этих изданий можно было встретить отрывки

из Священного Писания, жития святых, поучения отцов Церкви, исторические очерки, стихи русских поэтов и многое другое. Размещалась в календарях реклама книжных изданий типографии преподобного Иова, печатались рецензии на книги, выходившие в разных зарубежных издательствах, публиковались объявления о возможности приобретения духовно-нравственных книг, церковной продукции в других местах русского рассеяния (Прага, Варшава и др.) и на святой горе Афон, сообщалось об условиях подписки и цене на некоторые периодические издания.

К 1930 году были напечатаны Служебник, Требник, Малый сборник, Великий сборник, последний пользовался особым спросом, так как включал главные церковные службы и восполнял отсутствие Октоиха, Миней, Триодей. «В 1930-е гг. ладомировская типография была единственной на все русское зарубежье книгопечатней на церковно-славянском языке» (Шкаровский 2009, 282).

В 1928 году братство стало издавать 2 раза в месяц газету «Православная Карпатская Русь» (с 1944 года – «Православная Русь»). Сначала она представляла собой местное миссионерское издание, позже стала церковно-общественной газетой всего русского зарубежья. Издание очень быстро становится популярным, увеличиваются тиражи (к 1939 году тираж достиг 2500 экземпляров, что для церковного зарубежного органа немало). Газета распространялась в 48 государствах. «“Православная Русь” становилась печатным органом, объединяющим всех тех людей, которые немногим больше 10 лет назад вышли из России и связывали возрождение России не с политическими силами, но с возрождением в Православии» (Православная Русь, с. 6). Особую роль в ее издании сыграл И.С. Шмелев, ставший одним из постоянно публиковавшихся авторов. На страницах газеты вышел впервые его очерк «Старый Валаам», печатались отрывки из «Лета Господня» и другие его работы. В 1937 году он посетил монастырь в Ладомирово и свои впечатления изложил в очерке «Подвижники».

С 1939 года периодически выходил богословский журнал «Православный путь». «Он был создан как некий противовес парижскому “Пути”, с задачей быть охранителем русской православной богословской мысли» (Трибуна 2003, 181).

Во всех перечисленных изданиях публиковали свои работы такие известные деятели русского зарубежья, как писатели Б. Зайцев и Г. Гребенщиков, философ И. Ильин, историки Церкви Н. Тальберг и А. Карташев и другие.

Русская эмиграция особое внимание уделяла воспитанию подрастающего поколения, и поэтому с 1935 года начали выпуск ежемесячного журнала для детей и подростков «Детство и юность во Христе» (вышло 6 номеров). Его главной целью было «воспитание в верности Христу», сплочение через издание русского православного юношества в рассеянии, приобщение детей к родному слову. На страницах журнала публиковал свои стихотворения В. Набоков под псевдонимом «Сирин». Но, к сожалению, из-за увеличившегося объема работ в книгопечатне издание детского приложения было приостановлено в 1941 году.

Помимо богослужебных книг и периодических изданий типография выпускала учебные пособия (епископ Дамиан (Говоров) «Руководство по предмету пастырского богословия», архимандрит Серафим (Иванов) «Практическое руководство для священнослужителей при совершении треб»), словари («Словарь наиболее употребительных церковнославянских слов»), книги по истории (К.И. Зайцев «Материалы к изучению Святой Руси», С.Г. Пушкарев «Роль Православной Церкви в истории русской культуры и государственности»), по религиозной философии (архимандрит Иоанн (Шаховской) «Философия православного пастырства», «Пророческий дух в Русской Церкви: О лирике Алексея Толстого»), литературно-критические и художественные произведения (протоиерей Иоанн Чернавин «Пушкин как православный христианин», И.С. Шмелев «Лето Господне», «Богомолье», «Старый Валаам» и другие).

В годы Второй мировой войны братия принимала активное участие в возрождении православия на оккупированных СССР территориях. С целью пересылки на восток к 1943 году на пожертвования Болгарской Православной Церкви в Ладомирово были напечатаны 3 тысячи напрестольных Евангелий, 10 тысяч Евангелий от Иоанна, Молитвословы, Требники, Служебники, апологетические брошюры. «В 1942-43 гг. были изданы шесть выпусков апологетических брошюр миссионерской серии «За Веру»: «Есть ли Бог?», «Был ли Христос?», «Почему коммунисты гонят Христа?», «Православие и инославие», «Вера в Бога» и «Церковь как жизнь Божественная» (Шкаровский 2009, 311). Для бесплатной раздачи среди русских военнопленных и угнанных на принудительные работы в Европу типография преподобного Иова напечатала 40 000 экземпляров православных молитвословов и 150 000 Евангелий от Иоанна (Колупаев 2010, 178). Эти книги были специально набраны русским шрифтом, тогда как обычно печатались по-церковнославянски.

В связи с приближением советских войск в 1944 году обитель и типография закрываются, братия перебирается сначала в Швейцарию, потом в Германию. Согласно постановлению Архиерейского Синода в 1946 году решено было разрешить основному составу братства уехать в Америку, чтобы присоединиться к уже существовавшему Свято-Троицкому монастырю в Джорданвилле, а оставшейся части братии открыть в Мюнхене подворье.

Мюнхенская обитель преподобного Иова Почаевского сыграла важную роль в истории Германской епархии Русской Православной Церкви за границей. Здесь также было создано типографское братство, масштабы издательской деятельности которого были не такими заметными, как в Словакии и Америке, но не менее важными. «В1947-1951 гг. в обители печатали синодальный журнал “Церковные ведомости”, а с 1981 г. – журнал “Вестник Германской епархии Русской Православной Церкви за границей”, кроме того, выпускались “Жития святых”, православные книги на немецком языке. Только за первые 30 лет – к 1977 г. было издано около 200 книг и брошюр» (Шкаровский 2009, 335). В 60-70-е годы XX века братство издавало духовную литературу для отправки в СССР.

Американский период работы типографии преподобного Иова Почаевского связан с именем отца Контантина (Зайцева) – в миру Кирилла Иосифовича Зайцева, который с 1949 года становится редактором газеты «Православная Русь». «“Ни капли лжи или лукавства нигде и ни в чем”, – такой девиз можно отнести к жизни и трудам отца Константина. Он был православным идеалистом в самом совершенном проявлении этого понятия. Он не думал о сохранении своего здоровья, о том, чтобы снискать себе расположение вышестоящих и т.п. На первом месте стояла истина», – писали о нем сотрудники газеты (Православная Русь, 9-10).

Отец Константин был одним из ярчайших представителей русской церковной эмиграции. Родился он в 1887 году. Получил прекрасное образование на экономическом факультете Политехнического института и юридическом факультете Петербургского университета, где и был оставлен преподавателем. После октябрьского переворота вместе с армией Врангеля оказался в эмиграции. Обосновался сначала в Праге, где читал курс административного права на юридическом факультете. По приглашению П.Б. Струве руководил парижской газетой «Возрождение», а затем с 1928 по 1933 годы возглавлял «Россию и Славянство». В 1935 году Кирилл Иосифович перебирается в Китай, где в Харбинском университете читает лекции по политэкономии на

русском юридическом факультете. Именно здесь, по его собственному признанию, «он впервые приблизился к Церкви». После смерти жены в 1945 году Кирилл Иосифович Зайцев принимает священнический сан. Когда к власти в Китае приходят коммунисты, он покидает страну и в 1949 году оказывается в Свято-Троицком монастыре в Джорданвилле, где и принимает монашеский постриг с именем Константин.

Это был человек высочайшей культуры, о чем во многом свидетельствует его литературное наследие. В течение 25 лет отец Константин был не просто редактором газеты, но автором многих статей. Его волновали духовные вопросы, он писал о русской истории и судьбах России в XX веке, в его критических заметках осмысливалось творчество М.В. Ломоносова, Г.И. Державина, Н.М. Карамзина, М.Ю. Лермонтова, И.С. Тургенева, А.П. Чехова и других. В начале 1930-х годов он активно общался с И.А. Буниным, в 1934 году написал о нем книгу. «Мы люди из другого міра. Этот мір ушел, его больше нет… Мы не скрываем того, что принадлежим к этому ушедшему міру: мы живем его чувствами и мыслями…» (Константин (Зайцев) 2000, 3).

При отце Константине восстанавливается ежемесячное приложение к газете «Православная Русь» для молодежи, но уже под другим названием – «Православная жизнь». С 1950 года начинается его издание и на английском языке – «Orthodox Life». Типография возобновляет выход церковно-богословско-философского ежегодника «Православный путь», издается «Троицкий церковный календарь», а также официальный орган Архиерейского Синода РПЦЗ – «Церковная жизнь».

После Второй мировой войны расширяется читательская аудитория «Православной Руси» и других изданий братства преподобного Иова Почаевского за счет россиян, оказавшихся на западе и не пожелавших возвращаться в СССР, так называемых «ди-пи» (от анг. displaced person – перемещенное лицо).

В типографии Джорданвилльского монастыря выходили не только периодические издания. К числу, как принято говорить сейчас, «знаковых» книг можно отнести, например: сборник жизнеописаний «Новомученики Российские» (1949-1957, 2 ч.) (это тогда, когда в России об этом думали единицы и не говорил никто!); учебник иеромонаха Алипия (Гамановича) «Грамматика церковнославянского языка» (1955); «Руководство к изучению Священного Писания Нового Завета» архиепископа Аверкия (Таушева) (1956, 2 ч.); пособие протопресвитера Михаила Помазанского «Православное догматическое богословие» (1963);

«Закон Божий» протоиерея Серафима Слободского (1967); «История христианской Церкви» Н.Д. Тальберга (1964) и другие. Регулярно издавался «Каталог изданий Свято-Троицкого монастыря» (Православная энциклопедия, с. 544).

Типографское братство во имя преподобного Иова Почаевского, являясь по сути церковным издательством, освещало в своих изданиях не только религиозные вопросы, но и культурные, политические, все то, чем духовно и интеллектуально жил русский человек в рассеянии. С теми задачами, которые были поставлены перед издательством в первые годы изгнания, оно прекрасно справлялось. Во многом благодаря деятельности этой книгопечатни менялась и сама русская эмиграция: глубокие потрясения, которые пришлось ей пережить, прочувствовать, не могли не сказаться на особом отношении к вере, к Православию.

Литература

Колупаев В.Е. Православная книга русского зарубежья первой половины XX века: из истории типографии Братства Иова Почаевского. Волынь – Карпаты, 1903-1944. – М., 2010.

Константин (Зайцев), архимандрит. Чудо русской истории. – М., 2000.

Шкаровский М. История русской церковной эмиграции. – СПб, 2009.

Встреча с редакцией периодических изданий Свято-Троицкого монастыря в Джорданвилле (США) // Трибуна русской мысли. – 2003. – №2 (6).

Джорданвиллский во имя Святой Троицы мужской монастырь / Православная энциклопедия. Т. XIV. – М., 2006.

«Православная Русь»: краткая история // Православная Русь. – 1998. – № 24.

СОДЕРЖАНИЕ

Алейников О.Ю. Издания Корана в современной России 3

Бараш О.Я. Как составить книгу: случай Бродского 6

Белопольская И.А. О роли художественной литературы как источника информации в формировании общественного мнения 12

Бутова Е.А. Языковой образ книги в текстовых реминисценциях поэзии русской эмиграции «первой волны»....17

Волобуева Т.Н. Книжная культура в России в XVII веке: тенденции и уроки.....22

Грачёва Ж.В. Новая информационная парадигма и проблемы современного издательского дела.....24

Гришаева Л.И. Учебник как артефакт: универсальное и культурно специфическое в форме и содержании.....33

Гусаков В.Л. «Литературная кинематографичность» в повестях Рустама Ибрагимбекова 41

Гуськова С.В. Книгоиздание в Тамбовской области: проблемы и перспективы 48

Дьякова Т.А. Продолжение и преодоление традиций «Мира искусства» в творчестве иллюстраторов альманаха «Сирена» 54

Ефименко А.И. Японское визуальное искусство *манга* и современный читатель.....64

Зимина Л.И. Прощание с Гутенбергом, или Книга по требованию.....73

Иванникова Т.А. Перспективы развития и продажи интеллектуальной литературы 82

Иголкина Е.А. Электронная книга: технические и юридические аспекты 86

Исаева Е.В. Роман Ф. Саган «Здравствуй, грусть» в экранизациях Отто Премингера (1958 г.) и Петера Кассовица (1995 г.) ...91

Козьмина М.А. Александр Пушкин о проблемах чтения и роли печатного слова 98

Леденева Ж.А. Книговедческие журналы конца XIX – начала XX вв. как источник изучения книжного и издательского дела в России (По материалам редкой части

фонда Зональной Научной библиотеки Воронежского государственного университета) 116

Леденева Л.В. «Остаток дня» Кадзуо Исигуро как роман и фильм 121

Листенгартен В.С. Книги «университетских людей» о себе и книги об «университетских людях» 126

Мялкина М.А. Книга как форма рефлексии главного героя в романе Ж. – К. Гюисманса «Наоборот» 131

Недосейкин М.Н. Книга и книжные люди в творчестве А. Франса 136

Пастревич Г.П. Иллюстратор Леонид Владимирский: образ Буратино в рисунках и прозе 141

Подкопаева И.В. Литература по экслибрисистике в именном фонде О.Г. Ласунского, хранящемся в Зональной научной библиотеке Воронежского государственного университета 149

Позднякова О.В. Графический язык современной детской книги 153

Пономарева Е.В. Книга как арт-объект 160

Попова Л.Ф. Издательство «Центр духовного возрождения Черноземного края»: История, успехи, проблемы 165

Попова М.К. Текст и фильм: трагедия Шекспира «Гамлет» и ее экранизация Г. Козинцевым и Ф. Дзеффирелли 173

Преображенский С.Ю. Реккурентный поэтический сборник (Александр Еременко: инвариант или мастер по ремонту крокодилов) 179

Пустовалов А.В. Трансформация образа «Зоны» («Пикник на обочине» – «Сталкер» – «Я тоже хочу») 192

Ремизов В.Б. Л.Н. Толстой. Мечта об эпохе книжного просвещения 198

Розенфельд М.Я., Стернин И.А. О специфике лексикографической объективации психологически реального значения слова 212

Рыжкова Н.П. Специфика социокультурной адаптации сказок в современных детских изданиях 218

Салеем К.М.Х. Современная арабская литература (на примере творчества Г. ас-Самман) 223

Сапожникова Ю.Л. Троп «говорящая книга» в классических историях рабов и пересмотр темы грамотности в новых историях рабов.....228

Струков В.В. Ever Expanding Text: New Book Formats and Digital Media.....235

Струкова Т.Г. Книга как символ: о романе У. Эко «Имя Розы».....240

Таганов А.Н. Мотив книги во французской литературе рубежа XIX–XX веков.....245

Ускова Т.Ф., Лю Цзиньянь. Русские издательства в Харбине и Шанхае (1920-1940-е годы).....251

Хорольский В.В. «Великий отказ» от чтения: глобальные аспекты кризиса книжной культуры.....259

Цатурян М.М. «Пражский текст» в романе Дины Рубиной «Синдром Петрушки».....265

Чаплин Е.В. Путеводители по Воронежу первой четверти XX века.....269

Шишкина С.Г. Концепт «книга» в жанре литературной антиутопии.....275

Шутова С.А. Трансформация образа главного героя в экранизациях романа Р.П. Уоррена «Вся королевская рать»..280

Щукина В.А. Рецепция романа Дж. Джонса «Тонкая красная линия» в одноименном фильме Т. Малика.....285

Якушева О.В. Книгоиздательская деятельность братства имени преподобного Иова Почаевского (Ладомирово – Мюнхен – Джорданвилль).....289

Уважаемые господа!

Перед вами выпуск научного сборника «Книга в современном мире», составленного по материалам первой одноименной международной конференции, которая прошла в Воронежском государственном университете на филологическом факультете 26-28 февраля 2013 года и была организована кафедрой издательского дела.

Статьи сборника посвящены актуальным проблемам издательского дела: влиянию современного социума на читательские предпочтения, сосуществованию книги печатной и электронной, издательскому делу в провинции, а также проблемам когнитивной репрезентации книги в русской и зарубежной литературе, сложности перевода словесного образа в визуальный, вопросам истории книжного дела и книжной графики.

Надеемся, в сборнике вы найдете материал, отвечающий вашим запросам и интересам, связанным с исследованием книжного и издательского дела в России и за рубежом, культурологией, историей, художественным творчеством, а наше издание обретет в вашем лице внимательного и доброжелательного читателя.

Заведующий кафедрой издательского дела ВГУ
Грачева Ж.В.

Dear colleagues, ladies and gentlemen,

Let me introduce to you the proceedings of the first international conference “Book in the Contemporary World” held at the Voronezh State University, 26-28 February, 2013. The conference was organized at the Faculty of Humanities by the Department of Publishing. Papers included in the present volume deal with such problems as the impact of contemporary society on the readers’ preferences, coexistence of paper and electronic books, history and present day situation in publishing business outside Moscow and St. Petersburg, cognitive representation of books in Russian, European and US literature, difficulties of transforming verbal images into visual ones, history of publishing and illustrating books.

Hopefully benevolent and sympathizing reader will find the book interesting and of use for study and research in the fields of publishing in Russia and abroad, cultural studies, history and creative activities

J.V. Gracheva, Head of the Publishing Department

Научное издание

КНИГА В СОВРЕМЕННОМ МИРЕ

Материалы международной научной конференции

Воронеж, 26–28 февраля 2013 года

Корректоры: Пономарёва Е., Пустовалов А., Цатурян М.

Редакционная коллегия внесла минимальные изменения в тексты статей,
сохранив авторскую стилистико-синтаксическую интерпретацию

АНО «НАУКА-ЮНИПРЕСС»
394024, г. Воронеж, ул. Ленина, 86Б, 2
Формат 60×84/16. Бумага офсетная.
Усл. п.л. 19,0. Тираж 150 экз.
Отпечатано в издательско-полиграфическом комплексе
АНО «НАУКА-ЮНИПРЕСС»
394024, г. Воронеж, ул. Ленина, 86Б, 2