

**Аминов Азим
Холов Холмахмад**

**ОЧЕРК:
К ПРОБЛЕМЕ
ЖАНРА**

Kitob quyidagi ko'rsatilgan
muddatda topshirilishi shart

Oldingi foydalanishlar miqdori	

Аминов Азим
Холов Холмахмад

ОЧЕРК:
К ПРОБЛЕМЕ ЖАНРА

Душанбе 2023



УДК Тадж.: 891.550

ББК 83.3 Тадж.

С-14

Аминов А. Холов Х. Очерк: к проблеме жанра. - Душанбе: РГСУ, 2023. - 114 с.

Ответственный редактор

доктор филологических наук Абдуллозода Масрур

Рецензенты: доктор филологических наук Муллоев Ш.Б

доктор филологических наук Муродов Б.М.

Книга предназначена для профессиональных работников СМИ (журналистов, редакторов, сотрудников информационных служб и студентов журналистов), стремящихся познакомиться с основными особенностями жанра очерк, для использования их в своей повседневной работе или просто для расширения кругозора. Мы надеемся, что она заинтересует широкую читательскую аудиторию.

Все авторские права защищены.

Никакая часть этой книги не может быть воспроизведена, если на это нет письменного разрешения авторов.

©Аминов А.,Холов Х. 2020

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие.....	4
О чем и как пишется очерк.....	25
Гносеологические корни публицистического образа.....	48
Документальная и художественная основа очерка.....	60
Поэтика журналистского текста.....	83
Художественные элементы очерка.....	98

DENOV TADBIRKORLIK
VA PEDAGOGIKA
INSTITUTI ARM
№ 32484

ПРЕДИСЛОВИЕ

Об очерке написано много (см. список литературы). Начиная со словарей, энциклопедий, исследований о специфических чертах жанра, диссертаций, учебников и учебных пособий, различных статей о художественно-публицистических жанрах, до исторических источников можно обнаружить высказывания и суждения об очерке, как одном из жанров художественной прозы (Словарь литературоведческих терминов. С.253, Ожегов С.И. Словарь русского языка. С.419).

В последнее время теории литературы стали высказывать и другое мнение, согласно которому – очерк рассматривается как специфический публицистический текст. Однако и публицистика в своем роде, как паралитература, очень близка литературе. Из этого следует, что все то, что читатель найдёт в этой книге, кем-то, по тому или иному поводу, уже сказано, и мы не открываем Америку, рассуждая об очерке, его становлении, развитии и специфических чертах, иными словами, его поэтике.

Из суждений И.К.Усманова и Д.Давронова вытекает, что тексты похожие на очерковое повествование существовали еще задолго до наступления журналистского периода («Тазкиратуш-шуаро»; «Таърихи табари» «Зафарнома», «Ахлок-ул-Ашроф», «Зафарнома», «Рисола»)¹.

История становления и развития очерка в XX-XXI веках тесно связаны с русской журналистикой (см. Саъдуллоев А. Хосияти адабиёт. 2007, Горизонты публицистики. 2009).

Как уже было упомянуто выше, очерк – жанр художественной прозы и вместе с другими жанровыми разновидностями литературы относится к повествовательной литературе. Границы, отделяющие очерк от других эпических жанров условны.

¹ Усманов И., Давронов Д. Таърихи журналистикаи тоҷик. Душанбе, 2008. С.8.

Первые очерк как жанр занял видное место в западноевропейской литературе эпохи Просвещения. На страницах журналов «Болтун» (1707-1711) и «Зритель» (1711-1714), издаваемых Стилем и Аддисоном, появились такие материалы, которые рассуждали о демократизации общества, обращали к будничным фактам действительности, изображали различных людей, рядовых героев в очерках стало фундаментом романтического романа. Впоследствии реалистические очерки появились на страницах журналов Германии, Италии и России.

Очерк занимает видное место в творчестве Л.Е.Мерсье, Жюль де Бретова, хотя в движении романтизма преобладал субъективизм. Но все-таки реальные факты превосходили романтический дух. Д.С.Мерсье писал: «Меня занимает образ моего поколения и образ моего века». Он иногда противопоставлял очерк литературе, «но всегда твердил: «Я буду говорить о Париже, но не о его зданиях, соборах, памятниках, достопримечательностях... Я буду говорить об общих и частных нравах» (Об очерке. Сб. статей. М., 1957. С.17).

Мерсье в своих высказываниях отображал реальные факты своего времени индивидуальными наблюдениями.

Его книга очерков «Картины Парижа» (1781-88) была свидетельством бурного роста и писателя и публицистики. В его очерках была представлена панорамная картина общественных нравов, быта разных сословий и социальных порядков в предреволюционной Франции.

В дальнейшем бурный рост очерка произошел и в Германии. Писатели якобинцы Г.Форстер, Л.Веремий, А.Рабмен, используя свои наблюдения, пропагандировали посредством данного жанра революционный опыт. А в эпоху романтизма очерк не получил большого развития, хотя в нем нашел свое отображение подъем демократического развития общества. И во Франции и в Германии очерк использовали как орудие политической

пропаганды в период подготовки революции. Так английские реалисты Диккенс и Теккерей создали цикл очерков, в которых обрисовали нравы тех дней. Особенно отличались книги очерков, в предисловии которых были даны разъяснения причин отображения маленьких типов. Эти типы широко использовал Балзак в «Человеческой комедии». Он также написал повесть «Гобсек», основу которой составлял очерк «Ростовщик» (1830).

Именно в эти годы сложился тип так называемого «физиологического очерка» получившего развитие и в России. В.Г.Белинский положительно оценил сборники французских «физиологических» очерков. На основе опыта этих писателей проросли первые ростки «физиологических» очерков в русской литературе («Физиология Петербурга» 1844-45 / под ред. Н.Некрасова).

В XIX веке очерк претерпевает серьезные изменения, воспевая позиции революционного пролетариата. Это были наброски из социальной и политической жизни. В качестве примера можно сослаться на очерк «Нужда о востании в Селезни», который написал соратник Карла Маркса – Вильгельм Гольф.

Вообще конкретизировать ту или иную мысль об очерках дело трудное. «Очерк, заметил М.Горький, весьма широкая, емкая и неопределенная форма. У Тургенева, Сенкевича – «Эскизы углем» у Мопассана «Па воде» нередко у Глеба Успенского, часто у Пришвина приближается к рассказу и неотделим от него» (Горький М. О литературе. С.351).

Выполняя свои художественные задачи, очерк живет в тесной взаимосвязи с так называемой «большой прозой». В русской литературе особое место занимает очерк нравов. Задачей этого вида очерка является характеристика современного общества и происходящих событий с помощью человеческих образов, характеров и типов.

Как пишут исследователи, и в русской классике и в советской литературе, роман, повесть, рассказ и очерк не дублировали, но часто оплодотворяли друг друга. «Самостоятельные литературное значение имеют такие произведения как «Люди Сталинградского тракторного» как полна деревенских очерков, напечатанных после войны В.Овечкиным, А.Калинином, Г.Топольским и др., как лирические и филологические очерки сравнительно позднего времени, (Ольга Бергольц, Юхаан Смуул, Владимир Солоухин). Важнейшая задача очерка была и есть анализ, методами художественной литературы, различных пластов современного общества, изображение характеров, конфликтов, проблем современности. Именно в этом смысле горьковский афоризм, о том, что очерк стоит на грани рассказа и исследования, как нельзя точнее подчеркивает эту особенность жанра. «Очерки не должны быть иллюстрациями и уже добытым положением» отметил М.Горький. Аналогичную мысль высказал Анатолий Луначарский.

Очеркист подчеркивает типичное и в портретах живых современников и в тех персонажах своих произведений, за которыми, как за Борзовым в «Районных» буднях, не стоит единственный прототип, носящий это самое имя. Обобщенные «неадресные» персонажи в очерке – это одно из проявлений художественного творчества; впрочем, без отбора черт, без домысла, создать художественный портрет и «адресного героя» невозможно. Еще Горький говорил, что факт еще не вся правда, он только сырьё, из которого следует выплавить, извлечь настоящую правду искусства; он считал, что очеркист имеет право на вымысел и преувеличение.

Однако именно в очерках документальность, достоверность, в широком смысле слова, является непременной чертой жанра. Вымысел в очерке не должен настолько деформировать

непосредственное наблюдение, чтобы нарисованная автором картина переставала быть и восприниматься читателем — как локальная, достоверная в своей основе.

Поэтому очерк внес крупный вклад в художественное назначение людей, и общества в целом, на протяжении долгой истории создавал и оставил поколениям на память облик исторических, действительных героев жизни. К примеру, перелистывая рубрику советских писателей в созданном М.Горьким, журнале «Наши достижения», убеждаешься в том, что их очерки и по сей день сохраняют истинную картину первых пятилеток, построенной новой жизни в XX веке. В эти годы (20-30 гг. XX в.) особенно путевой очерк (во всех проявлениях) нес преимущественно информационную нагрузку. Более полно стала раскрываться, в последние годы, в очерке личность писателя как поэта, мыслителя. Аналогичное явление, восходящее к автору «Essais» М. Монтеню наблюдается на Западе. Значительные произведения такого рода принадлежат перу М.Кольцова, Ильф и Петрова. В.Некрасова, Ю.Смула, Н.Н.Михайлова, В.Пескова и др.

Об истории очерка нравов мы говорили выше. Можно добавить, что в такой разновидности очерка, использующей почти все изобразительные средства (вплоть до развертывающегося в глубину раскрытия характеров), можно наблюдать в творчестве. В.Овечкина, Е.Дороша, В.Чивили, Ф.Мухаммадиева, М.Наджмиддинова и др.

Особую разновидность представляют создание образа современников. Притом не только образов выдающихся людей (Г.Ульянова, А.Сахаров, С.Айни, Б.Гафуров, М.Турсун-заде), но и людей труда, организаторов производства (Д.Алексеев, Илич Нурова, Юрий Никольский и др.) Наряду с этим росли и галереи литературных портретов, в которых писатели подчеркивали типичное в индивидуальном. Очерки А.Аграновского и

М.Наджмиддинова могут служить примером таких произведений.

Жанр очерк не определяется ни темой, ни родом издания. К примеру, газетный очерк оценивается теми же критериями, что и очерки, написанные для журнала или книги. Исключение составляет научно-художественный очерк, развитие которого обусловлено возрастанием роли науки в нашей жизни. Здесь главенствует популяризация достижений науки и знаний. В русской литературе популярные произведения на эту тему написали Б.Агапов, А.Ливанов, Ю.Вебер, в таджикской публицистике Р.Амонов, У.Кухзод, А.Самадов, С.Турсун, Б.Абдурахмонов, Ш.Мусоев, Холназар Мухаббатов и др.

Хочется сказать несколько слов относительно значения, которое вкладывается в понятие очерк. В зарубежной литературе нет единого мнения относительно этого термина. Французы и англичане, когда речь идет об очерке, подразумевают эссе (хотя в таджикской литературе эссе претерпело большую эволюцию и сейчас большие и малые полотна печатаются под рубрикой «эссе»), немцы, говоря об очерке, часто называют его «скетчем». Всем понятно, что эссе специфическая форма очерка (или статья размышления), «Гракующая о предмете, строго говоря, только в той мере, в какой он произвел впечатление от автора» («Британская энциклопедия» цитировано по «Словарю» литературоведческих терминов. С.256).

Скетч — это набросок, впечатление, фрагментарный рассказ. Кроме этого на западе используются и такими терминами, как «путевые заметки», «эскизы», «портреты», картины». Многие формы русского очерка находят свои параллели на западе, однако в русских очерках наблюдаются и свои особенности. Русские очерковые произведения, к которым принадлежат «Записки охотника» к многие очерки Г.Успенского, А.Короленко, Б.Герцена, М.Горького, и др. почти не имели на западе аналогии. Кроме того начиная с конца 20-х гг. XX столетия на западе стали

появляться очерки «русского типа».

[illegible]

Говоря о писателе, выдающемся русском критике В. Г. Белинском (публицистическом) мастере (16 в.).

Максима Грека (16 в.).

Говоря о писателе, выдающемся русском критике В. Г. Белинском (публицистическом) мастере (16 в.).

Максима Грека (16 в.).

публицистика, другая от друга. Они отличаются друг от друга по своему характеру, своему содержанию, своему стилю. Публицистика — это особый вид литературы, который отличается от других видов литературы тем, что он имеет своей целью не только информировать общественность, но и влиять на общественное мнение, на общественные отношения. Публицистика — это литература, которая должна быть актуальной, злободневной, острой, смелой, бесстрашной. Публицистика — это литература, которая должна быть доступной, понятной, интересной для широких слоев населения. Публицистика — это литература, которая должна быть свободной, независимой,不受任何权力的干预. Публицистика — это литература, которая должна быть честной, открытой, не бояться критики. Публицистика — это литература, которая должна быть творческой, оригинальной, не бояться экспериментов. Публицистика — это литература, которая должна быть патристической, то есть патристической к истине, патристической к правде, патристической к справедливости. Публицистика — это литература, которая должна быть гуманистической, то есть гуманистической к человеку, гуманистической к жизни, гуманистической к будущему. Публицистика — это литература, которая должна быть демократической, то есть демократической к народу, демократической к власти, демократической к обществу. Публицистика — это литература, которая должна быть интернациональной, то есть интернациональной к культуре, интернациональной к языку, интернациональной к человечеству. Публицистика — это литература, которая должна быть прогрессивной, то есть прогрессивной к науке, прогрессивной к искусству, прогрессивной к культуре. Публицистика — это литература, которая должна быть революционной, то есть революционной к старому, революционной к прошлому, революционной к будущему. Публицистика — это литература, которая должна быть свободной, независимой,不受任何权力的干预. Публицистика — это литература, которая должна быть честной, открытой, не бояться критики. Публицистика — это литература, которая должна быть творческой, оригинальной, не бояться экспериментов. Публицистика — это литература, которая должна быть патристической, то есть патристической к истине, патристической к правде, патристической к справедливости. Публицистика — это литература, которая должна быть гуманистической, то есть гуманистической к человеку, гуманистической к жизни, гуманистической к будущему. Публицистика — это литература, которая должна быть демократической, то есть демократической к народу, демократической к власти, демократической к обществу. Публицистика — это литература, которая должна быть интернациональной, то есть интернациональной к культуре, интернациональной к языку, интернациональной к человечеству. Публицистика — это литература, которая должна быть прогрессивной, то есть прогрессивной к науке, прогрессивной к искусству, прогрессивной к культуре. Публицистика — это литература, которая должна быть революционной, то есть революционной к старому, революционной к прошлому, революционной к будущему.

Сделаем маленькое отступление и с очерком.
и с поэтикой публицистических произведений — картинки,
Появление очерка — пейзажа,

10

психологического очерка, социологического очерка, в которых было ярко выражено публицистическое начало, присущее литературе 20-30-х годов прошлого столетия. Подчеркивая публицистичность очерка многие исследователи, в том числе Б. Полевой, М.С. Черепанов, Е.Журбина, Е.П. Прохоров и Т.Беневоленская подчеркивая рациональное и эмоциональное воздействие очерка, одновременно считали фундаментом очерка его содержание. Но эти и другие исследователи подчеркивают, что очерк, будучи выходящим из литературы, в большей степени тяготеет к истинной журналистике. Новое время, рыночная экономика, «рыночная» жизнь, диктуют свои условия. В наше время поэтичность, изобразительность, использование литературных приёмов не считаются дарованием. Талантлив тот, кто быстро, в номер готовит, диктует в набор, использует постоянные интриги и факты.

Раньше, вплоть до девяностых годов, очерк и художественная публицистика считались вотчиной литературы, в них ценились мастерство автора, его познание, мировоззрение, культура речи. Ныне много пишут и говорят о самосознании, миропонимании, но больше всего ценят социальную публицистику, публицистический образ, отображение образа главного героя — человека отошли на второй план.

Теоретики литературы и журналистики целью публицистики видят обращение автора к живой истории. А живая история это весь комплекс, все стороны жизни человека, его образ мышления, его интимные чувства, думы, чаяния. Но в то же время, все это не исключает размышление путей продвижения вперед к поставленной цели. Почему так говорим? Совет недавно издательство «Адиб» выпустило сборник «Навуз Рогуна». В прозаической части книги помещены очерки, эссе и художественная публицистика Бахтиёри Мургазо, Шерали Мусо, Джамолиддина Тошматова, Холназара Мухаббатова, Равшана

11

Ермухаммада, Маджида Салима, Назри Яздона, Раджабали Ахмада, Ханифа Мухаммадохира, Нозира Ёдгори, Инояти Насриддина и Сулаймона Анвари. Они хорошие публицисты, знают жизнь не понаслышке, используют богатую палитру публицистического творчества, и потому их произведения не стареют, служат делу развития и прогресса.

Но здесь хотим поговорить о тех очерках и эссе, которые ближе к беллетристике, их главный герой — Его Величество Человек со всеми перипетиями. В таких очерках главную роль играет повествователь, его портрет, повадки очень близки душе.

Нам хорошо знаком Джонибек Акобилов. Он автор известных повестей «Рок судьбы», «Горец», цикла рассказов и очерков. Очерк «Подарок от бога», опубликованный в сборнике «Рок судьбы», это очерк-размышление. Примечательно это произведение тем, что познание о человеке не только представлено от автора, мысли и автора и героя Рахмона Сафари представляются всегда в движение. Его можно встретить везде: то на горной тропе, то в густом русском лесу, то в музеях славы, то в разговорах и с военными, ветеранами войны, то в диспутах чиновников о судьбе разделенной Родины, ее защитниках. Рахмон по своей натуре многосложен, то многословен, то добр, то остр как перец, иногда сутками молчит, сам по себе в мыслях перезахоронит оставшие кости воинов из Таджикистана. В беседе с писателем Абдулхамид откровенен, здесь проявляется характер воина полковника-историка. Читая очерк, читатель действительно удивляется неугомонному, неповторимому характеру Рахмона и непроизвольно восклицает: «Боже мой, как бескраен и бесконечен мир, который смог объять этого необъятного человека!» Придется согласиться с писателем. Такие люди встречаются редко. Рахмон Сафар посвятил свою жизнь поискам защитников тогда еще любимой Советской отчизны, их много, они лежат в земле Берлина, Варшавы, Хельсинки, Бреста,

Вильнюса и сотен городов бывшего СССР. Эмоциональное воздействие от этих поездок огромное и для полного переосмысления надо перечитать самому произведению.

Очерк-размышление называют одной из разновидностей проблемного очерка: Это близко к истине. Но очерк-размышление называют и очерком-портретом. Потому говорят так, что внешняя атмосфера сильно влияет на внутреннюю проблему, они взаимодополняют друг друга.

Недавно (30.12.2010) еженедельник «Адабиёт ва санъат» напечатал очерк «Упоминание и раздумье». Это исследовательский очерк.

В нашей литературе были очерки исследовавшие духовные разнакобания человека, притом реального человека, но такого типичного, «знакового незнакомца»; который издалека знаком многим не был. Очерк «Джура-саркор» Аззама Сидки, «С друзьями навеки» Фазлиддина Мухаммадиева, «Когда бурило мира» Абдусалома Атобоева, «Земля ценится человеком» Мухаммадо Надрмилдинова из таких произведений. Но «Упоминание и раздумье» совсем необычное произведение. Само событие и его сюжет просто повествуют о посвящении глубокого старца-старухе, которая прожила долгую жизнь, могла бы witnessing события конца девятнадцатого, всего двадцатого века, но она больна, лишь малейшее движение ей стоит целую жизнь.

Очерк действительно состоит из размышлений, часть из них принадлежит вслух, часть прочитывается в молчаливом взгляде героини (Нигора), и в некоторых в думах писателя. Думают, но всегда говорят о прошлом, ее положительных и отрицательных моментов, о несбыточных желаниях, о горе-руководителей, и вслух, почти не затопленной комнате, в углу которой, почти без движения, лежит Нигора.

Читаясь очерк и ловишь себя на мысли, что где-то это было, в каком-то вы уже слышали, но где, от кого, для чего неизвестно.

Нигора Ниязова, повивавшая в жизни немало, пережила, думает о них, но не говорит. Почему? Толку то нет. Сколько этих гостей она взглядами, улыбками встречала и провожала, сколько обнадёживающих обещаний, она слышала от министров, больших чиновников, райсов, бригадиров, представителей различных хукуматов. Пришли, писатели, пожалели, хотя она не вымолила ни единого слова, сами обещали, и ... забыли. Писатель скрупулёзно следует за думами Нигоры. Читая строки о безвестной жизни простой, когда-то передовой, но забытой самой жизнью женщины, читатель задумается на осознанном всегда было так, менялись только люди, чиновники, слова, которые говорят эти вельможи, кажутся новыми, а суть одна и та же – сам не смог, не жди от другого.

В очерке описаны три разных характера. Свидетель трёх веков, но ко всему безразличная Нигора Ниязова; всегда «большой фотограф» – Нурулло Исаев, стремящийся впечатлеть каждое движение Нигоры; и повествователь безмолвно плачущий, съедавший свое нутро, проклинавший зло и несправедливость, но не в силах что-то делать для себя. Здесь выпукло видятся детали восприятия долгой, но невзрачной жизни, которая по частям точила жизнь человека-горы, превратив его в никто, по клеткам съедала, уничтожала, воспоминаниями о некогда цветущих моментах.

У очерка «вспоминание и раздумье» интересные литературные детали. Само событие происходит в период глубокой осени в Такобе, в Варзобе, который как «...бесподобно» по своей красоте полотно художника. Перед взором величие всяких глыб, острых скал уходящих в небеса, грубость необычных вершин, бегущих как человеческая кровь по сухожилиям гор – все красоты природы не соответствуют природе человека. И это оправдано. Когда красота не соответствует настроению человека, грош цена этой красоте, красота

обесценивается, предметы гор и их растений не облагораживают человека. Очерк воспоминание и раздумье» это мысли о судьбе человека, философия и история жизни, которая редко встречается у людей. Очень завораживающей кажется поэтика очерка, она выражается в художественности повествования, образности, в использовании художественных деталей, содержательных элементов, «я» автора и его вмешательства в повествование сюжета.

Особенность поэтики в очерке проявляются не только в описании реальных фактов и в способе авторского содержательного обогащения, в эстетических началах и художественных приёмах изображения в глубину образа, но и в познании и течении события и факта, образном осмыслении мира (в зависимости от творческих задач).

Субъективизм в очерке это специфическая парадигма и реальность его творческого индивидуализма. Но не это главное в современной публицистике. Мир, отражённый в публицистике подобен широкой арене, многокрасочен, может иногда казаться непреодолимым, а в другой раз, опять – таки, парадигмой, обесценённой.

Есть и другие разновидности очерка в творчестве Джонибека. Один из них, опубликованный в газете «Джумхурия» (5.03.2011) называется «Путеводитель, строитель, основатель» («Рахушо; бригадор, Ватанпарвар»). Это публицистический очерк, рассказывающий о становлении главы республики как основателя независимой республики Таджикистан...

У Таджикистана много сыновей, ради восстановления и процветания которого отдали все знание, умение, ум, честь и доблесть. Садриддин Айни, Абдукодир Мухитидинов, Шотемур Шириншоев, Нурулло Махсум, Чинор Имомов, Бободжон Гафуров, Мирзо Турсун-заде сыновья-герои, отдавшие все своей республике. В их ряду ныне гордо стоит и другой славный сын

народа Имомали Рахмон, шагавший в ногу со своим народом и как факел, освещающий его исторический путь.

Упомянутый очерк чисто публицистический. В нем рассказ ведется от лица повествователя. Автор, философски размышляя о пройденном пути Таджикистана, обращает внимания читателя на стиль работы его путевода и руководителя, анализирует дела своего президента за годы суверенитета, дает оценку его делам на благо народа. Эмомали Рахмон – отважный, храбрый, умный руководитель, готовый, во имя исполнения своих обещаний народу, к опасным рискам (это особенно видно в процессе миростроительства в Таджикистане, поездки, беседы, встречи с противниками в Пакистане, Иране, Афганистане, России, Алма-Аты, Ташкенте, Бишкеке, Ашхабада, во многих селах и городах Таджикистана, где к тому времени было логово и пристанище недовольных). «Досады людей – миростроителей намного выше ожиданий и надежд индивидуалиста. Они озаряют путь и достигают несокрушимой вершины. И сами превращаются в луч указывая путь другим. Эмомали Рахмон в судьбе этой жизни, и духовно и морально является божьим подарком, истинным путеводителем» (Джумхурият. 2011. 5 марта). Автор, включаясь в познавательный процесс, образно осмысляя окружающий мир, решает свои творческие задачи. Различные представления о реальности, впечатления, эмоции, идеи для публициста являются основными источниками в создании мыслительного образа.

Публицистика всегда скрытая или открытая борьба политическая, философская, она всегда идеологически целенаправленная. Ей присуща открытая тенденциозность, полемичность, эмоциональность. В повествованиях Джонибека это проявляется в исследовании политической деятельности героя. Он не боится выявлять индивидуальные качества Эмомали Рахмона, дает субъективную оценку, но на основе объективных проверенных временем фактов и событий. Незвизрая на то, что

очерк печатается в официозе таджикской печати («Джумхурият») он делает художественно-литературные оценки происходящим, приводит наиболее эмоционально окрашенным события (встреча Эмомали Рахмон в афганском селе Хусндех, где не безопасно для жизни любого, кто побывал в этих местах в те дни; опоздание руководителя ОТО Абдулло Нури на встречу в Москве). Потому автор писателя о преданности героя делу миро строительства таджикского общества не кажется восхвалением личности, а объективной оценкой человека, преданного делу мира, служению отечеству и его народу.

Говоря, о концепции жанра Е.И.Журбина писала: очерк при этом публицистических предметах и публицистической направленности одновременно остается неотъемлемой частью художественной литературы (Журбина Е.И. Теория и практика художественно публицистических жанров (Очерк Фелетон). М. 1969. С.10).

Очерк показывает труд, как основной источник роста общественного богатства и благосостояния народа и, в то же время, как главное, что определяет сущность человека, является это великим правом, истинной обязанностью и жизненной потребностью» (Г.А. Беневоленская. Потрет современника. М.: Мысль, 1989. С.30).

Наиболее массовым, типичным героем очерков о труде является рядовой человек, действующий в обычной, повседневной обстановке. Исходя из этого, в основе способа создания образа человека, в очерке лежит единство художественного и публицистического методов. «Очерк выполняет задачу обобщения, осмысления действительности, выделения из фактов их сущности двойным способом: тем, который свойственен художественной литературе, и тем, который действует публицистика» (Черепанов М.С. Работа над очерком. М., 1966. С.15).

В развитие таджикской публицистики большую заметный вклад вносит Шерали Мусо. Особенно в жанре очерка он добился немалых успехов. Он выпустил более десяти книг очерков, среди которых особо значимы книги «Линия жизни»; «Сад отца», «Трудовой потенциал бригады», «Рабочие ступени», «Доброе и плохое», «Дальновидный» и др.

Структура произведений Шерали Мусо отличаются тремя факторами: его герои хорошо осведомлены о литературе, поэтической речи, пользуются пословицами и поговорками, изречениями. В его тексте сильна симфония фактов и величественен язык автора. Иногда факт и показатель оставляют связку эффектной речи; сюжет очерков тесно взаимосвязан с объектом отображения.

Писатель чувствует, что иногда факт или официальный показатель больше воздействует, чем беззубая беседа, даже сильнее действует, чем разговор с использованием средств художественного изображения. Например, заведя беседу о Рогуне (очерк «Гнездо орлов») автор приводит такие факты, которые своей значимостью, величием удивляют читателя, призывают его к раздумью. Так, Лайс и Бурхон знакомы всем зрителям. Но когда они беседуют, из их разговора, можно представить горизонты строительства.

Другой очерк Шерали Мусо называется «Звезда Рогуна». Его герой Александр Шишов по своему характеру подобен льву. Он «молодой смуглолицый и очень привлекательный, на стройке его зовут «Рустами достон» (легендарный Рустам). Он строитель первого дома в Рогуне (1985), первый человек, принявший ключи и ордер от первого дома у главного инженера стройки I Евгения Павловича Карпова. Он считает себя гражданином Рогуна и никому никогда не позволяет говорить о своем герое плохо. Герой очерков Шерали Мусо приходит «на плечах» (выражение Е.И.Журбиной) той или другой публицистической проблемы и

рассказывает из происходящих событий не тогда, когда разрешается его индивидуальная судьба, а тогда, когда решается проблема, которая вынуждала его образ к жизни.

Проблемой героя очерка «Краски жизни» Хайрулло является сохранение каждого клочка земли в самой стройке и в её. Таджикистан горная страна, девяносто три процента территории её горы, в ущельях есть очень плодородные земли. Хайрулло добивается того, чтобы экологию региона стройки начали защищать именно сейчас, а не после того, как вода затопит эти земли.

Шерали Мусо писатель рабочий. Его очерки, путевые заметки, зарисовки все о рабочем люде. Его герои любят и уважают рабочие профессии, хотят, чтобы рабочая эстафета продолжалась всегда в больших стройках. Они уважают существующие законы, ненавидят тех, кто действует вне закона. Но не хотят, чтобы молодёжь покидала бригаду, коллектив. У героя очерка «Сад отца» Муродали эта проблема – семейная традиция. Он всегда думает о молодых рабочих, которые любят и уважают профессию родителей. Но он не приемлет крикливых и притягательных молодых людей, желает дружить с теми, кто, как говорят, являются настоящими мужиками. Подытожив выше сказанное, можно сделать вывод, что очерк, как и прежде, это повесть о людях труда», о его величестве Человеке. Как говорят М.М.Бахтин и Д.С.Лихачев, эти герои шагают со временем вместе, хотя и стиль работы, и сама жизнь во многом изменились. Изменились способы отображения человека в очерке.

Среди жанров, пересмотренных теорией, можно назвать и жанр эссе, который по многим особенностям очень похож на очерк, но совсем другой жанр, получивший в таджикской литературе и публицистике свою настоящую эволюцию. Когда в прессе стали чаще обращаться к человеку, к его мыслям и душе, к морально-нравственным темам, в газетах появились большие «эссе» –

раздумья (Рубрика Сто строк о доброте человеческой)» которая появилась в газете «Токикистони совети» - «Джумхурият» и была принята почти всеми газетами Средней Азии).

Однако следует признать, что широкий и емкий жанр эссе еще сравнительно редко используется в массовой печати (чаще мы читаем эссе в «Чархи гардун» и некоторых молодежных газетах). Между тем этот жанр очень личностный, позволяющий наиболее точно выказать и обосновать авторское мнение воплотить в нем личные чувства, личные эмоции. Но эссе, как пишет В. Л. Пельт, «постепенно завоевывает права гражданства в газетах» и журналах: Это своеобразный жанр, свободной композиции, который позволяет автору вести непринужденный разговор о морально-этическом, литературном, философском общественно-политическим проблемах (Пельт В. Л. Дифференция жанров газетной публицистики. МГУ, 1984. С. 44).

Проблемы художественного очерка (термин принятый советскими литературоведами) или художественный репортаж (термин принятый западноевропейскими литературоведами) в современном мире весьма дискуссионные. Во-первых, это понятия тождественны. В репортажах Джона Рида, Эгона Эрвина Киша, Ф.А.Вайскофе, Юлиуса Фучика, так и в художественных очерках М.Горького, М.Кольцова, Л.Райснер, В.Овечкина, В.Пескова дается не только информация, характерная для газетных сообщений — репортажей, но и типизация описываемых фактов, событий, явлений. Во-вторых, очерк это и социологическое исследование, приемами Беллетристики. Но очерк самостоятельный и полноправный жанр литературы и журналистики. Термин «художественный» предполагает мастерство, художественность материала, будь то целиком фактическим или частично вымышленным, но отражающим реальную действительность, с элементами вымысла. Отсюда и вытекает поэтика очерка, о чем писали и пишут многие

20

2.

Проникновения очерка и других литературных жанров, впрочем, связано с литературой и журналистикой 20-х годов XX века, о чем пишут многие исследователи, о которых мы не будем в этой книге.

Оформляется с искусством, с той ее частью, которая дана поэтикой. По определению В.В.Виноградова поэтика, рассматривая формы, виды, средства и способы организации словесно-художественного творчества, охватывает литературные типы и жанры литературных сочинений³. В исторических трудах изучаются динамические системы литературных форм, в теоретическом и в историческом аспектах. Значительное внимание уделено типологическим характеристикам организации текста, в зависимости от характера и содержания авторского «я» в повествовании и включенности этого «я» в повествование⁴.

По объекту изображения и характеру повествования очерк

1. Художественно-изобразительные. Здесь дается описание авторских впечатлений от увиденного, услышанного и прочитанного героем, то есть здесь главным является событийное содержание. К ним причисляют новые очерки, зарисовки, иногда и рассказы. Автор в них повествует в лирическом ключе о переживаниях, выражая свои мысли и суждения.

[illegible]

21

2. Художественно публицистические. В этом виде главным объектом изображения является человек. Главное среди них портретный очерк, где создаётся образ человека, его судьба.

3. Исследовательские очерки. В них на первый план выдвигаются насущные проблемы. По разнovidностям они бывают проблемными, исследовательскими и публицистическими. Здесь автор автономнее, его публицистические изложения связаны с отстаиванием авторской мысли.

Во всех видах очерка используется типизация – главные черты человека, его свойства «Типизация – это прежде всего отбор наиболее существенного, что имеется в самой жизни, в самой действительности»⁵.

К специфическим особенностям очерковой публицистики можно отнести документальное изображение действительности. Если публицистика ориентирована на документальное изображение фактов, то художественное творчество допускает условность и вымысел в воссоздании картины мира. Публицистическую условность исследователи рассматривают как сложный механизм отображения действительности. То есть, документальную фиксацию жизненного факта и в то же время предполагающий «закрепление» данного факта в ткани произведения и соединение с подобными ему фактами, путем свободных, ассоциативных связей, не нарушающих объективного и достоверного звучания описываемого эпизода⁶. Конечно, все это зависит от ракурса, пространства и примени.

Публицист в очерке всегда стремится к созданию целостного представления о времени, где присутствует прошлое, настоящее и будущее. Возможно даже различные переходы из одного временного пространства в другие. Именно таким способом

можно воссоздать не только историческую, но и настоящую действительность. Категория условности в очерковом произведении выступает как художественный метод и изображение социальной действительности, как способ изображения внутренней сущности изучаемых объектов, как один из приемов создания полноценных художественных образов...

Очерк обладает многими признаками, присущих художественным произведениям. Очерку присуще также «художественные» элементы. К художественным средствам изображения относят пейзаж, художественную деталь, речевую характеристику, диалог и портрет. Они используются как творческие мостики, скрепляющие текст в единое целое. Например, пейзаж используется для обрисовки местности, для изображения различных явлений природы, в портретных очерках в качестве конкретного сравнения между внутренним состоянием героя и окружающей его природой, как средства для раскрытия характера и раскрытия мировоззренческих позиций героя, а в проблемных очерках пейзаж может выступить как художественные средства в постановке социальных проблем и в воссоздании социальной жизни людей.

Деталь является одним из средств художественной типизации. Используя деталь можно четко обрисовать и описать обстановку, место действия, какой либо предмет или явление. Деталь также используется для создания символического образа, для ассоциативных связей, для обрисовки событий, для передачи особенностей времени и внутренних человеческих проявлений.

Говоря о поэтике очеркового образа, можно констатировать, что важнейшим элементом очеркового образа является образно-типический образ. В нем проявляется особый способ восприятия и познания социальной действительности.

В эстетическом отношении художника к объектам и основным действительности выражается одна из форм отражения

⁵ Ким М.Н. Жанры современной журналистики. СПб., 2004. С.226.
⁶ Михайлов А.А. О художественной условности. М., 1970; Шомова С.А. Виды условности в публицистике. М., 1990; Янская И.С. Пределы достоверности: Очерки документальной литературы. М., 1986.

мира. Публицист, создавая те или иные художественные образы, стремится не к простому их соотношению с реальными объектами, а прежде всего, пытается выразить в образах свое субъективное отношение.

Объективное это все то, что идет от действительности, субъективное — это переживания и размышления творца, его отношение к изображаемому явлению, оценка этих явлений, его личное видение. Всякий художественный образ, в известном смысле, — это своеобразный портрет художника. За образом всегда стоит образ писателя.

Образ автора не всегда совпадает с реальной личностью творца. Он выступает в качества художественного образа созданного по законам типизации. Как отмечает М.И.Столбева роль автора в очерке определяется как мыслевыражение лирического героя произведения, как анализированная и оценивающая инстанция⁷.

Но в современной публицистике постоянно расширяется арсенал художественно-публицистических средств. Дialeктика взаимодействия документального и художественного обуславливает широкие возможности в постижении реальной жизни.

Все то, что писали выше, говорит о больших и широких возможностях очерка как вида художественно-публицистического жанра в плане социальной действительности». Мы уверены, что студенты и любители публицистических жанров, изучив всю литературу, рассматриваемую и анализируемую нами в этой книге, овладеют тайнами публицистического творчества.

⁷ Столбева М.И. Человек в публицистике. Воронеж, 1989. С.50-64.

О ЧЕМ И КАК ПИШЕТСЯ ОЧЕРК

Очерк как публицистический жанр имеет большую историю, его деятельность то нарастает, то снижается, но интерес к нему не угасает — ни со стороны журналистов, которые справедливо имеют в нем высокий вид публицистического творчества, ни со стороны читателей, которые находят в нем не только информацию о значительных событиях действительности и их развитии, но и художественное отображение современной жизни. Жанр существования различных определений жанра очерка свидетельствует о его внутренней сложности. «Очерк характеризуется свободным, гибким сочетанием письма художественного и публицистического, — читаем мы в учебном пособии «Теория и практика советской периодической печати».

Автор очерка может, прервав художественное повествование, непосредственно обратиться к читателю, рассказать о своих размышлениях, подчеркнуть свое, авторское отношение к происходящему. Такие публицистические отступления... характерны для очерка»⁸.

Четкое выражение отношения автора к описываемым явлениям — одна из главных черт очеркового текста.

По способу отображения действительности, очерк принадлежит к художественно-публицистическим жанрам, т.е. жанрам, объект рассмотрения которых — человек (его дело, социальные проблемы, его жизненная позиция) — получает отражение воплощение. Так, в очерке всегда оказываются два главных героя: изображаемая действительность, герой и автор, взаимодействующий о происходящем и о своем герое с точки зрения актуальных социальных проблем. Это то общее, что характеризует очерк как жанр, и одновременно основа типизации форм его конкретных проявлений, ибо способы

⁸ Теория и практика советской периодической печати. — С.334.

выражения авторский позиции, равно как и изображение героя могут быть различными. Автор может открыто выявить свое присутствие и включить в повествование свои рассуждения, но это не исключает проявления его отношения к эмоционально оценочной стороне изображения.

Что касается изображаемого, то очерк всегда опирается на конкретные жизненные факты, он по природе своей фактографичен. Но факт, в своей единичности и неповторимости интересует очеркистов как проявление общего, типического проблемного. Реальный жизненный факт может в изображении очеркиста дополняться добавочными сведениями, деталями, заостряя типическое и приобретая, таким образом, черты художественного обобщения, что приближает очерк к произведениям художественной литературы, закрепляя название художественного за этой разновидностью жанра⁹. Такой очерк своей своей природе безадресный, поскольку прием типизации какой-то мере уводит его от реального лица, события, факта.

Очерк публицистический строго базируется на факте. Желание осмыслить социальную тенденцию события, проблему, выяснить для себя и других ее сущность в тех конкретных жизненных проявлениях, которые наблюдал автор, находит здесь свое выражение. Публицистический очерк чаще всего бывает точно адресованным, а если и происходит замесна имени, места действия по этическим или каким-либо иным соображениям, это не меняет его содержательной сущности.

Очерковая литература первого типа, как отмечают исследователи, обнаруживает определенную периодичность в своем развитии, активизируясь во время социальных перемен, качественных сдвигов в развитии общества. Середина 80-х годов отмечена появлением особой разновидности художественного очерка, так называемой деловой прозы. Выступая с рецензией на

⁹ См. напр.: Постелов Г. Н. Очерк // Большая Советская Энциклопедия. — М., 1975. Т. 19. С. 47.

представления таких ведущих публицистов, как Ю. Черниченко, И. Носов, В. Гребенюк, В. Ситников характеризует их представления как «вроде бы и не очерк в привычном понимании, но и не совсем повесть, потому что страсти cloakуют далеко не «эпистолярные», и доказательства ведутся напористо, широко, уверенно, совсем по-очеркистски»¹⁰. Рецензент утверждает, что возвращение публицистики «на круги своя, к ее исторической форме, «деловой» прозе, к очерку с конкретными, но типическими обобщенными героями является плодотворным. Оно дает возможность подняться выше до философских раздумий, которые в документальном очерке порой не к месту, или просто нет такого героя, который бы сумел высказывать их». Знакомство с указанными произведениями позволяет поддержать это мнение, а, следовательно, посчитать своевременным рассмотрение их в историческом строя, который за счет обретения очеркистом истинной независимости (прежде всего этического плана) становится, включая юмористические и сатирические элементы.

Однако основное место в настоящее время занимает очерк истинно публицистический, документальный, с конкретными героями, в точном указании места и времени описываемых событий. Их осмысление и толкование составляет публицистическое содержание такого очерка. Однако форма повествования может быть различной. В одних случаях автор повествованию ведет читателя по ступеням своего узнавания и познания общественных явлений, характеров персонажей, в других — как бы устраняется, представляя события и поступки с точки зрения самого героя. В первом случае текст организуется по законам повествования, во втором — повествованием от лица персонажа. Разумеется, это полярные случаи, между которыми существует множество промежуточных вариантов. Указанные

¹⁰ См. в «Возвращение на круги своя?» // Лит. Россия. 1985. 11 нояб. № 46. С. 8-9.

типы повествования непосредственно связаны с языковой природой жанра, с организацией и функционированием языковых средств в очерковых текстах.

Как показали наблюдения над произведениями ведущих советских публицистов, а также очерками, публикуемыми центральными газетами, абсолютно доминирующим является тип, где повествование ведется от лица автора. Так, в сборнике «Очерк-82» (М., 1983) соотношение указанных типов равно 11:2, в сборнике «всею одна жизнь» (М., 1984), который составлен из очерков, опубликованных в последние годы на страницах «Комсомольской правды», из 42 лишь 5 построены как повествование с точки зрения персонажа (соответственно 15 и 16%). Особенности повествования от 1-го и 3-го лица достаточно полно выявлены по отношению к художественной литературе. Отмечены две основные семантические характеристики 1-й формы: достоверность повествования и его субъективность (которая не снижает достоверности)¹¹, а также выделена проблема «кругозора» повествователя, то есть того, что он может и чего не может знать. «Если автор — творец в III форме знает все обо всем и обо всех, поскольку все и все созданы им самим, то повествователь — человек в I форме, пишущий о том, что с ним было или о том, что он сам видел, строго ограничен своим личным опытом. Отсюда вытекают важные особенности I формы: естественность изображения внутреннего мира самого повествователя и ограничения в изображении внутреннего мира других действующих лиц его повествования, а также в изображении внешнего мирах»¹².

В основном эти положения распространяются и на очерковый жанр. В очерках, написанных от первого лица, внимание изначально сосредоточено на рассуждениях,

¹¹ Атарова К.Н., Лоские Г.А. Семантика и структура повествования с первого лица в художественной прозе // Науч. АН СССР. Сер. «Лит. и язык». Т.35. 1976. №4. — С.350.
¹² Там же. С.353.

рассуждениях или эмоциональных состояниях автора — повествователя, что в значительной мере определяет речевой характер входящих компонентов текста и, как камертон, всего художественного повествования. Уже начальные абзацы очерков от первого лица отмечены обилием разнообразных средств оценки. Характерна их характер в соотношении с функционально-речевыми типами речи, можно выделить, по крайней мере, три типа начальных фрагментов текстов: 1) начало — рассуждение, в котором лежит рациональная оценка; 2) начало — рациональная форма рассуждения, включающая элементы эмоционального повествования, что позволяет использовать разные формы оценок: эмоциональных и рациональных в различных соотношениях; 3) начало описательно-повествовательное, характеризующее рассуждение-вывод. В число образовательно-характерных средств такого выступления включены описания (дескрипции), потенциально способные выразить оценку повествователя. К первому виду можно отнести очерк К. Козлова. Рациональная оценка, как известно, предполагает логическое суждение и способы выражения, учитывающие характер оценки¹³. Начало данного очерка пронизано такими характеристиками суждениями, они в разных синтаксических формах определяют его костяк: «в моем личном представлении человек, совершающий подвиг, рискуя собственной жизнью, категорично прав», «я не знаю, хватило ли бы у меня самого смелости... поступить так, как поступил Мерзлов... но я хотел бы пойти в себе силы поступить так, как он...» (он поступил правильно).

Во втором виде наглядное представление дает очерк И. Петрова. Он начинается восклицательным предложением: «До этого же хороши Загорск. Переславль-Залесский...», оценочный фрагмент которого имеет классическое выражение (хороши).

¹³ См. Г.А. Лоские. Функциональная семантика оценок. М., 1985. С. 40-41.

Смысл этой фразы разрабатывается далее в тексте в плане мотивировки (т.е. в плане логических отношений), но при этом разработка включает описательные элементы (ситуации, предметы и их качества), которые оказываются способными передать отношение к ним говорящего. Такова картина подмосковного города (старинные монастырские стены, торговые ряды, вековые камни), ситуация несуетного знакомства с достопримечательностями (не стоят разноцветные автобусы, можно не смущаться постороннего взгляда), комфортное состояние приехавшего (можно потрогать вековые камни, подходить, не взглядывая на часы (торопиться-то некуда!), обойти залы и залычики). Признаки и свойства, включенные в эти тематические элементы текста, мотивируют предшествующий оценочный вывод, проявляют оценочные смыслы, поскольку «описываемое в них положение вещей в картине мира говорящим расценивается как хорошее»¹⁴.

Наконец, иллюстрацией третьего вида является очерк Ю. Макаруева. Он представляет своего рода инверсию предыдущего: здесь оценочное суждение не предшествует, а заключает мотивирующее сообщение. Однако расположение этого сообщения до оценочного вывода в какой-то мере снижает оценочный смысл описания или, точнее, делает его менее определенным в целевом назначении. Доминирующим становится конкретно-образное представление, воздействующее на эмоциональную сферу читателя и возбуждающее его внимание, вводя элемент семантического напряжения.

Итак, при организации начала текста очерка от 1-го лица автора – повествователя четко проявляется семантика этой формы: естественность изображения внутреннего мира самого повествователя. Этот внутренний мир выражается по законам публицистического творчества в оценочности, пронизывающей

¹⁴ Там же. С.32.

объективного представления о факте (о носителях голосов)¹⁵. Утверждение «Разошлись», представляя собой ситуативное неполное предложение, несет на себя печать прямой речи, которая всегда предполагает говорящее лицо.

Столь же значима и ассоциативная связь между тремя следующими предложениями: Вот и зима. А ботинки худые. И куртка на рыбьем меху. Настоящее актуальное время, которым отмечен отрывок, также соотносимо только с моментом речи — следовательно, и с ее носителем. Что касается второго и третьего предложений, то только актуальное время и ситуативное однозначный смысл позволил употреблению без детерминанта (у него) или определения (его). Таким образом, сообщение последовательно субъективизировано, представляя собой несобственно-авторскую речь.

Очерк В.Осколкова не являет такого же монолитного повествования от лица героя. Перед нами постоянные переходы от авторского (в 3-м лице) повествования к повествованию от лица героини, что нашло выражение во включении вопросительных предложений (не за ней ли, не пора ли выносить из квартиры вещи?), сообщений ответного типа (хотя какие там вещи... нет, к соседям звонок), вплоть до прямой речи, переходящей в диалог.

В очерке Г.Бочарова субъективизация повествования осуществляется иначе: здесь четко обозначена точка наблюдения. Так увидеть события может только их непосредственный участник. Он проснулся за несколько секунд до телефонного звонка... В комнате было темно и тихо. Услышав звонок, он включил свет, снял трубку и механически взглянул на часы — было четыре утра. В повествование включаются и отдельные оценочные высказывания, осуществляя поддержку

¹⁵ О роли соотношения «известное — неизвестное» в субъективизации повествования см.: Олинич В.В. Стилистика текста. С. 194.

субъективизации, они имеют локальное (существенное только для данного описания) значение (на улице стоял собачий холод).

Итак, при всей сложности, прежде всего этической, изображения внутренней жизни немысленного героя авторы очерков создают особую разновидность жанра. Наблюдения показывают, что происходит это в случаях, когда изображается экстраординарное событие, о котором по самой логике вещей может рассказать только его непосредственный участник (см. тематику документальной прозы: (блокадная книга» Д.Гранина и А.Адамовича, (Капитан дальнего плавания» А.Крона, (Полководец» В.Карпова и др.). В этих очерках особенно в их начальных фрагментах, отсутствует установка на оценочные высказывания (за исключением отдельных инкрустаций, используемых в качестве сигналов несобственно прямой речи). И это объяснимо: в экстремальных случаях человек совершает героический (хороший) или очень плохой поступок. В обоих случаях самоуничтожение, как и самовосхваление, маловероятны.

Таким образом, две выделенные речевые разновидности очерка с 1-й и 3-й формами повествования обнаруживают различия в наборе и организации языковых средств и прежде всего в употреблении оценочных высказываний, что зафиксировано уже в начальных фрагментах текста.

Композиционные и речевые различия двух указанных разновидностей очерка четко проявляются и в масштабе целого текста. Очевидно, что очерк с 1-й формой повествования располагает большими композиционными возможностями. Кроме хронологически обусловленной, последовательно-событийной системы, смысловая организация очерка может строиться на ассоциативной основе, так что разнообразие события, будучи разведены во времени, связываются друг с другом ведущей идеей текста. В очерках с 3-й формой повествования

композиционная структура более стабильна. Их началом и своего рода кульминацией оказывается эпизод — событие, причины и или последствия которого и составляют содержание произведения. Композиционно-смысловое строение произведения взаимодействует с его речевой организацией. Покажем это на двух примерах.

Очерк В.Пескова «За полюсом» («Всего одна жизнь». С.111-120) — произведение с 1-й формой повествования. Он построен как рассказ о людях, достигших Северного полюса на лыжах, и о значении их подвига, которое стало особенно ясно год спустя. Заголовки (ва полюсом) выявляет два значения: временное (после достижения полюса) и событийное (что стоит за покорением полюса как за событием).

Как наиболее сложный и высокоорганизованный тип публицистического текста, очерк органически вбирает в себя типовые формы других публицистических жанров. Анализируемый текст начинается с информационного сообщения в его характерном виде: первая фраза вызывает событие, последующие (в своих речематических частях по преимуществу) уточняют, конкретизируют сообщение:

«1 июня 1979 года был еще один раз покорен Северный полюс. Верхней точки Земли люди достигли, идя по льдам океана на лыжах. Семь человек составили маршрутную группу высокоширотной экспедиции «Комсомольской правды»! В.Давыдов, В.Леденев, А.Мельников, В.Рахмонов, Ю.Хмелевский, В.Шишкарёв и Д.Шпаро. 1500 километров до полюса, преодолевая морозы, водные и ледяные преграды, смельчаки преодолели за 77 дней. Это была победа мужественных, выносливых, смелых людей. Об их переходе много писалось. Тут вы прочтете рассказ о встрече с семеркой год спустя после похода на полюс».

Здесь проявляется характерный для однотемной информации

онимический ряд наименований действующих лиц: люди, семь человек, поименный список, смельчаки, мужественные, выносливые смелые люди, семерка. Этот ряд открыто, оценочен (свойство рассматриваемого типа текстов, отмеченное выше) и представляет собой своего рода градиционную цепочку, которую завершает слово семерка, за которым стоит уже не только значение «семь человек»; но коллектив смелых и мужественных единомышленников, доказавших это своим подвигом.

Первая и последняя фразы приведенного вводного абзаца устанавливают временные координаты: поход был совершен в 1979 г., журналист расскажет о его участниках через год. Это указание принципиально, т. к. в основной части произведения организующими становятся две зарисовки: Северный полюс 1 июля 1979 г. и воскресенье в подмосковном лесу летом следующего года. Компоненты этих зарисовок перемежаются в тексте, создавая эффект сосуществования в сознании автора (и читателя), благодаря чему реальным и обозримым становится время между временем этими представимыми моментами действительности с его событиями, которые анализирует автор.

Каждая из зарисовок имеет свою экспозицию, выявляющую «точку наблюдения и описания»:

1) «Журналистам на маленьких, летевшим к магической точке Земли, не терпелось увидеть семерку: как выглядыт, что расскажут?... Я их увидел в палатке» 2) «И вот на минувшей неделе и опять их увидел всех вместе. На этот раз в подмосковном лесу, где...»

Художественно-образное изображение первого эпизода достигается актуализацией деталей, поразивших автора наблюдателя, связанных с его чувственным восприятием происходящего:

«Они пировали... В палатке было уже тесновато, сказать точнее, застолье напоминало кучу малу. Но, ей-ей, из всех

приятных застолий я долше всего буду вспомнить это — в полосном, «шалаше» Запах кофе, запах бензина от примуса, запах мужского пота...

Больше всего, однако, запомнились лица хозяев полинявшего «шалаша» Прилетевшие глядели на них с удивлением, восхищением и немалой долей тревоги-лица семерки напоминали лица людей, неосторожно заглянувших в плавленную печь»

Второй эпизод почти непосредственно следует за первым. Его изображение автор передоверяет одному из героев. Здесь используется прямая речь, сниженная разговорность которой явно подчинена текстовым задачам. С ее помощью осуществляется смысловая связь с предыдущим компонентом:

«На этот раз у костра надо было обдумать, как лучше отметить «день полуса», 31 мая».

- Ну поглядите, разве скажешь, что это те люди, которые ходили на полус? Загар — еле-еле, рюкзачки, кеды. Воскресные подмосковные ходоки! Гитары вот не хватает... — нарочно громко связвил Хмелевский, умолкнувший, впрочем, сразу, как только вошли в поселок».

Исследователи языка очерка постоянно отмечают неограниченность (нелимитированность) словарного состава текстов этого жанра, указывая на сосуществование в них конкретной, вплоть до бытовой, и абстрактной, в том числе высокой, лексики. Очевидно, что употребление конкретной лексики связано с образным изображением событий, ибо образность — это конкретизация прежде всего. Приведенные примеры — реальное тому подтверждение.

Однако смысловые акценты при создании образов (героев в событий) и семантика связей и сопоставлений эпизодов (в разных композиционно-речевых формах) в очерковом тексте выявляются публицистической идеей. Так, первая из рассмотренных выше зарисовок представляет нерасчлененный групповой портрет

героев, что поддерживает и развивает значение последнего из наименований во вступительном сообщении — семерка (коллектив). Упоминания об отдельных лицах (Леонид Лабутин всему свету слал вести из этого необычного лагеря; громко заявил Хмелевский; «Ну, что ты скажешь теперь?» наклонился к Хмелевскому Мельников, и т.п.) служит не столько для характеристики того или иного персонажа, сколько для конкретизации образа семерки. И это принципиально важно для смысла целого текста.

Что касается композиционного стыка двух рассматриваемых зарисовок, то и этот прием выступает как способ постановки центральной проблемы: вчерашние герои, покорители полюса — сегодня обычные воскресные подмосковные ходоки (ср. сопоставление деталей: лица людей, неосторожно заглянувших в плавленную печь и загар-еле-еле, где значимы не только реалии, но и стилистический ореол наименований). Так художественно-образная форма вводит основную проблему очерка: в чем смысл подвига и что представляют собой люди, его совершившие. Намеченная смысловая доминанта становится предпосылкой включения в текст рассуждений автора, фактографических данных и т.п., это есть обращение к композиционно-речевым формам, не отмеченным художественной образностью (в терминологическом понимании). Эти композиционно-речевые формы базируются на использовании книжной лексики (научной, официально-деловой, риторической и т.п.) и на соответствующих ей грамматических средствах. Стилистически иные, чем художественно-образные, эти компоненты, включаясь в целевую программу текста не разрушают, в деавтоматизируют, обогащают его. Например, в рассматриваемом очерке одна из линий повествования — рассказ о делах семерки в течение года — несет на себе отпечаток официально-делового сообщения, что соответствует содержанию этого сообщения:

«Были у них в этом послеполюсном году и забота особая — отчет о походе. И они его сделали. Пятьсот страниц машинописного текста о том, как ведет себя организм человека в экстремальных условиях, как вело себя снаряжение; продукты, режим питания, психологический климат похода, опыт радиосвязи, наблюдения медика и общие наблюдения за природой, опыт преодоления препятствий — все это важно зафиксировать по горячим следам... Конечный отчет предназначен для многих. Он будет издан и сослужит хорошую службу и тем, кто готовит походы, и тем, кто ходит».

Сообщение о встречах с теми, у кого лыжный переход вызвал особый интерес, носит сложный информационно-образный характер: информационный компонент включает элементы, снижающие официальность сообщения и подготавливающие переход к изобразительной части. Она же, в свою очередь, взаимодействуя с экономным сообщением — информацией, приобретает характер беглого наброска:

«Приглашений приехать выступить, рассказать было тысячи... Они полетели в Лондон. И можно сказать с удовлетворением: достойно представляли свою страну. Их портреты и статьи о них с огромными заголовками появились в газетах. Они встретились и с такими же (добровольными) ходоками по бездорожью». В числе их приятных знакомых был англичанин — мальчик двенадцати лет, переплывший (Ла-Манш, и «коллега» по Арктике наконец Уэмура, достигший годом раньше полюса на собачьей упряжке».

С Уэмурой им было о чем говорить. Белоснежная за которой сидели «семеро» и «один» без усилий воображения превратилась в карту белых пространств. «Я шел вот так...» — «И мы отсюда...» «У меня с Арктикой есть еще счеты», — сказал Уэмура. «И мы собираемся...» Много было вопросов друг к другу. Потом снимались. Рядом с высоким Шпаро японец выглядел почти

мальчиком. «Преимущество! Надо меньше продуктов в пути», — смеялся сам Уэмура».

Так разные по содержанию и стилистике композиционно-речевые формы, объединенные целевым заданием в повествование от 1-го лица автора, взаимодействуют, образуя сложное смысловое единство. Его цельность подчеркивается авторским выводом, в данном случае построенным на метафоре. Обращение к развернутой метафоре как заключению сложного многоотного повествования в публицистике уже отмечалось нами¹⁶. Приведем соответствующие компоненты текста анализируемого очерка:

«Вот такие дела, такая жизнь была у семерки после 31 мая 1979 года. На подстилке из лавров ребяга не возлежали, в житейский суп лавровых листьев не клали. Такой их нравственный полюс».

Заканчивается одна из тематических линий текста (так живут люди, совершившие подвиг). Но вопрос о высшем смысле подвига еще не разрешен. Вторая тема, как и первая, начинается с зарисовок. Автор вновь вспоминает день покорения полюса. Картина описывается очень эмоционально, тон задается авторскими характеризующими высказываниями, которые предшествуют непосредственному описанию:

«Первого июня 1979 года всего более запомнился мне момент, когда с полюса улетели первые самолеты и у палатки остались одни виновники торжества — им предстояла эвакуация лагеря. И тут довелось увидеть картину необычайную. Не знаю уж, что послужило запалом, возможно, крик Хмелевского: «Ребята, это же полюс!» — но такого прорыва человеческих чувств, такого их обнажения я, немало всего повидавший, все же не знал. Ребята кричали «Ура!», взвизывая за руки, бегали, валились, друг на друга в большую кучу, кидали вверх шапки,

¹⁶ Рогова К.А. Стиль ленинской «Искры» и газеты «Новая жизнь». Л., 1979. С.44.

хохотали. Немолодой Лабутин швырнул в снег наушники (побочу связь с миром!) и стал кувыряться, как шестилетний мальчишка.

Минут пятнадцать извергался этот вулкан. Со стороны глянуть — коллективное помешательство. Но это был естественный выход чувств после большого и долгого напряжения. И такое, как видно, бывает всегда».

Следующая за первой зарисовка снова (как и в разработке предшествующей теме) передована автором персонажу:

«Июль 1959 года. Достигнут наивысший полюс возможностей — человек ступил на Дуну... «Когда стыковка произошла, меня обуяла прямо-таки нечеловеческая радость, — пишет Коллинз. — Я стал размахивать руками, зачем-то сорвал с себя привязанную к шее книжку с инструкциями к полету и порвал ее на кусочки...».

Описанные и сопоставленные события становятся предметом размышления автора:

Недавно в газетах мелькнула заметка: «Так и не встретились...», За одиннадцать лет — ни разу!; «Нет, дружба не потерялась... Сохранились и укрепились в группе атмосфера взаимного уважения и доверия. Сохранилось признание лидера и сознание нужности каждого в коллективе. И окрепло желание: не останавливаться! Есть еще какой-то полюс, более трудный, чем тот, доступный для нас».

В ткань произведения включаются новые факты, сведения. Вторая часть очерка с точки зрения тематико-стилистического разнообразия композиционно-речевых форм в целенаправленности их соединения в тексте обнаруживает общие черты, с первой свидетельствуя в пользу закономерности выявленных особенностей построения очеркового текста. Заданная в начале этой части патетичность поддерживается на всем ее протяжении. Носителями ее становятся сложные

композиционно-речевые формы, которые можно было бы назвать сообщениями-размышлениями (см., например, два последних отрывка). Один из таких компонентов, помещенный в завершающей части текста, интересен переходом от «я» автора к обобщенному лицу:

«Однако не только в ходьбе и географии дело. Полус семерки — это еще и символ упорного достижения цели, преодоление себя. А это уже пример едва ли не для каждого человека. Каждому из нас надо что-то преодолеть, что-то осилить — недуг, житейскую трудность, робость, полосу неудач... Жизнь — сплошное преодоление чего-то. И очень важно, оглянувшись вокруг себя, увидеть: можно преодолеть!».

Как видно, высказывание становится выражением общей идеи, при этом тон глубокой заинтересованности, доверительности, лиричности снимает с него дидактичность. Этому способствует и тот факт, что приведенный отрывок, не заканчивает очерки. Автор верен себе: и последнее слово он отдает своим героям:

«Под конец разговора с ребятами я спросил: какой след в каждом из них оставил этот переход и успех? Ответил каждый по-своему, но ответили все похоже, и приведу лишь слова Хмелевского, умеющего об очень сложных вещах говорить понятно и просто...».

Итак, анализ очерка проведен на базе выделения в нем композиционно-речевых форм, которые, являясь относительно законченными речевыми образованиями, совпадают с единицами композиции, т. е. с логическими единицами содержания¹⁷. Этот анализ, продемонстрировав один из возможных способов организации текста, выявил взаимодействие художественно-образных, изобразительных композиционно-речевых форм с информативно-сообщающими (подтверждая объективное

¹⁷ Бруцес М. П. Стилистика немецкого языка. М., 1983. С. 57.

существование изобразительного и информативного регистров речи как высшего уровня коммуникативных типов, предложенных Г.А.Золотовой)¹⁸. Благодаря этому взаимодействию создается сложная нелинейная композиция произведения, управляющая оценочным воздействием на читателя. Четкое ведение основной мысли очерка, находящее воплощение в отборе актуализированных деталей изображения, в способах именования категорий и качеств анализируемого явления, позволяет использовать в тексте разнообразные по тематике и стилистике композиционно-речевые формы, что связано с широтой и разнообразием языковых средств, используемых в очерке, и способов их речевой организации. В данном очерке функцию сквозной связи взяло на себя неоднократно повторяемое и реализующее разнообразные значения слово. Это слово «полос», которое употреблено в очерке 30 раз (при 2,5 тыс. слов текста на его долю приходится 1,2%). Вот отдельные словосочетания, позволяющие судить как о многообразии значений слова, так и о тематических ответвлениях текста: поход на полос, осиротевший полос, полос успеха, полос нравственный, полос возможностей, достигнутые полосы, «Да мало ли на земле полосов!» и др. Очерк синтезировал в своем тексте различные композиционно-речевые формы, ассоциативно соотносимые с другими публицистическими жанрами (информационное сообщение, статья), что свидетельствует о его публицистической природе и использовании языковых средств, имеющих соответствующее функционально-стилистическое значение.

Как уже указывалось выше, в очерках второго типа с 3-й формой повествования в качестве регулярных функционируют композиционно-речевые формы с тематическими или языковыми указателями на точку зрения персонажа. Они представляют собой

¹⁸ Золотова Г.А. Коммуникативные аспекты русского синтаксиса. М., 1982. С.349.

такую архитекторико-речевую форму, как внутренний монолог. (Заметим, однако, что в жанре очерка, который читатель всегда связывает с наличием повествующего автора, этот внутренний монолог граничит с рассказом — ответами героя на вопросы журналиста). Приведем в качестве примера очерк А.Левиной «Выбираю высоту» («Всего одна жизнь». С. 65-74). Уже 1-е лицо в заголовке (в тексте эта форма практически отсутствует) указывает на то, что повествование пойдет от лица героя.

Вводящая часть очерка рассказывает о пережитом героиней — спортсменкой — парашютисткой, у которой во время прыжка не раскрылся парашют. Ситуация представлена так, как ее мог воспринимать только непосредственный участник. Детали, интонация, находящая выражение в синтаксической организации, как и наличие дейктических средств создают эффект рассказа — воспоминания:

«...Парашют не раскрылся на 1100 метрах. Она падала уже 500 метров и на указанной ей высоте дернула кольцо. Хлопка раскрываемого купола не последовало, она продолжала падать с возрастающей скоростью. «...» она пыталась отцепить основной парашют, но левый замок не сработал, и она повисла на одной лямке. Попыталась вновь отцепить его еще раз...

Замок не поддавался. Ее бешено вращало. Ощущение высоты, такое надежное днем, теперь подвело.

Взглянула на высотомер и неполоно вскрикнула — мамочка!!! — триста метров. Отрезать лампу времени уже нет».

Среди неисследованных вопросов, касающихся стилистики очеркового жанра, особое место принадлежит проблеме индивидуального стиля. Выделение типологических черт жанрового стиля в какой-то мере подразумевает определенную обобщенность образа автора, что находит подтверждение в газетной практике. Однако в лучших своих образцах очерк несет на себе черты авторской индивидуальности. Выступления

В.Пескова, А.Аграновского, Ю.Черниченко, Г.Бочарова, Ив.Васильева и др. неизменно привлекают внимание читателей не только актуальностью темы, достоверностью описываемых фактов, основательностью их анализа, но и глубоко индивидуальной манерой письма, что, впрочем, взаимосвязано. Строя свою речь в соответствии с нормами современного языка, создавая произведения в рамках жанра, талантливый автор, тем не менее, находит свои, индивидуальные способы изображения лиц и событий, что проявляется в различных отборах и организации языковых средств. Один из возможных путей обнаружить и показать своеобразие авторского стиля состоит в анализе использования различными журналистами языковых средств выражения авторского присутствия. К их числу относятся местоимения 1-го лица и 2-го с обобщенным значением, соответствующие глагольные личные формы, синтаксические типы предложений, включающие коммуникативные значения: побудительные, вопросительные, а также средства выражения оценки, предполагающей наличие субъекта (оценивающего).

Для наблюдений на тем, как используются указанные средства, мы привлекли к анализу очерки трех ведущих современных публицистов: Ив.Васильева, В.Пескова, Ю.Черниченко. Было обнаружено, что Васильев и Черниченко чаще обращаются к этим средствам (57-41% от общего числа предложений текста), чем Песков (37-30%). Анализ очерков В.Пескова с низким процентом средств авторского выражения обнаружил, прежде всего, зависимость продуктивности их употребления от тематики произведений. Его очерки краеведческого плана включают экскурсы в историю, картины сегодняшней жизни, рассуждения о традициях. Автор описывает места, с которыми недавно познакомился, информационно насыщенный текст. Из возможных средств авторизации выбираются наиболее нейтральные:

«Неудивительно если что-нибудь прочтем и про здешнюю пойму».

Указанная тенденция проявляется в большинстве выступлений В.Пескова, от рубрики «Окно в природу» до путевых очерков, регулярно публикуемых «Комсомольской правдой».

Итак, тенденция к информативности проявляется в снижении доли авторизации, а преимущественное обращение к этой жанровой разновидности выявляет индивидуальные склонности автора.

Обратимся к сравнению очерков Ю.Черниченко и Ив.Васильева, обнаруживших близкие объемы средств выражения субъективности. Для очерков Ю.Черниченко характерно использование этих средств в композиционных компонентах, включающих оценки, связанные с личностью самого журналиста (что, однако, по нормам обобщенного образа автора в публицистике всегда имеет социально-ролевой ореол):

«А директор ВИРа В.Ф.Дорофеев сказал по телефону, что у него лежит ксерокс моей статьи «Наука и земледелец» Ксерокопия? Значит, не хватает, а есть нужда. Бальзам!».

Его очерки пестрят высказываниями типа я – халтурщик, делитель из меня вышел некрепкий, ленивый, я преступно глупо, меня за ушко да на солнышко. Нарочито сниженная информация о себе на фоне серьезного представления проблемы, сообщение о которой нередко бывает, окрашено в высокие тона (Эверест публицистики, национальная гордость, гражданский пафос и т.п.), наполняет очерки самоиронией.

Распространенной формой самовыражения является у этого автора 2-е лицо:

«Опыт, - его никогда не хватает, прочие способности – расплывчатое дело, но вот здравого ума тебе должно было хватить, чтобы не видеть в молдавских комплексах паначею...» Сели твои опусы» пяти, десяти, двадцатилетней давности нельзя собрать под одной коркой, если они вырываются – ты сам сделал

«критическую массу», и от тебя на камне только тень».

Эта форма сообщает высказыванию характер саморазоблачения, беспощадного анализа «со стороны»; к которому семантической формы 2-го лица привлекается и читатель. Насыщенность очерков местоименными формами я, ты в обобщенном значении, мы, включающем автора, в сочетании с оценочной лексикой сообщает им то качество, которое собирая по перу называют «авторской пронзительной откровенностью Ю. Черниченко».

Противоположен ему по стилю Ив. Васильев. В его очерках мало самооценок. Сдержанность по отношению к себе сочетается в его произведениях с ярко выраженным отношением к предмету анализа. Авторизованные конструкции его очерков представлены краткими репликами: я в недоумении, мне думается, я не знаю и т.п.; В данных заметках я отнюдь не претендую на то, чтобы выяснять причины, это особая тема, я хочу рассказать, как...

Если для Ю. Черниченко характерной формой авторизации было ты, устанавливающее его взаимоотношения с читателями, то для Васильева доминирующим оказалось мы коллективное:

«И опять подумал я о том, как прав был секретарь райком Прокошенко, говоря о внимании к семье. Мы еще не задумались, как следует над таким вопросом, как отразилось затянувшееся отставание экономики края на семейных устоях?»; «Называем мы его по-разному: микроклиматом, контактностью, товариществом и т.п. Понимаем, что без особого духа отношений звено рассыплется».

Можно отметить еще один аспект выявления индивидуального стиля журналиста в языковых средствах авторизации. Речь идет о степени критичности выступлений и использовании языковых средств оценки с положительным или отрицательным значением. Естественно, что степень критичности зависит от исследуемого факта, задач, определяемых социальной ситуацией, однако анализ показал, что есть основания

соотноситься и с авторской индивидуальностью. Так Ю. Черниченко при всей его самоиронии сообщает своим выступлениям характер: и получилось так ладно, красиво, прибыльно; Само имя Ивана Клепикова испытателям — поддержка и опора. Положительной доминантой отмечены и очерки В. Пескова. Количество позитивно-оценочных единиц у него в два раза больше, чем негативно-оценочных.

Иной характер носят очерки Ив. Васильева. Здесь соотношение оценочных компонентов прямо противоположно тому, что было отмечено в публицистике В. Пескова:

«Дережня без детей-явление ненормальное». «Не засадить грядку — это уже великий грех»; «Гянет их к праздности и потребительству».

Столь разительное отличие тональности выступлений Ив. Васильева от других очеркистов находит объяснение в провозглашенном им самим принципе творчества: «Робкий боится критической мысли».

Таким образом, и качественный, и количественный анализ средств авторизации в очерках ведущих современных публицистов продемонстрировал различия в языковом облике их произведений, которые обнаружил связь с общей тематической направленностью их деятельности, пониманием ими социальной роли публицистики и своих творческих задач.

Подводя итоги, можно отметить существование внутри жанра стилистических разновидностей, представляющих широкий диапазон для журналистского творчества. Их особенности обусловлены многими содержательными факторами, среди которых особое место занимает позиция автора, его отношение к способам повествования, формированию композиционно-речевых форм в их текстового взаимодействия, активности проявления мировоззренческих позиций, индивидуализации в представлении картины социальной жизни.

ГНОСЕОЛОГИЧЕСКИЕ КОРНИ ПУБЛИЦИСТИЧЕСКОГО ОБРАЗА

Отличительной чертой современной журналистики является постоянное расширение арсенала художественно-выразительных средств, призванных наиболее ярко высветить тот или иной факт или явление действительности. Важнейшим элементом журналистского произведения (особенно в таких художественно-публицистических жанрах, как очерк, фельетон, памфлет) выступает публицистический образ, в основе которого лежит художественно-эстетический характер отображения действительности. Образы публицистики обладают синтетической природой. С одной стороны, в них сильно чувственно-эмоциональное начало, а с другой — логическое. Образная инфраструктура любого жанра художественной публицистики имеет тенденцию к постоянному расширению и обновлению. Чтобы показать, из каких компонентов выстраивается публицистический образ, обратимся к очерку как одному из самых интересных и емких жанров журналистики.

Природа современного очерка очень сложна. Она во многом обусловлена синтетическим характером данного жанра журналистики, находящегося в зоне активного продуктивно-творческого взаимодействия с литературой, искусством и наукой. В современном очерке интегрируются различные способы отображения социальной действительности, используются разнообразные литературные формы, применяется исследовательский подход в изучении человека, наконец, постоянно вырабатываются новые методы художественного и публицистического анализа.

Специфика художественности проявляется в очерке и в образном осмыслении фактов, и в особых способах актуализации

авторской индивидуальности, и в характере проявления различных эстетических начал, связанных с отбором конкретных художественных приемов, со способом образного постижения мира и с поэтикой документального письма. Таким образом, журналисту, чтобы создать полноценный публицистический образ, необходимо не только включиться в познавательный процесс, но и образно осмыслить окружающий мир в зависимости от стоящих перед ним творческих задач. Различные представления о реальности, впечатления, эмоции, идеи являются основными источниками возникновения разнообразных мыслительных образов. Но следует отличать психический образ от образа как эстетической категории — с одной стороны, а с другой — художественные образы от публицистических.

Психические образы позволяют человеку установить внутренние связи с многомерной действительностью [3]. В психологии выделяют различные классы психических образов. К первым из них относят архетипы. По мнению К.Г.Юнга, в каждом человеке помимо личных воспоминаний живут великие «изначальные» образы, т.е. унаследованные возможности человеческого представления [1]. К подобным архетипам можно отнести мифы, легенды, а также различные иррациональные представления и понятия, как например, идеи о существовании Бога. Можно привести массу примеров, когда те или иные архетипы становились прообразами художественных произведений.

Активное влияние на формирование психических образов оказывают процессы отражения. Например, на основе чувственного отражения действительности возникают различные психические образы, которые выступают в качестве своеобразного психологического инструмента контакта индивидуальной психики с многомерной реальностью [5]. К психическим образам относят ощущения, представления,

вспоминания, фантазии, сновидения и т.д. В каждом таком образе синтезируются, приобретаая свои специфические черты, различного рода представления, эмоции, идеи, чувства. Являясь продуктом чувственного отражения действительности, психические образы отличаются целостью, предметностью и наглядностью. Наконец «образ — это чувственно воспринимаемый индивидуальный представитель» определенных предметов, явлений и т.д. За индивидуальным в образе скрывается всеобщее, универсальное для целого класса явлений» [1].

Характерной особенностью психических образов, возникающих в сознании человека при его взаимодействии с реальным миром, является то, что обычно человек не противопоставляет их внешней реальности. «Эти образы, — отмечает А.А.Андреев, — выполняют функцию «представления» сознанию первичного, исходного материала для дальнейшего исследования, осмысления, и такой материал в подавляющем большинстве случаев субъективно выступает как «сама реальность» [2].

В отличие от психических образов художественные образы относятся к эстетической категории. Теоретики считают, что «для них, напротив, характерно сопоставление, соотношение с отличаемой от них внешней действительностью. Эти образы выступают для субъекта уже не как «сама реальность», а как ее идеальная реконструкция, «как модель», активно соотносимая с оригиналом» [3]. Творец, создавая роман, поэму, картину и т.д., пытается не воссоздать копию предмета, а создать художественный образ. При этом он не просто познает те или иные объекты и явления действительности, а прежде всего стремится к их образному осмыслению, оценке, интерпретации. Процесс отражения реального мира носит у художника не пассивный, а активный характер. Художник стремится взаимодействовать с объектом познания, выделяя в нем все

значимые признаки и черты, он пытается выявить скрытые закономерности в развитии тех или иных явлений, понять их внутреннюю суть, дать им свою оценку, наконец, поделится полученной информацией с другими людьми.

Духовная способность человека «давать предметам и явлениям эстетическую оценку, формировать эстетическое отношение к ним и судить об их эстетических достоинствах носит название эстетического сознания» [5]. В структуре эстетического сознания обычно выделяют представления человека о том, что является прекрасным и возвышенным, а что — безобразным и низменным. В этих представлениях проявляется ценностное отношение творца к объектам познания, которое определяется его эстетическими потребностями. Исходя из этого, художник отбирает факты действительности для дальнейшего их осмысления в своем произведении. Таким образом, эстетическое отношение к объектам и явлениям действительности определенным образом организует художественное видение творца, ориентируя его на образное постижение мира.

Творец, создавая те или иные художественные образы, стремится не к простому их соотношению с реальными объектами, а прежде всего, пытается выразить в образе свое субъективное отношение. Если под объективным в образе понимается все то, что идет непосредственно от действительности, то «субъективное — это переживания и размышления художника, его отношение к изображаемому явлениям, оценка этих явлений, особое их видение. Всякий художественный образ представляет собой не только отражение определенных кусков жизни, но в известном смысле, и своеобразный портрет художника. За образом всегда стоит его творец. Субъективность-показатель самобытности и оригинальности художника» [5]. Анализ художественных образов с точки зрения теории отражения позволяет проследить

изменения, которым подверглись те или иные элементы действительности в сознании художника.

В процессе художественного отображения реального мира важна не только эстетическая оценка значимости тех или иных объектов и явлений действительности, но и их эмоционально-образное постижение. «Каждая сколько-нибудь яркая личность, - отмечал С.Л.Рубинштейн, - имеет свой более или менее» ярко выраженный эмоциональный строй и стиль, свою основную палитру чувств, в которой она по преимуществу воспринимает мир»[5]. Эмоционально окрашенные впечатления способны стимулировать работу воображения, вызывать необходимые ассоциации или реакции на предмет отображения. Хотя эмоции сами по себе, как отмечал А.Н.Леонтьев, «не несут информацию о внешних объектах, об их связях и отношениях, о тех объективных ситуациях, в которых протекает деятельность субъекта» [6], они, тем не менее, могут проявить отношение художника к изображаемому им явлениям.

При эмоционально-образном постижении мира могут быть выражены эмоциональные чувства, состояния и аффекты. Таким образом, эмоционально окрашенный подход к явлениям действительности позволяет творцом выразить свое сопричастное и личностное отношение к отражаемому фактам и тем самым наделить художественные образы всей гаммой человеческих чувств.

Из вышесказанного мы можем заключить, что художественный образ, во-первых, не является фотографической копией отображаемого объекта, во-вторых, в нем проявляется субъективное отношение творца к предметному миру, в-третьих, всякий художественный образ обладает эстетической ценностью для других.

В процессе творчества художник стремится создать образы объектов реальности, творчески преобразуя действительность.

Создавая из наличного материала некий образ, он опирается на художественные методы отображения действительности. К ним относятся методы образного воспроизведения объектов и явлений реальности и методы их изображения в конкретном художественном произведении. Если говорить о первой группе методов, то в данном случае творец ориентируется на эстетическую оценку действительности. Он не просто пытается воспроизвести реалии окружающего мира, а стремится все осмыслить, оценить, сопоставить, исходя из своего жизненного опыта, социальной ориентации, мыслительных навыков и т.д. Именно поэтому продукт искусства, художественное произведение, имеет самостоятельную идейно-художественную ценность (7).

Художник, осмысляя наличный окружающий мир, отбирая для своего произведения те или иные факты, наполняя их своими мыслями и эмоциями, выражая свою ценностную позицию в отношении тех или иных событий, соотнося различные признаки отображаемого предмета с собственными эстетическими вкусами и пристрастиями и т.д., тем самым воспроизводит в своем сознании реальный объект действительности, отличающийся определенными эстетическими признаками. «В эстетический объект, - пишет М.М.Бахтин, - входят все ценности мира, но с определенным эстетическим коэффициентом, позиция автора и его художественное задание должны быть понятны в мире в связи со всеми этими ценностями. Завершаются не слова, не материал, а всесторонне пережитый состав бытия, художественное задание устроит конкретный мир: пространственный с его ценностным центром - живым телом, временной с его центром - душою и наконец, смысловой- и в конкретном взаимопроникающем единстве» [12].

При таком подходе в воспроизведении действительности видение художника, как правило, сфокусировано на

художественном задании. Стоящие перед творцом цели и задачи определяют то, под каким углом зрения он будет рассматривать объект раскрывать те или иные закономерности в явлениях, наконец, заниматься моделированием их будущих состояний. Таким образом, «в художественном образе реальная жизненная характеристика предстает уже не сама по себе, не просто как предмет оценки, а в творческом синтезе с авторским отношением к ней, то есть, как творчески преобразованная характеристика и поэтом как часть особой, второй, художественной действительности. Он лишь в целом является составной частью реальной действительности, специфически художественной разновидностью творчески созидательной общественной деятельности» [3].

Если в художественном произведении творец, создавая художественный образ, полагается на художественный вымысел, то публицисты такую вольность допустить не могут, так как в основе любого публицистического образа всегда лежат документальные факты. И все же, как и в художественных произведениях, «мир, отраженный в публицистике, принципиально отличается от мира реального. Жизненные впечатления в субъективном авторском восприятии претерпевают художественную трансформацию» [1]. Отсюда специфика публицистического образа: с одной стороны, в нем проявляется чувственно-эмоциональное восприятие творцом действительности, а с другой — возникшие на этой основе образы «облечаются» авторскими идеями и мыслями. Особенность публицистического творчества в том и заключается, что оно основано на единстве рационального и эмоционального восприятия: мышления составляют содержательный костяк», а эмоции служат лишь его «формально оболочкой». Эстетическая выразительность публицистического произведения предполагает диалектическую связь содержания и формы. Эмоционально-

образное постижение проблемы в публицистике не сводится к отдельным приемам, а представляет собой целостный творческий процесс» [15].

Данная целостность проистекает из особого способа отображения действительности. Журналист, работающий над очерковым произведением, всегда должен заботиться об особом слове образа и мысли. В творческом процессе по созданию публицистического образа выделяются две стороны познавательной деятельности: чувственное и рациональное отражение действительности. Если в первом случае журналист оперирует наглядными образами, которые возникают в результате непосредственного наблюдения, то во втором — логическими понятиями и суждениями. Взаимосвязь этих двух познавательных начал проистекает из задач, стоящих перед очеркистом. Познавая окружающий мир на чувственном уровне, публицист может отразить только внешнюю сторону вещей, но для проникновения в их суть этого недостаточно. Чтобы уловить внутренние свойства, связи и отношения объектов, необходимы мыслительные формы отражения реальности, которые позволили бы выйти за пределы непосредственных чувственных данных. К таким формам можно отнести логические понятия, суждения, умозаключения и т.д. диалектическая взаимосвязь чувственных и рациональных начал в постижении действительности порождает «образную мысль», которая, в отличие от логико-понятийной мысли, обладает своими признаками. Прежде всего — метафоричностью [16]. Именно поэтому любая «образная мысль» отличается конкретно-чувственным богатством в отражении различных объектов и явлений действительности. В ней присутствует эмоционально просветленная мысль.

Обладая такой синтетической природой, образы публицистики могут активно участвовать в мысленном экспериментировании, помогая творцу не только моделировать

проблемные ситуации, но и синтезировать информацию при овладении проблемой. Но нельзя забывать и того, что «произведение, в котором публицистика выступает не в образе, не насыщает образ, не носит индивидуального, свойственного данному образу характера, остается произведением публицистическим, а не художественным. Факты так и останутся фактами, иллюстрирующими мысль автора, яркие образы в речи — метафорами статейного монолога, с какой бы публицистической живостью ни была написана статья. Хотя метафора — широко употребляемый способ сделать речь яркой и убедительной, однако даже большое количество метафор не превратит статью в произведение художественное» [16]. Не произойдет этого и тогда, когда в очерковом произведении даются только одни образы, не насыщенные публицистической мыслью. В этом нам видится основная сложность при создании художественно-публицистических образов.

Порождением журналистского образа, по мнению Н.И.Пронина, увенчивается взаимодействие элементарных выразительных средств. К ним он относит факт, образ, постулат [17]. Если исходить из предположенной данным автором концепции, то факты, образы и постулаты являются системными явлениями журналистского творчества. Все они, по его мнению, ориентируются на различные моменты объективной социальной практики. Факты характеризуют действия, образы — ценности, постулаты — позиции. «Благодаря их разнообразию, — пишет Е.Н.Пронин, — рабочая идея приобретает обоснованность сразу в трех аспектах: событийно-прогностическом, разы и постулаты, которые должны выразить единую идею, начинают взаимодействовать. В тексте возникает пространство для формирования представлений, выходящих пределы конкретной проблемы произведения. Возникает образная инфраструктура журналистского текста» [17].

Насколько типологическая структура очерка складывается из взаимодействия выразительных средств, обозначенных Е.И.Прониным, рассматривает в своем исследовании А.С.Лавреневская. Не умаляя ценности ее исследования для теории и практики очеркового жанра, отметим все же определенную ограниченность в трактовке образной инфраструктуры очеркового образа. Главный акцент А.С.Лавреневская сделала на характеристике субъективной позиции автора, которая, по ее мнению, выражается через «образный ориентир», различные авторские приемы, мнение и т.д. [18]. Но только ли этими факторами определяется образ автора в очерковом произведении? На наш взгляд, индивидуальность автора выражается и через его эмоционально-образное постижение объекта, и через отношение автора к Своему герою, и через своеобразие его творческого мышления, и через его мировоззренческую позицию и через различные формы выражения авторского «я» и т.д.

Зафиксировав и проанализировав только исходные выразительные средства в создании образной инфраструктуры очерка А.С.Лавреневская, на наш взгляд, не смогла показать диалектику взаимодействия различных структурных элементов очеркового образа. Ее типологический анализ страдает и тем, что, выделив лишь основные индикаторы текста (проблему программу, позицию), она рассматривает их без учета видового многообразия очерка. А ведь в каждом виде очерка автор ставит вперед собой вполне определенные задачи. В одном случае ему нужно создать образ — явление, в другом — образ человека, в третьем — лирический образ повествователя, в четвертом — мысленный образ отображаемого объекта, в четвертом — образ идеи и т.д.

Например, при создании образа — явления публицисту важно не только опираться на определенные факты, характеризующие

явление с разных сторон, но прежде всего, попытаться дать их образную трактовку посредством образно-экспрессивного языка. При описании явления, большое значение имеет тщательный отбор и компоновка жизненного материала, его детализация. При этом удачно найденная деталь помогает наглядно показать явление в его самых жизненных проявлениях.

Трудности создания документального образа человека заключается в том, что не всегда при описании жизни отдельного индивида удается отобразить типические черты, присущие его современникам. Для достижения этой цели публицисты используют такие способы, как типизация с опорой на прототип, создание психологического образа, обобщение жизни целого поколения, оценка жизненных явлений глазами героя произведения и т.п. В создании авторского образа определяющими элементами являются не только мировоззренческая позиция автора, его жизненные установки и ценностные ориентации, идеи и пристрастия, но и авторская речь. Из всех этих составляющих и рождается образ автора в сознании читателей. Оттого, насколько он будет положительным или отрицательным, будет зависеть и степень доверительности аудитории к словам и мыслям публициста.

Примечание:

1. Леонтьев Д.А. Личностный смысл и трансформация психического образа // Вестн. Минс. Ун-та серия Психология. – 1988. – №2; Смирнов С. Психология образа. – М., 1995, и др.
2. Юнг К.Г. Психология бессознательного. – М., 1994.
3. Гостев А.А. Образная сфера человека. – М., 1992.
4. Андреев А.А. Место искусства в познании мира. – М., 1980.
5. Здесь А.Я. Искусство и эстетика. – М., 1975.
6. Кирнос Д.И. Индивидуальности и творческое мышления. – М., 1992.
7. Леонтьев А.Н. Патребности, мотивы, эмоции. – М., 1984.
8. Андреев А.Л. Указ. Соч.
9. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. – М., 1986.
10. Волков И.Ф. Теория литературы. – М., 1995.
11. Стофляева М.И. Образные ресурсы публицистики. – М., 1982.
12. Щедра Н.И. Эстетические особенности публицистического творчества: автореф. канд. фил. – М., 1985.
13. Андреев А.А. Указ соч.
14. Тронин Е.И. Выразительные средства журналистики: автореф. д-ра филол. наук. – М., 1983.
15. Журбина Е.И. Теория и практика художественно-публицистических жанров (Очерк. Фельетон). – М., 1989.
16. Тронин Е.И. Выразительные средства журналистики. – М., 1980.
17. Пронин Е.И. Разомкнутый текст. – М., 1990.
18. Лавреневская А.С. Объективное и субъективное в очерках (к теории жанра): автореф. канд. филол. наук. – М., 1989.

ДОКУМЕНТАЛЬНАЯ И ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ОСНОВА ОЧЕРКА

Поэтика документального письма. Истоки документализма лежат в эпистолярной и мемуарной литературе, историографии и делопроизводстве. Среди ранних произведений письменной культуры письма занимали значительное место. «Насть этих памятных, - пишет В.В. Учёнова, - примыкает к разряду служебных документов, носит официальный, институциональный характер, часть состоит из межличностной переписки: бытовой, семейный, дружеской» (51). Среди эпистолярных свидетельств, дошедших до нашего времени, исследователь выделяет те, из них, которые по форме, представляя личную переписку, тем не менее, были адресованы широкому кругу адресатов. Именно такие послания легли в основу политически озвученной, публицистической эпистографии (52). Подобного рода письма отличались наличием актуальной и общественно значимой информации, в них поднимались важные государственные проблемы, а стиль письма имел ярко выраженный индивидуальный характер. Традиции эпистографии, заложенные еще в античные времена, были продолжены и в эпоху западноевропейского средневековья. В ту эпоху возникла целая эпистолярная литература. Наряду с научной и публицистической эпистолярной литературой были распространены и художественные: стихотворные послания, романы в письмах и т.п.

К разновидностям документальной литературы относятся мемуары. В отличие от письма, где описывался эпизод из жизни, в мемуарах автор, основываясь на биографических и исторических фактах, осмысливал целую эпоху. Современный очерк вобрал и трансформировал лучшие традиции эпистолярной и мемуарной литературы. Среди них можно назвать:

публицистичность, адресность, актуальность, достоверность в передаче описываемых событий, наконец, интимность письма.

Историография представляет собой отрасль исторической науки, изучающую ее историю (накопление исторических знаний, борьбу в истолковании исторических явлений, смену методологических направлений в исторической науке (53).

Достоверная передача происходящего-основное требование историографического документализма. Современная историография ориентирована на воссоздание истинной картины исторических событий. На основе новых историографических сведений пишутся очерки, которые по-новому трактуют те или иные события, с иных позиций интерпретируют роль и значение отдельной личности в исторических процессах, раскрывая тем самым белые пятна истории.

Делопроизводство буквально означает - ведение канцелярских дел, то есть воспроизводство, хранение и систематизацию различного рода документов. Документальные источники активно используются в очерковых произведениях. К ним обращаются тогда, когда необходимо подтвердить то или иное положение, знание, оценку, характеристику и т.п. В делопроизводстве различают различные виды документов: официальные и неофициальные, письменные и статические. Все эти документы с различной степенью полноты могут отражать духовную и материальную жизнь людей и общества, содержать фактологическую сторону события, выражать стилистику и структуру языка и т.д. особенно часто в очерках используется статическая информация. К ее разновидностям можно отнести: статистику труда, медицинскую статистику, статистику преступлений, статистику фактов из общественно-политической жизни, финансовую и промышленную статистику и т.п. Изучение общественных явлений с помощью статистического приема наблюдения позволяет дать более точный срез изучаемого

объекта, вскрыть невидимые для внешнего взгляда закономерности, сделать соответствующие прогнозы.

В своё время Салтыков-Щедрин писал: «Когда факт представляет перед нами в виде статического данного, в виде цифры, то это еще совсем не факт, это просто мертвая буква, никому не говорившая. Чтобы понять истинное значение факта, необходимо знать, чего он стоил тому, кто его выносил и по чьей милости он сделался фактом. Необходимо, одним словом, создать такую статистику, в которой слышалось бы присутствие тревожной человеческой деятельности, от которой отдавало бы запахом трудового человеческого пота» (54). Поэтика документального письма предполагает не просто констатацию какого-либо факта, а его творческое осмысление. В очерке факт соотносится с его идеей и авторский мыслью исходя из этого, производится отбор фактов, призванный отсеять все малозначительное и малосущественное, второстепенное и нехарактерное. В центре авторского внимания должны быть только те факты, которые способны выявить общественную значимость события.

Наиболее сложным процессом является трансформация факта в художественно-публицистический образ. Достигается это за счет типизации, авторской интерпретации и образной трактовки факта.

Типизация в очерке используется с целью выявления типических черт, характеристик и свойств человека. Типизация — это прежде всего отбор наиболее существенного, что имеется в самой жизни, в самой действительности. Газетный очерк тем и отличается от художественного произведения, что в нем, даже, несмотря на степень типической обобщенности, используются только строго фактические данные, имеющие, как правило, точный адрес. При этом существуют определенные принципы типизации адресного очерка, «в котором фактическая

сторона должна быть скрупулезна сохранена. Всякое перемещение во времени, выдумывание несуществующих коллизий, «досочинение» качеств героев и обстоятельств, в которых они действуют, невозможно в строго документальном очерке, где точно обозначены время и место действия, названы имена и фамилии героев. Право автора здесь — только отобрать из жизненного материала нужные ему ситуации, конфликты, факты. Выбрав (как и писатель) наиболее существенные, характерные факты, найдя среди множества людей типичного героя, очеркист — документалист исследует и отображает их художественно-публицистическими средствами» (55).

В практике современного очерка выработаны различные способы типизации. Индивидуальный образ человека может быть создан посредством обобщения жизненного пути. Отталкиваясь от единичного факта, автор способен охарактеризовать типические черты человеческого характера. В этом случае необходимо раскрыть в личности такие черты характера, которые были бы присущи той социальной группе, которой он принадлежит.

Как видим, способы типизации в очерке начинаются с отбора жизненного материала, с анализа фактов действительности с их всестороннего осмысления, а также с поиска наиболее типических черт в обрисовке человеческих характеристик героя произведения.

Выйти за рамки фактических данных можно посредством авторской интерпретации. Публицист при описании жизни героя может, во-первых, подвергнуть факты авторскому осмыслению; во-вторых, поделитьсь собственными впечатлениями; в-третьих, выразить свое эмоциональное отношение к человеку; в-четвертых, на основе имеющихся данных спрогнозировать развитие ситуации и т.д. факты, пройдя сквозь, авторское восприятие, подвергаются тем самым художественной

трансформации. В этом смысле автор, по мнению М.М.Бахтина, является «человеком, организующим формально-содержательный центр художественного видения». При этом «мир художественного видения есть мир организованный, упорядоченный и завершенный помимо заданности и смысла вокруг данного человека как его ценностное окружение: мы видим, как вокруг него становятся художественно значимыми предметные моменты и все отношения пространственные, временные и смысловые» (56). Именно благодаря авторскому видению читатель способен проникнуть в суть события и понять их общественный смысл.

Документальность описываемого объекта может быть подтверждена авторскими свидетельствами: «я видел», «я узнал», «я был очевидцем», «я был участником» и т.д. Во всех этих случаях «журналист, как нотариус, своим именем заверяет правдивость описания. Автор выступает полпредом читателя, и читатель до какой-то степени отождествляет себя с ним. Физическая идентификация (читатель на месте автора) создает предрасположенность к идентификации духовной, то есть готовить благоприятную почву для принятия миропонимания публициста» (57). Для очерковых произведений данный момент особенно важен, потому что автор помимо создания образа человека, стремится донести до читателя и свои мысли.

В образной трактовке фактов ведущая роль отводится авторскому воображению. Обычно документальный образ создается через цепь ассоциативных связей и образных представлений. В данном случае журналист может столкнуться с определенными противоречиями: с одной стороны, он должен как можно точнее воспроизвести те или иные факты действительности, а с другой — создать новый образ за счёт преобразования отдельных характеристик объекта. Потому в свое время был так актуален вопрос: может ли документальной

точности повредить образ. По мнению Е.П.Прохорова, «эпоха полного документализма» (кавычки здесь необходимы, потому что полнота неизбежно имеет пределы: всякое отражение предполагает фантазию) не отрицает образность в публицистике, но резко подчеркивает ее специфичность» (58). В чем же проявляется данная специфичность. Во-первых, с помощью творческого воображения автор производит отбор фактического материала для конкретного произведения, сохраняя лишь необходимые детали для создания документального образа. Во-вторых, специфика воображения заключается и в способности человека на образном уровне постигать всеобщее, распознать целое раньше его частей. В этом смысле «основная функция воображения заключается в перекombинировании образов и в переносе признаков одного объекта на другие» (59).

В плане создания документального образа в публицистике используются не только такие методы как типизация, интерпретация и образная трактовка, но и различные художественно-выразительные средства, признанные наиболее ярко высветить тот или иной факт или явление действительности.

Специфика условности в очерковом произведении

К специфическим особенностям очерковой публицистики относятся не только документальное отображение действительности, но и ее художественное моделирование. Диалектика взаимодействия этих двух начал обуславливает широкие возможности в постижении реальной жизни во всей ее многоплановости.

Если публицистика изначально ориентирована на документальное отображение фактов, то художественное творчество допускает условность и вымысел в воссоздании картины мира. Отсюда и возникает вопрос о том, настолько

свойственна документальным типам творчества категория условности.

Если категорию условности трактовать не только как изображение вымышленных героев и жизненных ситуаций, а как свободу авторского воображения, как плодотворный художественный метод в отображении социальной действительности, как способ достижения внутренней сущности изучаемого объекта и т.д., то она вполне может служить делу создания полноценных художественных образов. При этом публицистическую условность исследователи предлагают рассматривать как сложный механизм отображения действительности, имеющий своей исходной точкой документальную фиксацию жизненного факта и в то же время предполагающий «закрепление» данного факта в ткани произведения и соединении его с подобными ему путем свободных ассоциативных связей, не нарушающих объективного и достоверного изведения и соединении его с подобными ему путем свободных ассоциативных связей, не нарушающих объективного и достоверного звучания описываемого фрагмента (60).

В документальном очерке формы условности могут быть бесконечно многообразны. Они выражаются и в выборе определенного ракурса при изображении человека, и в авторский точке зрения, и в свободе выбора элементов повествования, и в сюжетном построении материала, и в различного рода домыслах и версиях, которые могут быть открыто заявлены автором и в догадках о мыслях героя, которые строятся не на основе вольных измышлений, а выводятся из каких-то внешних характеристик героя, его поступков, действий, жестов, речи и т.п. Но самой универсальной формой является, по мнению теоретиков, пространственно-временная условность. Рассмотрим как те или иные формы условности проявляются в конкретном очерковом произведении.

Понятие ракурса, используемое в документальном искусстве, в полной мере может быть применено и к очерковым произведениям. Например, в киноискусстве под ракурсом обычно понимают изображение объекта с различных точек зрения. Объект или предмет может быть снят сверху и снизу, в анфас и в профиль, в движении или неподвижном состоянии. Все зависит от того, куда будет направлен объектив камеры, в какую сторону объекта захочет отобразить творец, для какой цели и под каким углом зрения он его представит, на чем сфокусирует особое внимание и т.д. Таким образом создается не голая копия отображаемого объекта, а произведение искусства, отличающееся новыми и неповторимыми качествами и свойствами от оригинала. Подобного рода объектив может быть использован и в публицистическом творчестве. Журналист, перерабатывая множества фактов действительности, отбирает только те из них, которые наиболее ярко высветят то или иное явление. Изображая человека, он фокусирует внимание на самых существенных характеристиках личности. Это может выразиться и в описании внешности личности, и в изображении его внутреннего мира, то есть в данном случае авторский «объектив» должен быть направлен таким образом, чтобы наиболее полно и зримо создать образ человека. В выборе определенного ракурса очеркист свободен так же, как художник, выбирающий наиболее удобную для него позицию или угол зрения. Для очерка, представляющего собой некий эскиз или чертеж, правильный выбор ракурса особенно важен, потому что без этого невозможно изобразить человека таковым, каким автор хотел представить его читателям.

К универсальным формам условности в публицистике относят понятие пространства и времени. Данная категория является предметом анализа философии, искусствоведения и литературоведения. В философии, например, данная категория изучается в качестве общего абсолютного закона мира. В

энциклопедическом слове данное понятие трактуется как «всеобщая форма существования материи; пространство — форма существования материальных объектов и процессов (характеризует структурность и протяженность материальных систем); время — форма последовательной смены явлений и состояний материи (характеризует длительность их бытия). Пространство и время имеют объективный характер, неотделимы от материи, неразрывно связаны с ее движением и друг с другом, обладают количественной и качественной бесконечностью. Универсальные свойства времени — длительность, неповторяемость, необратимость; всеобщие свойства пространства-протяженности, единство прерывности и непрерывности» (61).

В литературоведении рассматривается категория художественного времени и пространства. В любом художественном произведении мы имеем дело не с реальным временем и пространством, а с их отражением, то есть, иными словами говоря, с условными. События в художественном произведении могут разворачиваться с различных пространственно-временных координатах. С одной стороны, какое-либо действие может развиваться в прямом хронологическом порядке, а с другой — исходя из логической последовательности. Место действия может изменяться по воле автора. Герои могут путешествовать во времени и пространстве. Пространство художественного мира могут «васелять» как прототипы реальных героев, так и мифологические и сказочные персонажи.

В публицистических текстах мы также имеем дело с отраженным, а значит условными пространством и временем. Но в отличие от литературы, ориентированной на художественно-образное отображение действительности, в публицистике действуют свои специфические законы. По мнению

Е.П.Прохорова, жанровое «пространство» публицистики огромно. «Если развернуть метафору, — пишет он, — то можно говорить о трехмерности этого пространства, где тремя жанровыми осями координат будут репортажность, очерковость и статейность. Конечно, это условность. Но вот о чем идет речь: для того чтобы события, характеры и закономерности, посредством которых является нам современная жизнь, нашли свое отражение в публицистике, нужны именно эти три формы, три творческие стихии. Причем чаще всего в сочетании. В самом деле, конкретные жизненные коллизии, с которыми встречается публицист и которые он стремится раскрыть, выступают перед ним и как совокупность событий, и как поступки реальных людей — персонажей текущей истории и как проявление неких закономерностей, — все это требует и целостного раскрытия, и мастерства демонстрировать течение событий, и способности проникнуть в суть человеческих характеров, и умения постигнуть смысл закономерностей» (62).

Развивая данную мысль относительно «пространства» очеркового произведения, заметим, что в нем могут в различных сочетаниях сосуществовать и репортажное, и очерковое и статейное отображение действительности. Вопрос состоит лишь в поисках оптимальных связей между этим тремя жанровыми осями координат. В каждом конкретном произведении журналист, вычленив для отображения тот или иной фрагмент действительности, стремится как можно полнее выразить свое понимание описываемых им событий или людей. С этой целью он может использовать как образно-эмоциональные средства, так и логико-понятийные. Репортажные элементы описания призваны, создать в очерке весь колорит места действия. Очерковые элементы необходимы не только при обрисовке внешних характеристик героев произведения, но и при описании их внутренней жизни. Статейные элементы применяются для

понимания сущности вещей, поиска закономерностей, выявления определенных тенденций и т.д. на базе всех этих жанровых форм и при умелом их сочетании у очеркиста появляются широчайшие просторы для отображения жизни во всех ее проявлениях.

Категория публицистического времени также важна и актуальна для очеркового произведения. С.А.Шомова, например, выделяет по меньшей мере три специфических характеристики публицистического времени:

1. Первая из них, по ее мнению, связана с обостренным чувством реальности, «открытостью» времени в публицистике, его обязательной-от времени художественного-включенностью в широкий контекст конкретный исторической эпохи. «Открыто», разомкнуто публицистическое время не только потому, что все действия происходят в настоящем, но и потому, считает она, что открытым и неизвестным для автора является и будущее его героев, дальнейшее развитие событий.

2. Вторую особенность публицистического времени она связывает с той специфической чертой публицистики, которая определена проявлением в ней авторской позиции, воплощенной в рассуждениях и размышлениях, нередко как бы перебивающих, приостанавливающих плановое повествование. Эту «разорванность» времени в публицистике она обозначает термином «дискретность».

3. Наконец, третья особенность публицистического времени по отношению ко времени художественному связан, по ее мнению, с разной степенью психологизма, присущего данным видам творчества. Время в публицистике, утверждает данный исследователь, носить преимущественно «внешний», событийный характер (в отличие от внутреннего, психологического) (63).

Публицистическое время в очерковом произведении «открыто» не только настоящему и будущему, но и прошлому.

Реконструируя жизнь героя, автор так или иначе обращается к его прошлой жизни (к детству, к юности, к зрелости), потому что без этого порой невозможно понять то, что происходит с героем в настоящем. Ведь именно в прошлом во многом «замешивается» судьба каждого человека. В прошлом человек получает какие-то жизненные уроки, приобретает опыт, определяет, наконец, свою судьбу. И пройти мимо этих жизненных этапов в очерковом произведении невозможно, потому что иначе становится невозможным изображение человеческой судьбы в ее целостности. Обращаясь к биографии конкретного человека, журналист способен обогатить очерковое произведение различного рода жизненно-историческими свидетельствами. Благодаря этим сведениям автор способен воссоздать те социальные процессы, которые происходили в прошлом. Таким образом, биография в очерковом произведении становится центральным социальным измерением, потому что в «центре биографического исследования — изучение течения всей жизни человека, ее внутренней динамики, ее «встроенности» в социум, субъективного управления и приобретенного опыта» (64).

Как видим, структура публицистического времени имеет очень сложную систему координат. Оно «открыто» не только настоящему и будущему, но и прошлому. «Освоение социального времени, — пишет Н.Н. Щудра, — заложено в сущностной основе публицистического творчества; в ней находит отражение не только «злоба дня», но и история современности, ретроспектива и перспектива человеческой жизнедеятельности, обладающие актуальным социальным значением. Оперативное распознавание примет поступательного хода социального времени предполагает не «эстетическую дистанцию», а способность к опережению, проницательной разведки нового, проблемных ситуаций» (65).

В очерке, публицист должен стремиться к созданию целостного представления о времени, где присутствует прошлое,

настоящее и будущее. Обращение к прошлому дает представление о всех значимых этапах жизни человека, внимание к настоящему позволяет раскрыть насущные человеческие дела, наконец, нацеленность на будущее может расширить видение в развитии ситуации. В очерке «открытость» публицистического времени, как правило, проявляется в ее пластической гибкости. В очерке возможны, и даже желательны, различные переходы из одного временного периода в другие.

Только таким способом можно воссоздать не только историческую, но и наличную реальность.

Таким образом, категория условности в очерковом произведении выступает как плодотворный художественный метод в отображении социальной действительности, как способ постижения внутренней сущности изучаемых объектов, как один из приемов создания полноценных художественных образов. В основе публицистической условности всегда лежат факты, которые являются исходными, а точнее отправными, точками в создании различных ассоциативных связей. Формы условности в очерке могут быть чрезвычайно многообразны. Они, как мы увидели, могут проявиться и в выборе ракурса изображения, и в категориях публицистического пространства и времени.

Как известно, очерк обладает многими признаками, присущими художественным произведениям. Впрочем, добрав в себя лучшие художественные приемы в изображении действительности, очерк отличается наличием собственного инструментария публицистической поэтики.

К художественным средствам изображения как правило относят пейзаж, художественную деталь, речевую характеристику, диалог, портрет, и т.д. Их служебные функции в очерке может выступить в виде своеобразных связующих мостиков, скрепляющих текст в единое целое. Очеркист, пользуясь данными художественно-выразительными средствами

изображения, имеет широкие возможности в показе жизненных явлений, в передаче тончайших состояний человеческой души, в обрисовке внешней среды, в характеристике героев посредством ярких деталей и особенностей речи, и т.д. так воссоздается «кусочек» реальности во всех его многообразных проявлениях. Кроме этого, создаются важные предпосылки для эстетического восприятия действительности читателем.

«Природа художественной выразительности, - пишет В.В.Учёнова, - реализуется главным образом в формировании специфического эстетического феномена, в вовлечении читателя, слушателя, зрителя в эстетическое переживание, в комплекс эстетического восприятия. Подобное вовлечение в сопереживание предполагает не только знакомство читателя с документально-выразительными фактами, не только логически убедительное выяснение их социально полезных и социально-негативных связей, но и использование документальных данных в особой художественной интерпретации.

Последняя предполагает стремление и способность автора поставить документальные фрагменты в такой контекст их авторского восприятия, в котором эти фрагменты приобретают дополнительный объемный и многозначный эстетический смысл» (66).

Заметное место в очерковых произведениях играет пейзаж, использующийся не только для создания определенного фона действия, обрисовки места и обстановки или для разрядки напряженного повествования, но и как продуктивный прием передачи читателю определенного настроения. В зависимости от вида очерка можно выделить следующие функции пейзажа.

Формы и приёмы использования пейзажных зарисовок во многом зависят от стоящих перед журналистом целей и задач, а также от вида очерка.

Деталь в очерковом произведении является из средств

художественной типизации. Средством удачно найденной детали можно передать характерные черты во внешности и человека, его речи, манеры поведения и т.д. Используя деталь, можно выпукло и зримо описать обстановку, место действия, какой-либо предмет, наконец, целое явление. Истинный художник, как в свое время отмечал Гоголь, добивается того, «чтобы вся та мелочь, которая ускользает от глаз, мелькнула бы крепко в глаза всем» (67).

Именно ради поиска таких «мелочей» многие писатели и журналисты ведут записные книжки, куда заносятся наиболее примечательные детали, которые в дальнейшем могут быть использованы в очерке. Конечно, это требует от очеркиста особой наблюдательности, без которой вряд ли удастся обнаружить что-то интересное в окружающей действительности. Средством яркой детали можно заменить целые описательные фрагменты, отсекая лишние и заслоняющие суть дела подробности. К основным признакам детали можно отнести — ее образительную емкость и конкретность. «Конкретные детали показывают жизнь не в абстрактных, а в индивидуальных проявлениях, — пишет Г.В. Колосов. — Отдельные, пусть даже интересные мелкие наблюдения только тогда находят себе место в очерке, когда их связывает сила обобщения. Описание различных картин жизни, определенных черт людей с помощью конкретных деталей дается для раскрытия их внутреннего содержания, состояния сущности, для выявления психологии и мировоззрения героев. Конкретная деталь способствует законченности портрета, делает образ осязаемым, зримым» И далее: «Живыми герои станут тогда, когда очеркист в любом из них найдет, отметит и подчеркнет характерную, оригинальную особенность речи, жеста, фигуры, лица, улыбки, игры глаз и т.д. Правдивая деталь помогает полнее изобразить предмет, повышает художественность произведения, конкретизирует его»

(68). Деталь в очерковом произведении не только повышает художественность произведения и конкретизирует описываемые события, но и служит эффективным средством типизации очерковых образов. Чтобы деталь заняла в произведении достойное место, чтобы она действительно служила целям создания художественного образа, чтобы, наконец, активно участвовала в характеристике героев и мн.др., журналист должен овладеть различными методами их обыгрывания. О способах работы журналиста с «ключевой» деталью, детально-документальной, но приобретающей роль художественно-эстетического осмысления действительности, писала в свое время В.В. Учёнова: «без обращения к детализации, предметности, конкретизации, индивидуализации элементов бытия попытки создания художественно-образного представления обречены на неуспех» (69). Говоря об этом, данный исследователь выделил несколько этапов работы над деталью.

К первому этапу В.В. Учёнова относит вычленение опорной детали из обилия впечатлений, окружающих журналиста в процессе сбора материала. Как может происходить данный процесс? На наш взгляд, многое зависит от использования тех или иных методов сбора информации. И не только. Многие в отборе жизненных фактов определяется первоначальным замыслом произведения (70) и, конечно, определенными навыками профессиональной работы.

Журналист, отправляясь на задание, должен четко представлять не только то, какого, рода информацию ему необходимо собрать, но и на какие стороны объекта обратить особое внимание. Специфика журналистского творчества состоит в том, что оно, нацеливая человека на адекватное отображение и осмысление действительности, требует от него характерных для данной деятельности качеств дарования, особого психофизического склада личности, хорошей профессиональной

подготовки. Среди подобных качеств можно выделить наличие у журналиста развитого восприятия.

Там, где зрение обычного человека рассеивается, не находя в окружающем ничего примечательного и существенного профессионал должен уметь увидеть, услышать, уловить массу живых, неповторимых подробностей человеческого поведения, характерные детали во внешности людей, в окружающей их обстановке, отметить особенности их речи и мышления и др. при этом не следует забывать, что на человеческое восприятие обычно влияют привычные установки, стереотипы, оценки других людей, сложившееся общественное мнение, предубеждения, общепринятые взгляды и т.д. поэтому способность увидеть то, что не укладывается в рамки усвоенного, - это не что большее, чем, скажем, просто наблюдательность. Как отмечает А.Н.Лук, «свежесть взгляда и «зоркость» связаны не с остротой зрения или особенностями сетчатки, а являются качествами мышления, потому что человек видит не только с помощью глаз, но главным образом с помощью мозга» (71).

Таким образом, вычленение детали из обилия впечатлений предполагает не только определенную зоркость в поисках наиболее выразительной ее подачи, но и ее соотнесенность с замыслом произведения.

Второй этап связан с выбором опорной детали, способной стать сердцевинной не только логической, но и художественной концепции произведения (определяющий момент художественно-образного решения в журналистике), и микродетализацию этой избранной детали (72). Таковы основные этапы отбора художественно-выразительных деталей для публицистических произведений.

Приемы обыгрывания деталей в очерке могут быть самыми разнообразными. В одних случаях они используются для образной трактовки тех или иных событий, а других - для

создания символического образа, в-третьих - для ассоциативных связей, в четвертых - для передачи особенностей внешних и внутренних человеческих проявлений.

Таким образом, особенности работы журналиста с деталями предполагают с одной стороны тщательный отбор наиболее характерных деталей, а с другой - искусство их обыгрывания в тексте. Все это позволяет придать описываемой картине выразительность, конкретность и образность.

К художественным средствам изображения относятся портретные характеристики. По мнению В.И.Шкляра, «...портрет в публицистике зачастую выступает в качестве своеобразного аналога характера героя. Он даёт возможность наглядно, зримо увидеть героя и в том плане он стимулирует читательское воображение. Другая его функция - помочь через выделение каких-то внешних деталей заглянуть в мир души человека, в мир его эмоций и чувств» (73).

Портретная характеристика напрямую связывается с психологическими особенностями личности. Действительно, внешность человека, его манера одеваться, привычные позы, жестикуляция, мимика и т.п. могут при внимательном взгляде многое сказать о человеке. Основное требование, которое предъявляется к любой портретной характеристике, - это документальная точность отображения. В данном случае очеркист не имеет права что-то выдумывать в обрисовке внешности человека, но и отказываться от показа типического ему не стоит. В сочетании строгого документализма и художественного обобщения и рождается полноценный очерковый образ.

В портретных характеристиках журналисты активно используют достижения современной психологии. Например, определив к какому психологическому типу относится тот или иной человек (сангвиник, флегматик, холерик или меланхолик), они могут предположить, как те или иные качества могут

проявиться в облике и поведении личности.

Вот так, исходя из определенных психологических характеристик, воссоздается портрет человека.

Художественные тенденции в изображении человека напрямую связаны в современной публицистике с проблемой проникновения во внутренний мир личности. Для этого необходимо предпринять анализ духовно-нравственной жизни героя. Но и этого недостаточно. «Проникновение во внутренний мир человека, - отмечает И.А.Гайдученок, - требует пытливого разума, взволнованности, сопричастности, сердечной муки и тонкого движения души» (74).

Сложность такого проникновения предполагает наличие художественного и одновременно научного видения у человека. Чтобы прикоснуться к тонкой душевной организации личности, журналист должен хорошо разбираться в субъективном мире героя, познать его душевное состояние, заглянуть в его чувственно-эмоциональную сферу...

С момента выбора конкретного издания и текста для ознакомления начинается коммуникативная фаза. На данном этапе человек включается в процесс чтения, который, как справедливо замечает Л.И.Беляева, способен «удовлетворить различные потребности: познавательные, эстетические, нравственные и другие. Но удовлетворение их происходит не прямым путем, а на основе переработки знаковой, словесной информации, источником которой являются произведения печати» [15].

Теоретики рассматривают чтение как один из видов познавательно-коммуникативной деятельности. Например, В.А.Бородина считает, что «сущность чтения заключается в активном, целенаправленном преобразовании и подчинении содержания текста различным потребностям социального субъекта».

Ссылаясь на различные теоретические концепции, данный автор выделяет следующие виды контактов читателя с текстом: полнота чтения, последовательность чтения разделов текста; затраты времени на чтение. При этом отмечаются внешние поведенческие проявления взаимодействия читателя с текстом и внутренние механизмы избирательности восприятия, понимания и усвоения информации [16].

Как утверждают психологи, восприятие - своеобразное действие, направленное на обследование воспринимаемого объекта и на создание его копии» [17]. Восприятие может иметь как произвольный, так и избирательный характер. В первом случае внимание человека может быть рассеянным. Во втором - личность подходит к чтению очерка с четко осознаваемыми установками, например, может соотносить авторскую позицию с собственной.

Если они в чем-то не сходятся, читатель может тут же переключить внимание на другой объект. И наоборот, соответствующая установкам реципиента информация может иметь прямое воздействие на сознание человека. Рассматривая данный феномен, Л.Войтасик в свое время писал, что «избирательность восприятия состоит в особом, соответствующем установкам человека восприятию содержания произведения».

Распространяемое содержание, противоречащее установкам реципиента, преобразуется в его восприятия так, чтобы оно соответствовало определенным ожиданиям, установкам и настроениям». Кроме того, избирательность читательского внимания «состоит в том, что у реципиента проявляется тенденция к отбору тех... сообщений, которые согласуются с его взглядами, к избеганию (сознательному или бессознательному) тех сообщений, которые распространяют противоположное содержание, противоречащее установкам реципиента,

преобразуется в его восприятия так, чтобы оно соответствовало определенным ожиданиям, установкам и настроениям».

Кроме того, избирательность читательского внимания «состоит в том, что у реципиента проявляется тенденция к отбору тех... сообщений, которые согласуются с его взглядами, к избеганию (сознательному или бессознательному) тех сообщений, которые расстраивают противоположное содержание такое избирательное отношение, как правило, приводит к укреплению уже сформировавшихся установок индивида на правильность его политических и других убеждений» [18].

Восприятие текстовой информации напрямую связано с усвоением сообщений. По мнению С.А.Рубинштейна, всякий текст есть лишь условий мыслительной деятельности; то, что объективно содержится в тексте, может обрести и субъективную форму существования в голове читателя.

Эта субъективная форма существования есть результат собственной мыслительной деятельности читателя [19]. В процессе чтения читатель определяет цели и задачи сообщения; соотносит новую информацию с ранее усвоенной; дает свою интерпретацию излагаемым в тексте фактам; спорит или соглашается с позицией автора; ищет связи между различными фактами, событиями и предметами, пытается воссоздать образ описываемой журналистом действительности. Давно известно, что читатель, обращаясь к конкретному тексту, соответствующим образом организует свою мыслительную деятельность направленную на усвоение и понимание определенной знаковой системы.

В силу того, что любой текст делим на отдельные элементы, человек может сопоставлять различные их части, по своему комбинировать различные факты, искать внутренние связи между ними, тем самым углубляя свое понимание текста. Исходя из

особенностей читательского прочтения текста, журналист не должен создавать невыгодных для читательского восприятия конструкций.

Поэтому желательно, чтобы материал был четко структурирован, чтобы все факты в нем были преподнесены в строгой логической взаимосвязи, чтобы в своем материале автор не злоупотреблял специальными терминами и иностранными выражениями. Кроме того, необходимо, чтобы создаваемый образ был не просто адекватно воспринят, но и понят. Что же для этого требуется? Практики обычно советуют:

- при подготовке журналистского произведения следует стремиться к логической стройности и ясности выражения мыслей;

- содержащаяся в тексте информация должна быть по возможности развернутой и исчерпывающей; очень важно, чтобы из текста были исключены все двусмысленные выражения и предложения, а ожидаемые возражения и сомнения предупреждены с помощью определенной документации;

- если в тексте используются развернутые описания, то желательно, чтобы они заканчивались обобщающими выводами.

Все эти меры направлены на более легкое усвоение человеческого информации вне зависимости от его образовательного уровня.

О том, какие мнения, оценки и выводы выработались у аудитории в процессе чтения очерка, можно выяснить в посткоммуникативной фазе. Именно на этом этапе читатель может включиться в обмен мнениями не только на межличностном уровне, но и найти на контакт с журналистом. Во время подобных контактов с аудиторией автор может получить информацию о характере своих взаимоотношений с читателем. Он может узнать, какое воздействие оказало его произведение, что думает читатель по поводу материала, разделяет ли он

ПОЭТИКА ЖУРНАЛИСТСКОГО ТЕКСТА

Трансформация факта в документальный образ, как мы убедились, достигается за счёт различных способов его творческой обработки: типизации, авторский интерпретации и образной трактовки. В данном случае не последнюю роль играет авторское воображение, которое наиболее активно проявляется при создании полноценных художественных образов, отличающихся от документальных своей вымышленностью. Впрочем, как показывает журналистская практика, в документальных типах творчества вполне допустимы условность и вымысел.

К специфическим особенностям очерковых произведений относится не только документальное отображение действительности, но и ее художественное моделирование. Диалектика взаимодействия этих двух начал обуславливает широкие возможности в постижении реальной жизни во всей ее многоплановости.

Если документалистика изначально ориентирована на точное фиксирование явлений, и процессов действительности, то в художественном творчестве творцу предоставлены широкие возможности в плане использования вымысла в воссоздании картины мира. Естественно, что в адресном очерке возможности публициста в этом смысле ограничены. Большая свобода в выборе художественных приемов имеется у автора безадресного очерка, где он в полной мере может использовать вымысел. Безадресный очерк ближе к художественным жанрам и его отграничение, например от рассказа, порой затруднительно. В свое время разделение очерков на адресные и безадресные сняло острую проблему, связанную с дискуссиями о допустимости вымысла в очерке. Но по-прежнему актуальным остается вопрос о том, насколько свойственна документальным типам творчества

авторскую позицию и т.д. Таковы, на наш взгляд, основные стадии коммуникативного взаимодействия автора и читателя, знание которых позволяет с наибольшей эффективностью наладить обратную связь между ними.

Примечание:

1. Ученова В.А. У истоков публицистики. — М., 1989.
2. Советский энциклопедический словарь. — М., 1998.
3. Пивоварова М. Оусский очерк 80-90 годов 19 века. — Казань, 1988.
4. Беневоленская Г.А. Портрет современника (очерк в газете). — М., 1983.
5. Бахтин М.М. Эстетика словенского творчества. — М., 1986.
6. Стюфляева М.И. Образные ресурсы публицистики. — М., 1988.
7. Прохоров Е.П. Искусство публицистики. — М., 1984.
8. Палагина Н.Н. Воображение у самого истока. — Бишкек, 1992.
9. Монтатов В.В. Образ, знак, условность. — М., 1980; Огородников В.П. Пространство и время-ощущения, концепция, реальность. — СПб., 1997 и др.
10. Советский энциклопедический словарь.
11. Прохоров Е.П. Указ соч.
12. Шомова С.А. Указ соч.
13. Биографический метод... — М., 1994.
14. Щудря Н.Н. Эстетическая особенность публицистического творчества. — Киев, 1985.
15. Ученова В.В. Творческие горизонты журналистики. — М., 1976.
16. Кольцов Г.В. Поэтика очерка. — М., 1977.
17. Ученова В.В. Указ соч.
18. Ким М.Н. От замысла к воплощению. — СПб., 1999.
19. Психология творчества. — М., 1978.

категория условности. Например, С.А.Шомава предлагает рассматривать данное понятие с двух сторон. «Во-первых, оно может выступать в качестве обозначения результата процесса отражения — от простейшего до самых сложных; такую условность мы предлагаем обозначить как когнитивную. Во-вторых, условность может рассматриваться не как результат, а как механизм, способ отражения, заключающийся в намеренной деформации явлений с целью постижения их сути — в данном случае речь идет об эвристической условности» [1]. Рассматривая категорию условности с точки зрения теории отражения, С.А.Шомава утверждает, что во всех познавательных процессах (будь то чувственное, рациональное, имажинитивное, т.е. непосредственно связанную с воображением) в той или иной степени действуют механизмы условности. Но наиболее тесно, по ее мнению, категория условности «накладывается» на третий тип исходных составляющих процесса познания — имажинитивные элементы. Автор пытается разграничить феномен условности с феноменом воображения, тем самым уточняя и объясняя природу условности. «Близость категорий воображения и условности заметна уже из определений этих явлений, которые оба связаны с мысленным пересозданием, переформированием действительности. В процессе сопоставления данных категорий в гносеологическом, психологическом и эстетическом ракурсах становится зримой их различная содержательная наполненность (так, если воображение определяется как многосторонний процесс преобразующего отражения действительности, то условность — это один из способов такого отражения), несовпадение некоторых характеристик этих явлений» [2].

К сожалению, С.А.Шомава обозначила только общие контуры данной проблематики, так и не раскрыв вопроса о том, какую роль играет воображение в журналистском творчестве и каковы механизмы действия условности в публицистическом

произведении. Роль воображения при создании очеркового произведения может быть активна потому, что творец является не только субъектом, но и объектом художественного отображения. В содержании любого очерка могут проявиться личностные особенности восприятия отдельной личности, его ценностные ориентации, впечатления, эмоции, чувства, жизненные установки и опыт, которые также входят в художественную часть его произведения. Адекватный образ, — пишет Л.Э.Варустин, — не является мертвым зеркальным слепком с живой природы. Процесс его рождения предстает как продуктивным, созидательным, творческий целей, удовлетворением общественных потребностей» [3]. Таким образом, механизм запуска воображения начинает срабатывать только, когда у творца накоплены определенные впечатления, представления и образы реального мира. Образы воображения не могут возникнуть на пустом месте. Они обязательно должны иметь свою питательную почву. В тех же случаях, когда творцу не хватает каких-то фактических данных для характеристики того или иного лица, или впечатлений для обрисовки той или иной ситуации, то здесь, если он пишет безадресный очерк, он может использовать вымысел, т.е. нечто такое, что не существует и не существовало в действительности, а «представляет собой плод, созданный работой мысли, воображения» [4]. Вымышленными могут быть герои произведения, жизненные коллизии, ситуации, человеческие судьбы и т.п. таким образом, вымысел есть прямой продукт воображения.

Но может ли вымысел использоваться в адресном очерке, где он в принципе недопустим и нежелателен? Чтобы разобраться в этом вопросе, вновь обратимся к работе С.А.Шомавой. Она считает, что категории «домысел», «вымысел», «художественность» выступают псевдонимам понятия «условность». Разграничение понятий условности и вымысла

позволило ей более расширительно подойти к анализу двух типов отображения действительности: документального и условного. «Документальное отображение факта, - пишет она, - всегда оказывается безусловным из-за особенностей и объективных законов человеческого мышления, и из-за существования когнитивной условности.

Документализм не в состоянии выйти за рамки единичного, конкретного события; зафиксированный им факт в своей обособленности «мертв»; поскольку фрагментарен, то есть изъят из многомерной и динамичной жизни - иными словами, проникновение за внешнюю оболочку явления только на фактологическом уровне недостижимо. При оценке любого документа необходимо делать поправку на авторскую интерпретацию фактов, на его возможную субъективность, проявляющуюся даже при самом искреннем стремлении к достоверному отображению факта» [1].

Данные положения принципиально важны, потому что они кардинально меняют современные взгляды многих практиков ориентированных на главенство факта в журналистских публикациях. Возможно, и очерк стал менее привлекательным для пишущей братии потому, что сегодня в газетах больше требуются строго фактологичные материалы, где нет места ни вымыслу, ни домыслу, ни художественным приемам в отображении действительности. Но особенно данная тенденция отразилась на развитии документального, а точнее, адресного очерка, где фактическая сторона была преобладающей, а категория условности долгое время находилась на периферии, хотя это и противоречило художественно-публицистической природе очерка. Поэтому зачастую под рубрикой «очерк» печаталась публицистическая статья, ничего общего не имевшая с данным жанром. Еще Е.И.Журбина остерегалась журналистов от этой опасности: «Самая реальная из них - это превращение

очерка в публицистическую статью. Она рождается тогда, когда нарушается сложное взаимодействие между элементами публицистического убеждения и моментами образности, когда публицистика перестает насыщать образ, а начинает подменять его. Повествование движется исключительно по ходу публицистического рассуждения. Произведение, в котором публицистика выступает не в образе, не насыщает образ, не носит индивидуального, собственного данному образу характера, остается произведением публицистическим, а не художественным. Факты так и останутся фактами, иллюстрирующими мысль автора, яркие образы в речи - метафорами стайного монолога, с какой бы публицистической живостью ни была написана статья. Хотя метафора - широко употребляемый способ сделать речь яркой и убедительной, однако даже большое количество метафор не превратит статью в произведение художественное» (6).

Категория условности, трактуем не только как изображение вымышленных героев в жизненных ситуациях, а как свобода авторского воображения, как плодотворный художественный метод отображения социальной действительности, как способ постижения внутренней сущности изучаемого объекта и т.д., вполне может служить делу создания полноценных художественных образов. Тем не менее она несомненно должна быть подчинена документализму» и, как отмечает С.А.Шомова, может развивать свои ассоциативные связи только (оглядываясь» на конкретный жизненный факт, отталкиваясь от него и вновь возвращаясь к нему. Таким образом, публицистическую условность исследователи предлагают рассматривать как сложный механизм отображения действительности, имеющий своей исходной точкой документальную фиксацию жизненного факта и в то же время предполагающий «закрепление» данного факта в ткани произведения и соединение его с подобными ему

путем свободных ассоциативных связей, не нарушающих объективного и достоверного звучания описываемого фрагмента (7).

В документальном очерке формы условности бесконечно многообразны. Они выражаются и в выборе определенного ракурса при изображении человека, и в авторской точке зрения, и в свободе выбора элементов повествования, и в сюжетном построении материала, и в различном рода домыслах и версиях, которые могут быть открыто заявлены автором, и в догадках о мыслях героя, которые строятся не на основе вольных измышлений, а выводятся из каких-то внешних характеристик героя, его поступков, действий, жестов, речи и т.п. Но самой универсальной формой является, по мнению теоретиков, пространственно-временная условность. Рассмотрим, как те или иные формы условности проявляются в конкретном очерковом произведении.

Понятие «ракурс», используемое в документальном искусстве, в полной мере может быть применено и к очерковым произведениям. Например, в киноискусстве под ракурсом обычно понимают изображение объекта с различных точек зрения. Объект или предмет может быть снят сверху и снизу, в анфас и в профиль, а движущемся или неподвижном состоянии. Все зависит от того, в каком направлении будет направлен объектив камеры, какую сторону объекта захочет отобразить творец и для какой цели, под каким углом зрения он его представит, на чем сфокусирует особое внимание и т.д. Таким образом, создаётся не голая копия отображаемого объекта, а произведение искусства, отличающееся новыми и неповторимыми качествами и свойствами. Подобного рода «объектив» может быть использован и в публицистическом творчестве. Журналист, перерабатывая множество фактов действительности, отбирает только те из них, которые наиболее ярко высветят то или иное явление. Изображая

человека, он фокусирует внимание на самых существенных характеристиках личности, направляет авторский «объектив» таким образом чтобы наиболее полно и зримо создать образ человека. Это может выражаться и в подробном описании внешности героя, и в изображении его внутреннего мира. В выборе определенного ракурса очеркист свободен так же, как художник, выбирающий наиболее удобную для него позицию или угол зрения. Для очерка, представляющего собой некий эскиз или чертеж, правильный выбор ракурса особенно важен, потому что без этого невозможно изобразить человека таким, каким автор хотел представить его читателям.

В портретном очерке Юрия Соломонова «Женя, Женечка и Бетуха...» рассказывается об известном русском поэте Е.Евтушенко. О такой масштабной и многогранной личности можно было бы написать горы книг и статей. Например, о его творческом пути, о его связях с высшими чинами советского руководства о его правозащитной деятельности, о поэтических гастролях и новых книгах, о его любовных связях и т.д. Но, чтобы воссоздать современный портрет поэта, живущего сейчас в Америке и преподающего в «заштатном колледже», рассказать о его сегодняшнем внутреннем мироощущении, передать широчайший диапазон его чувств, автор выбрал своеобразный ракурс в изображении своего героя. Он попытался посмотреть на него как на человека, ощущающего себя уходящей натурой; человека, ежедневно бросающего вызов собственному возрасту, уходящему времени, которое ему хочется остановить. Именно этот угол зрения позволял автору многое понять и объяснить во внешних и внутренних проявлениях поэта, вызывающих у окружающих противоречивые и неоднозначные чувства и реакции. Исход из данной точки зрения и отбираются факты и ситуации из жизни поэта. И таким образом, в очерке выявляется не только характер человека, но и философия его

жизни, его жизненные устремления, отношение к себе и миру, наконец, к собственному поэтическому творчеству. Вот наиболее характерные штрихи к портрету. «Евтушенко может прогулять и приговорить с вами всю ночь, под утро клянется в вечной дружбе, а на следующий день пройдет мимо вас как, будто бы вы с ним не знакомы». «Одни винят в том, что он слишком деятелен. Второй упрек куда как серьезнее: Евтушенко — конъюнктурщик, умевший существовать при всех властях и режимах, его игра и диссидент всего лишь красивая поза. Лицедейство в его жизни дело последнее... Но что делать, если он себя таким сочинил. Давним-давно. Все дальнейшее — будничная работа над сохранностью образа.

А то, заметим, и большая игра, и труд, все здесь требует высокого социального чутья, политической интуиции и того, что в народе обозначается словом «кураж». Юн при всех своих эпатирующих нарядах, при немислимых желто-оранжевых кофтах и блещущих звездами пиджаках бывает трогательно старомоден и провинциален. Ходит много слухов о его цинизме и презрении к людям. Помню, чтобы он хоть одним дурным словом помянул хотя одну из своих бывших жен. Конечно, из всех его рассказах любовных романах вытекает, что в каждом из них был один носитель высокого и светлого чувства — это он сам». И еще один штрих где автор рассуждает о «разумном эгоизме» поэта. Что делать, поэт. Широчайший диапазон чувств.

От пылкой влюбленности до безмолвного созерцания. Но кто вправе предъявлять иск, требуя большего тепла, умиления, преданности? Кому не ясно, что именно этот разумный эгоизм» и был и есть условие успешной работы его кузницы по производству собственного счастья. Кузница работает бесперебойно многие годы, переживая реформы, реформы и госперевороты» (8). Вот так в очерке воссоздать, бунтарский, противоречивый, неоднозначный, спорный, а иногда и просто

эпатирующий образ поэта, человека, который при всех своих издержках и недостатках всегда стремился идти в ногу временем, но теперь живет с ощущением уходящего времени, времени шестидесятников, представителем которых он являлся.

Интересным, на наш взгляд, в плане использования различных пластов повествования является очерк Юны Чуриной «Настоящий рок-роман» о лидере группы «верный обелиск» А.Крупнове. Этот рок-музыкант не был известен широкой публике, но был очень популярен в своих кругах и как автор музыки и текстов, и как киноактер, снявшийся в фильме «Научная секция пилотов!» и как участник таких известных проектов, как «Шах»! «ДДТ»; «Неприкасаемые» и т.д. Умер Крупнов в феврале 1997 года. Поводом для создания очерка послужил любовный роман рок-музыканта с Алиной Крупновой. В своем очерке автор сразу оговаривает условность всего того, что будет рассказано в произведении. «Любовь пересказанная — всегда додумана. Любовь, пересказанная после смерти, — сочиняется заново» (9). Впрочем, очерк основан на документальных фактах и свидетельствах ситуаций, но есть нем нет вымысла или придуманных жизненных ситуаций, есть размышления автора, есть исповедальная речь вдовы музыканта, есть сюжет, в котором действуют два героя. Кроме этого, есть авторское видение данного любовного романа, или, как утверждает очеркист, «городского романса»; и личностный взгляд героини произведения на свои отношения с безвременным умершим супругом. Очерк построен на ассоциативных связях, на воспоминаниях, на осмыслении фактов жизни, на портретных характеристиках главного героя и героини, на мифах и легендах о гастрольной деятельности музыканта и т.д. Весь этот многоплановый жизненный материал используется для лепки очеркового образа героя. И создают его два человека: автор, переплавляющий факты жизни и значимые образы, и вдова

музыканта, чья прямая речь гармонично вплетена в общий контекст произведения. Повествуя о двух влюбленных людях, автор пытается передать их душевные порывы, чувства, постоянно рискуя перейти за грань реальности. При этом, характеризуя или описывая те или иные их чувства, автор не додумывает их за своих героев, а лишь корректно предполагает. Через какие-то детали, поступки, действия воссоздается образ влюбленного музыканта. И свои оценочные характеристики о личности героя автор опять-таки выводит из фактов жизни. «Крупнов был абсолютно нормальным — в наше время это редкость. Всегда знал, где что найти, как что решить. Как-то раз шли по городу, и у нее оторвалась единственная пуговица, удерживающая сарафан. Что бы вы сделали на месте Крупнова? (Здесь автор явно провоцирует читателей додумать ситуацию — М.К.) Ответы «купил новый сарафан» (мечта молодых девушек), «поймал такси, повез переодеться» (мечта замужних дам) — не принимаются. Крупнов... спустился в переход, обошел всех бабушек с сигаретами и нашел у них иголку с ниткой, пришел пуговицу». Именно с помощью подобных штрихов воссоздается в очерке образ человека, осмысливается его жизнь, его взаимоотношения с любимой, с окружающими и т.д. Несмотря на то, что автору пришлось пересказанную ему любовь сочинить заново, эта история строго фактологична. Здесь нет домысла, нет вымышленных диалогов и ситуаций. Ю. Чуприной удалось раскрыть сущность изображаемого не только за счет использования различных пластов повествования, но и за счет показа сложных внутренних взаимоотношений двух любящих людей. При этом условность авторского повествования проявилась не только в деформации реальных событий (очерк построен не по хронологическому принципу, а по ассоциативному), но и в конкретном вмешательстве в частную жизнь людей. Впрочем, судить о том, насколько автору было

позволено это сделать, могут только реальные участники событий. Но ясно одно, что история жизни Анатолия Крупнова была подвергнута авторскому переосмыслению.

Итак, вымысел в документальном очерке допустим только в том случае, если он полностью подчинен, с одной стороны, реально описываемому событию или процессу, а с другой — факту, из которого порождаются причинно-следственные закономерности. Автор, исходя из этих положений, может домысливать лишь только то, что может, по его предположению, вытекать из логики развития ситуации.

К универсальным формам условности в публицистике относят категории пространства и времени. Данные категории являются предметом анализа философии, искусствоведения и литературоведения. Пространство и время трактуются в философии как «всеобщая форма существования материи; пространство — форма сосуществования материальных объектов и процессов (характеризует структурность и протяженность материальных систем); время — форма последовательной смены явлений и состояний материи (характеризует длительность их бытия). Пространство и время имеют объективный характер, неотделимы от материи неразрывно связаны с ее движением и друг с другом, обладают «количественной и качественной бесконечностью. Универсальные свойства времени: длительность, неповторяемость, необратимость; всеобщие свойства пространства — протяженность, единство прерывности и непрерывности» (10).

В любом художественном произведении мы имеем дело не с реальным временем и пространством, а с их отражением, т.е. с условными. При этом события могут разворачиваться в различных пространственно-временных координатах. В одном художественном произведении действие может развиваться в прямом хронологическом порядке, а в другом — исходя из

логической последовательности. Место действия может изменяться по воле автора. Герои могут путешествовать во времени и пространстве. Пространство художественного мира могут «заселять» как прототипы реальных героев, так и мифологические и сказочные персонажи.

В публицистических текстах мы также имеем дело с отраженными, а значит, условными пространством и временем. Но в отличие от литературы, ориентированной на художественно-образное изображение действительности, в публицистике действуют свои специфические законы. По мнению Е.П. Прохорова, жанровое пространство публицистики огромно. Если развернуть метафору, - пишет он, - то можно говорить о трехмерности этого пространства, где тремя жанровыми осями координат будут репортажность, очерковость и стайность. Конечно, это условность. Но вот о чем идет речь для того чтобы события, характеры и закономерности посредством которых является нам современная жизнь, наши свое отражение в публицистике, нужны именно эти три формы творческих стихий. Причем чаще всего в сочетании. В самом деле, конкретные жизненные коллизии, с которыми встречается публицист и которые он стремится раскрыть, выступают перед ним и как совокупность событий, и как поступки реальных людей - персонажей текущей истории, и как проявление неких закономерностей, - все это требует целостного раскрытия и мастерства демонстрировать течение событий, и способности проникнуть в суть человеческих характеров, и умения постигнуть смысл закономерностей» [9].

Развивая данную мысль относительно «пространства» очеркового произведения, заметим, что в нем в различных сочетаниях действительно могут сосуществовать и репортажность, и очерковость, и стайность в отображении действительности. Вопрос лишь в поиске оптимальных связей

между этими тремя жанровыми осями координат. В каждом конкретном произведении журналист, вычленив для отображения тот или иной фрагмент действительности, стремится, как можно полнее выразить свое понимание описываемых им событий или людей. С этой целью он может использовать как образные эмоциональные средства, так и логико-понятийные. Репортажные элементы описания призваны, на наш взгляд, создать в очерке весь колорит места действия. Очерковые элементы необходимы не только при обрисовке внешних характеристик героев произведения, но и при описании их внутренней жизни. Стайные элементы применяются для понимания сущности вещей, поиска закономерностей, выявления определенных тенденций и т.д. На базе всех трех этих жанровых форм и при умелом их сочетании у очеркиста появляются широчайшие просторы в отображении жизни во всех ее проявлениях.

Категория публицистического времени также важна и актуальна для очеркового произведения. С.А. Шомова, например, выделяет, по меньшей мере, три специфических особенности публицистического времени. Первая из них, по ее мнению, связана с обостренным чувством реальности, «открытостью» времени в публицистике, его обязательной -- в отличие от времени художественного -- включенностью в широкую контекст конкретной исторической эпохи. «Открыто!» «Разомкнуто» публицистическое время не только потому, что все действия происходят в настоящем, но и потому, считает она, что открытым и неизвестным для автора является и будущее его героев, дальнейшее развитие событий.

Вторую особенность публицистического времени исследовательница связывает с проявлением.

Авторской позиции, воплощенной в рассуждениях и размышлениях, нередко как-бы перебивающих, приостанавливающих плавное повествование. Эту

«разорванность» времени в публицистике она обозначена термином «дискретность».

Наконец, третья особенность публицистического времени по сравнению с временем художественным связана, по ее мнению, с разной степенью психологизма, присущим данным видам творчества. Время в публицистике носит преимущественно «внешний» событийный характер (в отличие от внутреннего психологического времени художественного текста) (12).

Не подвергая сомнению данные положения, мы хотели углубить и расширить их применительно к очерку. Публицистическое время в очерковом произведении «открыто» не только настоящему и будущему, но и прошлому. Реконструировать жизнь героя, автор так или иначе обращается к его прошлому к детству, к юности, к зрелости, потому что без этого порой невозможно понять то, что происходит с героем в настоящем. Ведь именно в прошлом во многом «замешивается» судьба именно в прошлом человек получает какие-то жизненные уроки приобретает опыт, определяет свой путь. И пройти мимо этих жизненных этапов в очерковом произведении невозможно потому, что иначе становится невозможным изображение человеческой судьбы в ее целостности. Обращаясь к биографии конкретного человека, журналист способен обогатить очерковое произведение различного рода жизненно-историческими свидетельствами, воссоздать те социальные процессы, которые происходили в прошлом; внимание к настоящему дает возможность раскрыть насущные человеческие дела, наконец, нацеленность на будущее может расширить видение дальнейшего развития ситуации. «Открытость» публицистического времени, как правило, проявляется в ее пластической гибкости: в очерке возможны и даже желательны различные переходы из одного временного периода в другие. Это позволяет воссоздать не только историческую, но и наличную реальность.

Примечание

1. Шомова С.А. Виды условности в публицистике: автореф. дис...канд. филол. наук. — М., 1930.
2. Варустин Л.Э. Вроен с героев, — М., 1967.
3. Словарь русского языка. Т.1. — Л., 1970.
4. Журбина Е.И. Теория практика художественно-публицистических жанров (очерк Фельетон). — М., 1969.
5. Мамонтов Н.В. Образ, знак, условность, — М., 1980; Михайлова А.А. О художественной условности. — М., 1970; и др.
6. Соломонов Ю. Женя, женечка и Гитлук... // Общая газета, 1998. — 24-30 док.
7. Чурина Ю. Настоящий рок роман. // Общая газета. — 1998. — 29 авг. — 2 сент.
8. Советский энциклопедический словарь. — М., 1989.
9. Прохоров Е.Н. Искусство публицистики. — М., 1984.
10. Шудра Н.Н. Эстетические особенности публицистического творчества: автореф. дис...канд. филол. наук. — Киев, 1985.

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ЭЛЕМЕНТЫ ОЧЕРКА

Как известно, очерк обладает многим признаками присущими художественным произведениям. Впрочем, в себя лучшие художественные приёмы в изображении действительности, очерк отличается наличием собственного инструментария публицистической поэтики.

К художественным средствам изображения, как правило, относят пейзаж, художественную деталь, речевую характеристику, диалог, портрет, и т.д. Их «служебные» функции — выступать в виде своеобразных мостиков, скрепляющих текст в единое целое. Очеркист, пользуясь разнообразными художественно-выразительными средствами изображения, имеет широкие возможности в показе жизненных явлений, имеет тончайших состояний человеческой души, в обрисовке внешней среды, в характеристике героев посредством ярких деталей и особенностей речи, и т.д. Так воссоздается «кусочек» реальности во всех своих многообразных проявлениях.

Кроме этого, закладываются важные предпосылки для эстетического восприятия действительности читателем. «Природа художественной выразительности», — отмечает В.В. Ученова, — реализуется главным образом в формировании специфического эстетического феномена, в вовлечении читателя, слушателя, зрителя в эстетическое переживание, в комплексе эстетического восприятия. Подобное вовлечение и сопереживание предполагает не только знакомство читателя с документально-выразительными фактами, не только логически убедительное выяснение их социально полезных и социально-негативных связей, но и использование документальных данных в особой художественной интерпретации.

Последняя предполагает стремление и способность автора поставить документальные фрагменты в такой контекст их

городского восприятия, в котором эти фрагменты приобретают дополнительный объемный и многозначный эстетический смысл» (1).

Пейзаж в очерковых произведениях применяется не только в качестве украшения или своеобразного фона. Его «служебные» функции очень широки.

Пейзаж может использоваться в качестве обрисовки места и обстановки жизненной ситуации, разрядки напряженного повествования, постановки социально значимых проблем, передачи читателям определенного настроения и показа внутреннего состояния героя произведения, наконец, как композиционный элемент. Формы и приёмы использования пейзажных зарисовок во многом зависят от стоящих перед журналистом целей задач.

В путевом очерке Николая Климовича «Румяный город» нет развнутых зарисовок, но каждый пейзажный штрих имеет в произведении свое конкретное назначение.

В первом случае пейзаж используется для обрисовки местности. «День хлопится к ранним потемкам, вьется первая поэмка, порывами налетает ветер, вы стоите перед запертой гостиницей, в которой уповали принять горячий душ, и податься нам роковым счетом искуда...», поэмка тем временем превращается натурально в метель, мороз под двадцать, дело к пяти, и озираясь по сторонам в поисках хоть такси, которых здесь, конечно же, не заведено, вы замечаете невероятную картину: из всех углов в валенках с галошами, телогрейках и ушанках едут по снежным мостовым люди — на велосипедах...»

(2). Во втором — для передачи непосредственных авторских впечатлений: Сквозь занавес на окне низко било солнце, я отдернул ее. Снегопад стих. Прямо передо мной темнела вода не замершего еще озерного затона, на берегу вверх истертыми диницами одна на другой лежали старые лодки. Напротив — из

плотно пригнанных стоймя темных сырых досок переходящий в стену сарая, и стена эта уходила в воду. И прямо в третьем — для отворялась в этой стене дверца — российская Венеция. И Осташков славился раками, сметком и маринованными налимками. В наши дни раков, как и налимов, сделалось мало, ни слух о невероятном обилии в озере угрей. В четвертом — для живописная дорога, выходящая сквозь сосновый бор. Она ширится в какой-то овраг, выныривает в каком-то весьма благообразно глядящемся в снежном покрове селе, огибает его по околице, и не заметив как, вы въезжаете на узкий мост и взбираетесь круто вверх, оказываясь вдруг под монастырскими стенами.

Вокруг на соседних островах виднеются и сям и там запорошенные деревеньки, а монастырь вознесен над озером Заливчики и заводи уж заморозило, хотя вода на самом озере еще чиста, и в затоне видна одинокая фигура рыбака. Пейзаж самый умиротворяющий. Эти и другие пейзажные зарисовки, которые словно золотые россыпи обнаруживаются во многих частях очерка, создают не только своеобразный фон журналистского путешествия, но и поэтичность повествования. С помощью пейзажа автор воссоздал картину старинного русского города, его характерные черты и особенности, а также обрисовал быт людей.

В путевых очерках пейзаж необходим: для географического обозначения места действия; для обрисовки местности, чтобы читатели могли лучше ознакомиться с природными условиями проживания людей, с экзотическими красотами и т.п.:

- для динамичного описания сменяющихся картин путешествия;
- для запечатления различных явлений природы и т.д.

В портретном очерке пейзаж может нести как фоновую, так и

смысловую нагрузку, раскрывая нечто новое в человеке. Для примера приведем очерк Олега Блоцкого «По лезвию бритвы, в котором рассказывается об известной альпинистке Рано Сабировой и о ее рискованном переходе по горам Гиндукуша из Пакистана через Афганистан в Таджикистан. Ее спутницей была американка Фрида.

В первой пейзажной зарисовке описывается опасность предпринятого маршрута: «Три дня экспедиция по узенькой тропе поднималась все выше и выше в горы. Люди шли по маленькому уступчику, постоянно прижимаясь к скалам. Порой он был настолько узок, что стопу приходилось ставить на ребро. И если сорвешься, то никто и ничего не поможет» (3).

В следующее пейзажной зарисовке эта опасность нагнетается: «На четвертый день экспедиция вышла под перевал. Начиналось царство льдов и запорошенных трещин. И вот тут-то сплошной чередой, словно неукротимая лавина с гор, пошли неприятности». Здесь уже используются образные сравнительные характеристики.

В ходе трудного перехода, рассказывает журналист, Рано Собирова и ее американская спутница безнадежно отстали от своих проводников Катастрофическую для женщин ситуацию очеркист передает через описание суровой окружающей природы: «Три огромные неподъемных тоска остались лежать на снегу. Вокруг во все стороны простирались горы, путь через которые был неизвестен. Связи с внешним миром не было. Шел мокрый холодный снег, порывами дул ледяной ветер, и помощи ждать было неоткуда. Дело шло к вечеру. Мороз опустился до 20 градусов. Женщины, разбив палатку, забрались внутрь. Там обнявшись, они дали слезам. Они плакали и абсолютно не стеснялись своих слез. А маленькая палатка была крохотной цветной каплей на величественных изломах огромных гор, вечных льдов и отвесных пропастей».

С помощью подобных контрастных красок очеркисту удалось описать внутреннее состояние альпинисток, пересуждая не только страх перед неизвестностью, но и отчаяние. Обращение природе выводит журналиста на рассуждения философского плана, которые, с одной стороны, характеризуют особенности авторского мировосприятия, а с другой — характер героя произведения. Именно в таких суровых и величественных горах человек с особой остротой начинает ощущать себя микроскопической песчинкой мироздания, крохотной частичкой вечного мира, который он, как ни пыжится, а до конца понять все равно не сможет. Четко осознает, что с природой шутить нельзя, переоценивая силы. Горы за это непременно накажут. Цивилизация осталась где-то далеко-далеко. А здесь свои законы».

Но альпинистки не сдались. «Все то время, — пишет автор, — когда альпинистки лазая по горам, отчаянно искали перевал на Афганистан, их объединила нежность» А ведь были моменты, когда их дороги могли разойтись. Но они, несмотря на все разногласия шли дальше, подавляя в себе проявления эгоизма, отчаянья и страха...

Используя пейзажные зарисовки, автору удалось, во-первых, красочно и сочно обрисовать место действия (природный фон), во-вторых, через контрастные сравнения передать всю опасность предпринятого альпинистками перехода; в-третьих, выразить их чувства, начиная от горестного отчаянья и кончая надеждой, в-четвертых, показать, как преодоление естественных трудностей привело людей к духовному единению; в-пятых, продемонстрировать не только силу их духа, но и характера.

Наличие развернутых пейзажных зарисовок в портретных очерках скорее исключение, чем правило. Ведь внимание очеркиста в большей степени направлено на биографические аспекты жизни человека, на раскрытие его характера, на показ

его душевных особенностей и т.д.

Поэтому пейзажные компоненты если и присутствуют в произведении, то обычно выступают в качестве фона, характеризующего место действия. Введение пейзажных элементов в портретный очерк необходимо только в тех случаях, когда без этих выразительных средств невозможно передать атмосферу происходящего, проникнуть в суть человеческого мировосприятия, выяснить отношение человека к окружающему миру и т.д. В этом случае пейзаж становится смыслообразующим элементом.

В портретных очерках пейзаж применяется:

- в качестве контрастного сравнения между внутреннем состоянием героя и окружающей его природой;
- как средство в раскрытии человеческого характера; в качестве фона для портрета героя;
- как прием в раскрытии мировоззренческих позиций героя и т.д.

В проблемных очерках пейзажные компоненты встречаются крайне редко. Обусловлено это тем, что на первое место здесь выдвигается авторская мысль. Впрочем, пейзаж может использоваться в качестве экспозиции, как например, это сделано в очерке — расследовании Александра Экштейна «Оргии в городе мертвых».

Экспозиция очерка начинается с пейзажной зарисовки: «Весенний таганрогский парк был красив той красотой, от которой ни с того ни с сего начинают плакать женщины, напиваясь мужичины и выть собаки. Понякин, старший инспектор уголовного розыска в славном городе Таганроге, сидел на скамье не зря. Когда в начале аллеи появились двое молодых мужчин, Понякин внутренне напрягся, а внешне ослаблено «заотдыхал» и «занаслаждался пейзажем...» (4). В данном случае пейзаж несет двойную функцию: с одной стороны, он

четко обозначает место и время действия, а с другой становится для оперативника, занимающегося слежкой за наркодельцами, своеобразным прикрытием для отвода глаз. В качестве художественного средства в постановке социально: значимых проблем пейзажные компоненты могут применяться очеркам на экологическую тему.

В проблемных очерках пейзаж может выступать:

- в качестве художественного средства в постановке социально значимых проблем;

- для воссоздания социальной жизни людей и т.д.

Таким образом, пейзаж в очерковых произведениях применяется не только в качестве украшения или своеобразного фона.

Его «служебные функции очень широки. Пейзаж может использоваться в качестве обрисовки жизненной ситуации, установок социально значимых проблем, передачи читателю определенного настроения и показ внутреннего состояния произведения, наконец, как композиционный элемент. Формы и приёмы использования пейзажных зарисовок, во многом зависят от стоящих перед журналистом целей и задач, а также от вида очерка.

Деталь в очерковом произведении является одним из средств художественной типизации. Посредством удачно найденной детали можно передать характерные черты внешнего человека, его речи, манеры поведения и т.д.; выпукло и зримо описать обстановку, место действия, какой-либо предмет, наконец, целое явление. Конечно, это требует от очеркиста особой наблюдательности. Истинный художник добывается того, чтобы вся та мелочь, которая ускользает от глаз мелькнула бы крепко и глаза всем. Именно с целью создания таких «мелочей» многие писатели и журналисты ведут записные книжки, куда заносятся наиболее примечательные детали, которые в дальнейшем могут

быть использован в очерке.

Посредством яркой детали можно заменить целые описательные фрагменты, отсекая лишние и заслоняющие суть дела подробности. К основным признакам детали можно отнести ее изобразительную емкость и конкретность. «Конкретные детали показывают жизнь не в абстрактных, а в индивидуальных проявлениях, - отмечает Г.В. Колосов. - Отдельные, пусть даже интересные мелкие наблюдения только тогда находят себе место в очерке, когда их связывает сила обобщения.

Описание различных картин жизни, определенных черт людей с помощью конкретных деталей дается для раскрытия их внутреннего содержания, состояния сущности, для выявления психологии и мировоззрения героев. Конкретная деталь способствует законченности портрета, делает образ осязаемым, «зримым» И далее: «Живыми герои станут тогда, когда очеркист в любом из них найдет, отметит и подчеркнет характерную, оригинальную особенность речи, жеста, фигуры, лица, улыбки, игры глаз и т.д. Правдивая деталь помогает полнее изобразить предмет, повышает художественность произведения, конкретизирует его» (5).

Деталь служит также эффективным средством типизации очерковых образов. По мнению В.В. Учёновой, «без обращения к детализации, предметности, конкретизации, индивидуализации элементов бытия попытки создания художественного образного представления обречены на неуспех» (1). Чтобы деталь заняла в произведении достойное место, стала «ключевой»; способствовала созданию художественного образа, характеристике героев и художественно-эстетическому осмыслению действительности, журналист должен овладеть различными методами обыгрывания детали. В.В. Учёнова выделила несколько этапов работы над деталью.

Первый этап - вычленение опорной детали из обилия

впечатлений окружающих журналиста в процессе сбора материала. Как может происходить данный процесс? На наш взгляд многое зависит от использования тех или иных методов сбора информации, многое в отборе жизненных фактов определяется первоначальным замыслом произведения и конечно, определенными навыками профессиональной работы (8). Журналист, отправляясь на задание, должен четко представлять не только то, какого рода информацию ему необходимо собрать, но и на какие стороны объекта обратить особое внимание. Таким образом, вычленение выразительных деталей из обилия впечатлений предполагает не только определенную зоркость, но и умение соотносить их с замыслом произведения.

Второй этап связан с выбором опорной детали, способной стать сердцевиной не только логической, но и художественной концепции произведения, — определяющий момент художественно-образного решения в журналистике и микродетализацию избранной опорной детали (9). Такими основными этапами отбора художественно-выразительных деталей для публицистических произведений.

Приемы обыгрывания деталей в очерке могут быть самыми разнообразными. В одних случаях детали используются для образной трактовки тех или иных событий, в других — для создания символического образа в третьих — для ассоциативных связей, в четвертых — для передачи особенностей внешних и внутренних человеческих проявлений. Вот как через опорную деталь-образ с яблоками обыгрываются в очерке Л.Лейнер различные эпизоды из жизни художницы Е.Ненастиной: «Однажды зимой она работала во двореке, укравшись от ветра в складочке старого дома, и вдруг окно над ней растворилось из него протянулась рука с румяным яблоком, и чей-то голос, ласково произнес: «Мерзнешь, художница? Вот тебе яблочко. Я

но давно берегу, с лета — оно теплое».

В другом месте тот же мотив с яблоками рассказывается героиней: «А в другой раз, летом, в Васильевке, куда Бунин к брату ездил из своих Озерок, сижу в садике, рисую. Теплый дождик накрапывает. Смотрю на мольберт, но смутным зрением вижу — какая-то женщина не спеша идет ко мне. Подходит. И вдруг на траву ложатся огромные яблоки — будто падают с неба. Поднимаю голову и вижу лучистые глаза. И это голубое сияние, и запах яблок, и предчувствие надвигающейся грозы наполнило все пространство картины опущенным счастьем!» (10).

Обозначив в сердце этих двух применительных эпизодов деталь с яблоками, автор кроме образной трактовки событий охарактеризовал необычайно свежее восприятие мира своей героиней. Интересна и форма передачи данной детали. Она «выявлена» не из непосредственных авторских впечатлений, а из рассказов художницы. При этом в одном случае журналист, описывая данную деталь, повествует о случае с яблоками от третьего лица, а в другом — приводит прямую речь героини.

Деталь — символ использует в своем очерке А.Трохин. «Маленький рыхлый домик Андреевых примостился на отшибе. За ним — бездонные хвойные дали. Во дворе дюжина разномастных комочков — кроликов, пара рябых, несущек, банда усатых котят и несколько дворняг в придачу. Сосенка, посаженная отцом в честь рождения сына, — жгучее напоминание свежей утраты» (8).

Чем примечательна последняя деталь? Находясь в конце второстепенных перечислений, она поражает своей неожиданностью и символическостью. Сосенка была раньше символом счастья (родился первенец), а теперь — напоминаем свежей утраты. Казалось бы, автор привел маленький штрих из судьбы героя, но в нем заложена значимая для конкретного человека смысловая глубина.

В очерках используются не только существенные, но и несущественные детали. И те и другие, выполняя одинаковые важные роли, хотя, на первый взгляд вызывает сомнение утверждение о правомерности несущественной детали. Основные характерных деталей подчас бывает недостаточно, и второстепенная деталь, сама по себе представляющая малую ценность, приобретает в контексте весомость, необходимость и большую значимость..

Кроме этого, несущественные детали могут подступно подготовить читателя к восприятию опорной детали, или же создать некий фон, из которого и возникает целостное впечатление об описываемом фрагменте действительности. Именно поэтому нельзя снижать значения несущественных деталей. Как отмечает Ученое В.В. «в реальном мире у предметов есть множество качеств: главные и второстепенные, основные и несущественные, прямые и косвенные. В очерке, если автор взял даже не главные, не основные, а второстепенные, косвенные детали, они становятся основными, главными в художественном образе, потому что на них сосредоточено внимание читателя».

При это он подчеркивает, что нельзя путать детали реального предмета с художественными деталями в рассказе, романе или очерке. «Деталь самого предмета и детали его изображения в художественном повествовании — это разные вещи, хотя они и взаимосвязаны, вернее, детали предмета определяют детали художественного образа, так как автор отбирает их числа существующих в жизни» (1).

Рассмотрим, как используются различные детали в очерке Дмитрия Благоевского «Лавлиныч, говоришь?» Повествование начинается с описания предметов, лежащих на письменном столе вице-мэра Москвы В.Шанцева. Среди различных канцелярских принадлежностей журналист обратил внимание на девять

маленьких каменных черепашек. «Они выстроились друг за другом ровненькой шеренгой, смотрят одна другой в попку и связаны между собой черной шелковой бечевой.

Можно создавать какие угодно цепи, перемещая их в любом направлении. Казалось бы, совершенно несущественная деталь. Мало ли какая сувенирная игрушка лежит на столе у московского чиновника? Тем не менее, автор разворачивает дальнейшее повествование, оттолкнувшись именно от этой детали: «Мне почему-то кажется, что в этом есть какая-то символика. Я вспомнил виденную и телефонно-информационном справочнике «Москва» за 1997 год схему структурного построения городского органа исполнительной власти: в правительстве Москве девять заместителей премьера.

На схеме черными жирными линиями обозначена их взаимозаменяемость и взаимоподчиненность. Прямоугольник с фамилией Шанцева прижат только растянутым кеглем — премьер правительства» Девять черных черепашек вызвали у журналиста вполне конкретную ассоциацию. Кроме этого деталь удачно обыграна и в диалоге; «Они зачем? — «Да это мне кто-то из Китая привез... Как сувенир... — Шанцев аккуратно ровняет их по верхнему краю разлинованного, мелко исписанного листа. — Вот они полностью подошли... Во-первых, прижимают мой рабочий план, во-вторых, их по-разному можно расставить и вроде каким-то делом занимаешься...».

Следующие детали, которые используются в очерке, обрисовываются внешность Шанцева: «На военном параде Шанцева сфотографировали как-то в армейской форме. Было жутко холодно. Кто-то заботливый принес ему бушлат и фуражку. Потом в газете снимок и к нему подписи: военная форма цвета хаки идет Шанцеву, как кепка — Лужкову Шанцев обиделся. «Я, — говорит, — знаю, для чего это делается», — «Для чего?» — «Впечатление создать, что я злой, некультурный...

Человек, взгляд которого тяжел, как штанга...». А мне кажется, что он напрасно обиделся. У Шанцева настороженно-справедливое лицо городского: Где нарушения?! Кому помощь нужна? Меня не обведешь вокруг пальца! Давайте разберемся! Дела разберемся! Дела делать надо!» (10).

Здесь, как и в предыдущем фрагменте, опорная деталь («кармейская форма») находится в ассоциативной связке с другими деталями («кепка московского мэра», «взгляд тяжел, как штанга»). С помощью этих деталей автору удалось описать типичные черты столичного городского.

Таким образом, особенность работы журналиста с деталью связана, с одной стороны, с тщательным отбором наиболее характерных деталей, а с другой - с искусством их обыгрывания в тексте. Все это позволяет придать описываемой картине выразительность, конкретность и образность.

Портретные характеристики. По мнению В.И.Шкляра, «портрет в публицистике зачастую выступает в качестве своеобразного аналога характера героя. Он дает возможность наглядно, зримо увидеть героя и в этом плане он стимулирует читательское воображение. Другая его функция, - помочь через выделение каких-то внешних деталей заглянуть в мир души человека, в мир его эмоций и чувств»(11).

Портретная характеристика напрямую связывается с психологическими особенностями личности. Действительно, внешность человека, его манера одеваться, привычные позы, жестикация, мимика и т.п. могут при внимательном взгляде многое сказать о человеке.

Основное требование, которое предъявляется к любой портретной характеристике - это документальная точность отображения. В данном случае очеркист не имеет права что-то выдумывать в обрисовке внешности человека, но не стоит отказываться и от показа типического. Именно сочетание старого

документализма и художественного обобщения и рождает полноценный очерковый образ.

В портретных характеристиках журналисты активно используют достижения современной психологии. Например, выяснив, к какому психологическому типу относится тот или иной человек: сангвиник, флегматик, холерик или меланхолик, они могут определить, как те или иные качества проявляются в облике и поведении личности. Именно этим методом пользуется Владимир Васильев, пытаясь создать эскиз психологического портрета Евгения Примакова...

По его мнению, бывший премьер-министр - типичный флегматик. Что это означает? Определяющим для флегматика является сочетание двух качеств. Первое - интраверсия: обращенность внутрь себя, закрытость от окружающих, склонность воспринимать себя и остальных в функциональном, неодоушевленном плане. Второе - низкая эмоциональная возбудимость: спокойствие, уравновешенность, умеренность переживаний. Исходя из данных положений, автор описывает своего героя. «Одежда. Если он стоит или идет, пуговицы всегда застегнуты (за исключением нижней, не застегивать которую предписывает этикет).

Осанка. Только сидя Евгений Максимович позволяет расслабиться откинуться на спинку кресла или, напротив опереться на руки, положенные на стол.

От флегматика бессмысленно ожидать интенсивной жестикации, разнообразия выразительных движений. Но информативность жестов чрезвычайно высока.

Мимика. Наиболее характерное выражение лица сосредоточенно-напряженное, отражающее деловую собранность. Отклонения от этой «нормы» наблюдаются в трех основных вариантах: жесткость, обида и улыбка-каждый из них вариантов не оставляет сомнений в искренности отражения

соответствующих эмоциональных переживаний.

Вот так, исходя из определенных психологических характеристик, воссоздается портрет человека. В описании облика используются также различные портретные штрихи. Они необходимы, когда журналисту нужно подчеркнуть какое-либо психологическое состояние героя, его привычные жесты и мимические реакции, наконец, манеру одеваться и держаться с людьми.

Художественные средства изображения необходимы не только для обрисовки внешней среды, но и внутреннего состояния человека. В современной публицистике, как мы убедимся далее, усиливаются психологические начала в показе духовного мира личности.

Примечание

1. Ученова В.В. Творческие горизонты журналистики. — М., 1976.
2. Климонович Р. Румяный город // Общая газета. — 1998. — 4 мая.
3. Блоцкий О. По лезвию бритва // Лит. газета. — 1998. — 4 нояб.
4. Энштейн А. Органы в городе мертвых // Лит. газета. — 1994. — 16-23 июня.
5. Колосов Г.В. Поэтика очерка. — М., 1977.
6. Ким М.Н. От замысла к воплощению. Технология подготовки журналистского произведения. — СПб., 1999.
7. Лернер Л. Яблоки с неба // Общая газета. — 1999. — 20-26 мая.
8. Трохин. Вот наш Ричинг, сильный житель // Общая газета. — 1999. — 20-26 мая.
9. Алексеев В.А. Очерк. — Л., 1979.
10. Благоевский Д. Павлынич, говорит? // Лит. газета. — 1999. — 16-23 июня.
11. Шкляр В.И. Публицистика и художественная литературопродуктивная творческая интеграция: автореф. дис... д-ра филол. наук. — Киев, 1983.
12. Васильев В. Тяжелый локомотив на разгоне // Общая газета. — 1999. — 1-7 апр.

Аминов Азим Садыкович
Холов Холмахмад Раджабович

ОЧЕРК: К ПРОБЛЕМЕ ЖАНРА

Ответственный за выпуск Илхомджон Хамидов
Художественный редактор Шахобиддин Хамдамов
Дизайн и верстка Оташ Комронзода
Технический редактор Абубакр Ниёзов
Корректурa авторская
Набор Сабохат Гулбоева

© Издательство РТСУ

Сдано в набор 13.03.2023. Подписано в печать 14.03.2023.
Бумага офсетная. Печать офсетная. Гарнитура литературная.
Формат 60x84_{1/16}. Услов. печ. л. 7,1.
Тираж 100 экз. Заказ № 98.

Отпечатано в типографии РТСУ,
734025, Республика Таджикистан, г. Душанбе,
ул. Мирзо Турсун-заде-30



Аминов Азим Садыкович родился 11 мая 1951 в г. Душанбе. В 1980г. защитил кандидатскую диссертацию, при аспирантуре ИМЛТ им.А.Горького АН СССР на тему «Жанр рубаи и советская лирико-философская поэзия». Работает над докторской диссертацией «Проблемы жанра и стиля в современной таджикской философской поэзии». Наиболее значительные работы: Монография «Жанр рубаи и советская лирико-философская поэзия». Изд-во «Дониш», Душанбе 1988; Рубаи дубейти – Памир, 1977, № 1, стр. 28-41.; Душа открытая миру (О медитативной поэзии Бозора Собира).-Дружба народов, 1977, №9; Сердечность (Заметки о лирике Гулрухсор).- Дружба народов, 1977, №9; Достоинство лаконизма. (Малый жанр философской лирики) – Памир, 1980, № 4; Взяв форму рубаи (Проблема восточного катрена в творчестве Дм. Павлычко). – Памир, 1981, № 5; Четверостишия Гамзатов как жанр размышления. ж. Известия АН РТ, Отд. обществен. наук, 1984, №

2; Социально – гуманистическая основа народных четверостиший. ж. Известия АН РТ Отд. Общ. наук Таджикской ССР, 1982, №1; На пути поиска новых средств изображения. (Лирика размышления). ж. Садои Шарк, 1989, №1; «Вечная книга откровений» - (Перевод рубаи Хайеми). Москва, изд. «Прогресс» 2000г.; «Теория и практика перевода: описание терминосистемы. – Душанбе, 2010 и др.



Холмахмад Холов родился 20 июня 1956 года в селе Дарг Айнинского района. В 1983 году закончил Таджикский педагогический институт им. Шевченко г. Душанбе (ныне ТГПУ им. Садриддина Айни). Свою трудовую деятельность начал как заведующий лабораторией ТОО факультета русского языка и литературы. В период 1983-1996 годов проработал на должности старшего преподавателя кафедры русского языка и литературы, одновременно был заместителем декана факультета, декан проректором данного вуза. В течение 1996-1999 годов был проректором помощником ректора Российско-Таджикского (Славянского) университета. В период своей работы по настоящее время является доцентом кафедр таджикского языка и мировой литературы, председателем Профсоюзного комитета РТСУ. В 2000 году провел научное исследование и успешно защитил диссертацию на тему «История и принципы перевода лирической поэзии А.С. Пушкина в таджикской литературе».

Исследовательская работа Холмахмада Холова охватывает различные аспекты истории литературы, литературных контактов, теории и практики перевода, сопоставительного литературоведения. Объектом его особого внимания с самого начала научной деятельности стали проблемы перевода лирического наследия великого русского поэта А.С. Пушкина на таджикский язык. Результатом его многолетнего кропотливого труда в данном направлении стали цикл монографий и докторская диссертация на тему «История и проблемы перевода лирических стихотворений и прозы А.С. Пушкина на таджикский и персидский языки 2014 году.

Заслуги Х.Р. Холова в деле развития науки и образования удостоены знаком «Отличника образования Таджикистана», юбилейной медалью в честь 10-летия РТСУ, «Медалью в честь 30-летия освоения целины» от ЦК комсомола, званием «Заслуженного работника образования Российской Федерации», а также многочисленными отраслевыми благодарностями и почётными грамотами. Самой почётной наградой стала «Медаль Пушкина», которая была ему вручена 24 октября 2018 года Приказом Президента Российской Федерации В.В. Путина за №598 за его весомый вклад в расширение дружбы и сотрудничества таджикского и русского народов, в особенности в направлении изучения и популяризации наследия А.С. Пушкина.

Наиболее значимыми научными трудами Х.Р. Холова являются:

1. История и особенности перевода лирических стихотворений А.С. Пушкина на таджикский язык (1899-1949гг.), часть 1 (на тадж. языке). – Д., 2007.
2. История и особенности перевода лирических стихотворений А.С. Пушкина на таджикский язык (1899-1949гг.), часть 1 (на тадж. языке). – Д., 2012.
3. Цветопад стихов. Сергей Есенин. – Худжанд, 2018.
4. История таджикско-персидской литературы (в соавт. с А.С. Аминовым). – Д., 2019