

## ПРОГРАММЫ. ПРОЕКТЫ. ГИПОТЕЗЫ

---

Г.К. Щенников

### СРЕДА, ИСТОРИЯ, ПРИРОДА ЧЕЛОВЕКА В ТРАКТОВКЕ РУССКИХ ПИСАТЕЛЕЙ-РЕАЛИСТОВ 1840-1860-Х ГОДОВ

В истории России середины XIX века выделяются две вершины: сороковые и шестидесятые годы. 1840-е — по интенсивности интеллектуального развития — одна из самых замечательных эпох: «Тихая работа 40-х годов по результатам своим равна громкому восстанию», — писал А.И. Герцен. Перед выдающимися мыслителями этого времени стояла задача философски осмыслить русский исторический путь, постичь его законы. По решению этой задачи определились два направления общественной мысли — западники и славянофилы. Западники — П.Я. Чаадаев, В.Г. Белинский, А.И. Герцен, Н.В. Станкевич, Н.Т. Грановский, М.А. Бакунин и др. — полагали, что Россия должна пройти той же дорогой, что и европейский Запад. Они были защитниками идей Просвещения и либерализма, то есть борцами за права и свободы личности, обеспечиваемые справедливыми законами, которых можно добиться при республиканской форме власти — при демократии. Славянофилы — А.С. Хомяков, И.В. Киреевский, П.В. Киреевский, И.С. Аксаков, К.С. Аксаков, Ю.Ф. Самарин и др. — настаивали на самобытности исторического развития России, основанной на «добровольном согласии» между властью и народом, враждебным к революциям, дорожащим не личностной свободой, а мирской общинной жизнью, духовно объединенным православием — чувством «соборности».

Западники и славянофилы обосновывали свои теории не только ссылками на европейский исторический опыт, но и апелляцией либо к общечеловеческой природе, либо к национальной ментальности. Разработка антропологических концепций (системных представлений о природе человека) и идей о специфике «национального духа» имела большое значение для эволюции русского реализма.

Первой стадией реализма 1840-х гг. явилась так называемая «натуральная школа» — школа последователей Гоголя, обратившихся к обыденной жизни, к быту «маленького человека», усмотревших в «тине мелочей» явления нравственно значимые и эстетически ценные. Нату-

ральная школа последовательно разрабатывала принцип социальной детерминации, то есть объяснение образа жизни и мышлечувствования человека условиями среды, в которой он живет. Первоначально господствующим жанром «школы» был «физиологический очерк». В сборнике «Физиология Петербурга» (1845) опубликованы были очерки В. Луганского (Даля) «Петербургский дворник», Д. Григоровича «Петербургский шарманщик», Ив. Панаева «Петербургский фельетонист», стихотворный очерк Н. Некрасова «Чиновник» — во всех этих сочинениях человек изображался как простой слепок социального разряда, представляемого им. Новизна этой литературы заключалась в неведомой до сих пор правде, достоверности, с которой был показан реальный, прежде всего «низовой» Петербург.

Сам термин «натуральная школа», впервые употребляемый реакционным литератором Ф. Булгариным для уничижительной оценки «грязного», «черного» художества, скоро в статьях В.Г. Белинского стал определением правдивого искусства, отказавшегося от всяких прикрас действительности. Через натуральную школу прошли крупнейшие писатели России: А.И. Герцен, Н.А. Некрасов, И.А. Гончаров, И.С. Тургенев, Ф.М. Достоевский, М.Е. Салтыков-Щедрин. Теоретиком ее был ведущий критик журнала «Отечественные записки» В.Г. Белинский, а организатором-редактором Н.А. Некрасов, сумевший выпустить кроме «Физиологии Петербурга» (в двух частях), еще «Петербургский сборник» (1846) и сборник «Первое апреля» (1846).

Но ведущих писателей скоро перестал удовлетворять социальный «физиологизм» и очерковость школы, они потянулись к крупному жанру — роману, потребовавшему от них художественного исследования процессов исторического развития человека. Русских прозаиков-реалистов стали занимать перемены в самой структуре общества, вызванные освобождением от крепостнической спячки, появление новых типов и идеологов. Вместе с тем, их интересует и то, как проявляются в разных исторических условиях и в разной среде коренные свойства и потребности человека, какие сдвиги совершаются в системе человеческих ценностей, в представлениях об идеале человеческой личности и достойного образа жизни, какую роль в выработ-

---

*Гурий Константинович Щенников — заслуженный деятель науки РФ, доктор филологических наук, профессор кафедры русской литературы XIX века Уральского государственного университета.*

ке этих идеалов играют передовые идеи века и национальные традиции.

Склонность к широким обобщениям обнаруживается и в малых жанрах. Так, первый очерк, открывающий знаменитые «Записки охотника» И.С. Тургенева, — «Хорь и Калиныч» (1847) начинается с «физиологической» зарисовки двух мужиков — орловского барщинного, который «невелик ростом, сутуловат, угрюм, глядит исподлобья, живет в дрянных осиновых избушках, торговлей не занимается, ест плохо, носит ленты», и калужского оброчного крестьянина, который «обитает в просторных сосновых избах, высок ростом, глядит смело и весело, лицом чист и бел, торгует маслом и дегтем и по праздникам ходит в сапогах»<sup>1</sup>. Здесь все свойства человека определяются его крепостным положением. Но содержание очерка сводится к сравнению людей, резко различающихся по нравственно-психологическим свойствам: «Хорь — человек положительный, практический, административная голова, рационалист; Калиныч, напротив, принадлежал к числу идеалистов, романтиков, людей восторженных и мечтательных». Тургенев, по словам Белинского, зашел к русскому мужику с той стороны, с которой к нему никто не заходил: он разглядел в крепостном крестьянине проявление коренных общечеловеческих типов: деятеля-творца и мечтателя-созерцателя. В первоначальной публикации «Записок охотника» в журнале «Современник» Тургенев сравнивал Хоря с Гёте, а Калиныча с Шиллером. Тургенев подметил в мужике и значимые национальные черты: так, вопреки мнению славянофилов об исключительной приверженности русского человека к кондовому, традиционному, Тургенев, замечая большой интерес Хоря к чужеземным государственным порядкам, приходит к убеждению, что «русский человек мало занимается своим прошедшим и смело глядит вперед. Что хорошо — то ему и нравится, что разумно — того ему и подавай, а откуда оно идет, — ему все равно».

Главные открытия русского реализма 1840-1860-х гг. осуществились в известных романах А.И. Герцена «Кто виноват?», И.А. Гончарова «Обыкновенная история», «Обломов», «Обрыв», И.С. Тургенева «Рудин», «Дворянское гнездо», «Накануне», «Отцы и дети», Ф.М. Достоевского «Бедные люди», «Униженные и оскорбленные», «Записки из мертвого дома» (о романе «Преступление и наказание», как и об эпопее Л.Н. Толстого «Война и мир», представляющих уже другой этап в истории реалистической литературы, речь пойдет в следующей статье).

Романисты 1840-60-х гг. создали яркие социальные типы времени. Убедителен, например, образ Обломова у Гончарова как тип помещика-крепостника. Он типичный русский барин не только по образу жизни, поскольку триста крепостных Захаров освободили его от всякого труда и превратили в праздного лежебоку. Он помещик по образу мыслей, желаний, самооценке. Сочиняя проект укрепления своей вотчины, «он быстро пробежал в уме несколько серьезных, коренных статей об оброке, о запашке, придумал новую меру, построже, против лени и бродяжничества крестьян»<sup>2</sup>. Его пугает, что Обломовка скоро окажется возле большой дороги: «Мужики повадятся в город, к ним будут таскаться купцы — все пропало. Пойдут чай, кофеи, бархатные штаны, гармоники, смазные сапоги... не будет проку»<sup>3</sup>. Он убежден, что «грамотность вредна мужику: выучи его, так он, пожалуй, и пахать не станет»<sup>4</sup>. А с какой наивной откровенностью барская натура Обломова сказала в его обиде на Захара, сравнившего его с другим человеком. Сознание своей дворянской исключительности, возносящей его над низшим сословием, подвинуло его на патетику:

Я «другой»? Да разве я мечусь, разве работаю? Мало ем, что ли? Худошав или жалок на вид? Разве недостает мне чего-нибудь? Кажется, подать, сделать — есть кому! Я ни разу не натянул себе чулок на ноги, как живу, слава богу! Стану ли я беспокоиться? Из чего мне? И кому я это говорю? Не ты ли с детства ходил за мной? Ты все это знаешь, видал, что я воспитан нежно, что я ни холода, ни голода никогда не терпел, нужды не знал, хлеба себе не зарабатывал и вообще черным делом не занимался. Так как же у тебя достало духу равнять меня с другими? Разве у меня такое здоровье, как у этих «других»? Разве я могу все это делать и перенести?<sup>5</sup>

Это самоутверждение именно русского барина-крепостника — не европейского господина, не джентльмена, знающего, что труд и заботы не умаляют достоинств человека.

Вместе с тем Обломов не только барин. По словам Вл.С. Соловьева, «Обломов — такой все-русский тип, равно которому по широте мы не найдем ни у одного из русских писателей». И дело не только в том, что косность, лень и апатия, метафорически определенные Н.А. Добролюбовым как «обломовщина», были свойствами всей крепостнической России.

Критика (прежде всего А.В. Дружинин) сразу заметила, что обломовщина крепко сцеплена «с почвой народной жизни и поэзии»<sup>6</sup>, что в Обломове обрисован коренной национальный тип с его достоинствами и слабостями. Родная Обло-

<sup>2</sup> Гончаров И.А. Собр. соч.: В 8 тт. Т. 4. М., 1979. С. 77.

<sup>3</sup> Там же. С. 170.

<sup>4</sup> Там же. С. 170.

<sup>5</sup> Там же. С. 94.

<sup>6</sup> Дружинин А.В. Литературная критика. М., 1983. С. 309.

<sup>1</sup> Тургенев И.С. Полн. собр. соч. и писем: В 30 тт. Соч. Т. 3. М., 1979. С. 7.

мовка воспитала в нем не только праздность и мечтательство, но и представление об идиллической норме бытия — о жизни гармонической, хотя и упрощенной. Это жизнь освобожденная от ненужных забот, от честолюбия, зловредных замыслов, неожиданных опасностей и обязанностей, идущих вопреки воле человека. Она взрастила в душе Ильи Ильича отвращение ко всякой житейской суете, к пустой деятельности, не дающей ничего ни сердцу, ни уму. Отсюда реакция Ильи Ильича на все обольщения его посетителей в первой главе романа: отказ от внешне заманчивых, но однообразных и тягостных для него светских развлечений, отказ от лямки чиновника-карьериста и от известности бойкого очеркиста-фельетониста — от всех занятий, которые «мало требуют человека». Его идеал — тихая усадебная жизнь с любимой женой и друзьями, хотя он не чужд и побуждений «высоких помыслов». В нем, безусловно, отразились хорошие свойства русского характера: добродушие, врожденная простота и «доступность», безусловная честность, порядочность, мягкость и нежность души. Но оборотной стороной этих качеств оказываются пороки, тоже весьма характерные для русского человека: лень, бесхарактерность, легкомыслие, привычка к тривиальному быту и равнодушие к собственной судьбе, а отсюда и способность попасть в зависимость от ловкого мошенника.

Обломов, таким образом, явился не только социальным типом, но и выразителем противоречивых свойств национального характера и вместе с тем коренных общечеловеческих стремлений — вечной потребности в мирной, покойной, внутренне уравновешенной, несуетной жизни.

Отношение автора к герою — особый юмор, внешне комическая трактовка в сочетании с внутренней серьезностью, когда комический объект измеряется меркой идеального масштаба. IX глава I части «Сон Обломова» построена на сочетании юмора и идиллики. Ее долгое время воспринимали по Добролюбову как разоблачение крепостнической спячки и апатии, хотя первая же фраза «Сна» ориентировала на совершенно иное восприятие: «Где мы? В какой благословенный уголок земли перенес нас сон Обломова? Что за чудный край!»<sup>7</sup> Идиллическим зачином открывается и IX глава IV части, повествующая о достигнутом Обломовым «земном рае»: «Мир и тишина покоятся на Выборгской стороне... Обломов жил как будто в золотой рамке жизни...»<sup>8</sup>

Из сплетения юмористических и идиллических сцен выстраиваются сюжеты двух любовных романов Ильи Ильича.

В Штольце писатель запечатлел другую родовую потребность человека — в труде, в деятельности, в постоянном движении к новому, но Штольц и новый социальный тип — тип предприимчивого и удачливого дельца, озабоченного лишь собственным благополучием, не рвущегося в Титаны.

По-иному к проблеме национального характера подошел драматург А.Н. Островский. Его интерес направлен на бытовой уклад русской патриархальной семьи. После первой социально-обличительной комедии «Свои люди — сочтемся» (1849), в которой купеческая семья изображена как гнездо самодуров и хищников, Островский, увлекшийся славянофильством, решил показать семью, в которой еще дорожат благочестивыми домостроевскими традициями: заботой о родовой чести и общем согласии, основанном на неусыпном бдении отцов и послушании детей. Конфликты, изображенные в его пьесах начала 1850-х гг. «Не в свои сани не садись», «Бедность не порок», возникают в силу отступлений людей от обычаев, живущих «испокон веку», и разрешаются торжеством этих обычаев.

И совсем иначе, намного сложнее и правдивее, изображен врожденный консерватизм русского человека и вместе с тем живущая в нем потребность свободы, самоутверждения в знаменитой драме «Гроза» (1859).

И здесь антагонисты Кабаниха и Катерина признают авторитетной традиционную систему ценностей — домостроевских и религиозных. Катерина ничуть не оспаривает необходимость «почитать старших» и важность «семейного согласия», а свою измену мужу оценивает как «страшный грех». Но почитание и послушание она понимает совсем иначе, чем Кабаниха. У Кабановой традиционный канон — это резон к оправданию своего злопыхательства — постоянно творимых ею обид и оскорблений снохи, защита дикого произвола. Катерина же жаждет настоящего единодушия с мужем и оскорблена тем, что вместо мужа-заступника (домостроевский идеал семьянина) видит в Тихоне отступника и предателя, оставляющего ее в момент отчаяния и нравственной смуты на собственные силы и волю злыдни-свекрови.

Кабаниха апеллирует к Богу как узде для своевольных, для нее религиозное чувство сводится к страху наказания Божьего, ее религия — оковы для человеческого духа. У Катерины религиозное чувство проявляется прежде всего как радостное восприятие красоты и гармонии мира Божьего: «Еще только солнышко всходит, упаду на колени, молюсь и плачу...» — это мироотношение не язычницы, а христианки. И глубоко религиозная совестливость подвигает ее на все-

<sup>7</sup> Гончаров И.А. Указ. соч. С. 101.

<sup>8</sup> Там же. С. 475, 478.

народное покаяние: сознание, что, обманув мужа, она обманула весь мир и Бога.

Кабаниха также разрушает патриархально-нравственную гармонию, завещанную «Домостроем». «Домострой» следовал христианским принципам Нового Завета: «...не осуждать, не высмеивать, не помнить зла, ни на кого не гневаться; к старшим быть послушным и покорным, к младшим и убогим — приветливым и милостивым <...> не мстить»<sup>9</sup>. Кабаниха, жестоко преследующая «падшую», неспособная простить ее, поступает вопреки этим правилам. Поэтому попытки религиозного прочтения пьесы с позиции Кабановой, не раз предпринимавшиеся «младославянофилами» XX века — от М. Лобанова до А. Аникина<sup>10</sup>, представляются нам несостоятельными. Упомянутые авторы утверждали, будто пьеса Островского направлена не в защиту человеческой свободы, а против своеволия, которое калечит всех калиновцев: Бориса и Тихона, Дикого и Кулигина, «а в Катерине порождает невероятный экстаз, если не сказать беснование»<sup>11</sup>.

Однако такой идеологизированный подход упрощает авторский взгляд на проблему свободы воли и объективное отражение драматургом психологии людей русской провинции накануне реформ 1860-х гг. Островский, действительно, показывает, что и сами самодуры страдают от синдрома своеволия, например, Дикой, способный просить прощение у мужика, обруганного им в великой пост. Но это редкий эпизод и в жизни Дикого и в городе, где царят «жестокое нравы». Писателя более занимает другое — синдром безволия у людей, которые относительно свободны: у Бориса, бессмысленно подчиняющегося дяде, у Тихона, который мог бы поставить себя главой купеческого дома. Эти люди не хотят жить по своей воле, принимать самостоятельные решения, отвечающие их потребностям. Они и на воле будто связанные. По логике пьесы Островского русскому человеку не только не достаёт жизненной воли, но и умения жить по воле. Бедой для русского человека оказываются и избыток, и нехватка, и отсутствие воли. Вывод этот вытекает не только из логики сюжетных взаимоотношений персонажей, он выражается в сложном эстетическом пафосе пьесы, сочетающей трагедию с сатирой. Сочетание, казалось бы, невозможное с точки зрения традиционных, дореалистических представлений о господствующем пафосе произведения. Но русские писатели-реалисты убедительно показали, что традиция

вырастает из сатиры, а «в подкладке сатиры лежит трагедия» (Ф.М. Достоевский).

Внимание реалистов 1840-60-х гг. привлекли и процессы идейных исканий передовых людей. Особая заслуга в изображении быстро изменяющейся «физиономии образованного общества» принадлежит И.С. Тургеневу: в романе «Рудин» (1855) он показал фанатического поклонника Гегеля (немецкого философа, обосновавшего идею прогресса и очень популярного в России), в «Дворянском гнезде» (1859) — дворянина-славянофила, отрекающегося от поклонения Западу и возвращающегося на отечественную почву, в «Накануне» (1860) — героического борца за свободу Родины (болгарина), в «Отцах и детях» (1862) — разночинца-нигилиста — новую силу общественного движения, в романе «Дым» (1867) — реформатора-постепеновца, сторонника западных преобразований, и в романе «Новь» (1877) — революционера-народника.

Именно Тургеневу удалось запечатлеть важнейший идейный конфликт 1860-х гг. — столкновение революционных демократов с либералами. Писатель-реалист показал этот конфликт во всей сложности и многоплановости: как сшибку людей разных поколений, как конфронтацию между пропагандистами тотального разрушения существующего строя и сторонниками его мирного преобразования, между эмпириками и теоретиками — людьми разных философских ориентаций и представителями разных культур.

Базаров — синтетический образ демократа-шестидесятника: в его позиции совместились писаревское радикальное самоутверждение личности (он духовно ближе всего к Писареву, сумевшему хорошо понять его) и вульгарный социологический материализм Чернышевского и Добролюбова («...люди как деревья в лесу...»). Тургенев стремился беспристрастно воспроизвести споры нигилиста с либералом Павлом Кирсановым, многие аргументы которого заслуживают серьезного и уважительного отношения (роль либерализма в русском освободительном движении в наше время существенно повышена). И только абберрацией «марксистского истолкования» конфликта следует считать прежнее утверждение, будто в этом споре Базаров всегда выходит победителем, всегда прав. Он не прав, отрицая роль объединяющих идей и принципов в историческом движении 1860-х гг., сводя все задачи к голой эмпирике: «положить кусок хлеба в рот». Он не прав, принимая религиозные верования народа за проявление невежества. Он не прав, полагая, что можно рушить старое, не имея программы созидания нового.

Кроме социальных конфликтов, Тургенев-романист изображает психологические коллизии людей, вызванные противоречиями между их

<sup>9</sup> Домострой. М., 1990. С. 139.

<sup>10</sup> См.: Лобанов М.П. Островский. М., 1989. (Серия ЖЗЛ); Аникин А.А. К прочтению пьесы А.Н. Островского «Гроза» // Литература в школе. 1998. № 3. С. 4-11.

<sup>11</sup> Аникин А.А. Указ. соч. С. 7.

убеждениями и человеческой природой. У писателя есть пристрастие к особым ситуациям, в которых испытывается натура человека: это сцены любовных свиданий, так называемые *rendez-vous*, и сцены дуэлей. Страсть Базарова к Одинцовой, обнаружившая примитивность его представлений о любви как чисто физиологическом влечении, принесшая ему горести и разочарования заставила идеолога нигилизма оценить свои социальные упования новым критерием — соотнести их с вечными законами бытия и почувствовать их недостаточность для счастья, для внутренней удовлетворенности. Духовный срыв Базарова выявляет, по мысли писателя, важнейшее противоречие жизни: противоречие между требованиями времени, в служении которым развитый человек видит свой долг, и вечными ценностями бытия: любовью, семьей, дружбой, красотой природы и искусства.

Господствующий эмоциональный тон романа — драматизм: драматизм столкновения двух общественных лагерей, разделенных пропастью во всем: во взглядах, образе жизни и культуре; драматизм русских людей, попадающих в ситуацию исторического перепутья: в этом отношении Кирсановы и Базаров сближены: энтузиазм первых был сломлен реакцией 1848 г., а титанический нигилизм второго оказался преждевременным. Драматичны и любовные истории двух антагонистов: обоих сломила любовь к «загадочной женщине» — и этот «слом» — свидетельство сходства их «натур», проявившегося и в увлечении обоих простенькой Феничкой, ревность к которой вызвала новую драматическую ситуацию — дуэль Павла Кирсанова с Базаровым.

Двоякий характер реалистической детерминации героев — социальной и природной, антропологической, постоянное соотнесение ценностей временных и вечных делает и эстетический пафос романа двусоставным: кроме драматизма, произведению свойственна и другая тональность: идиллическое умиление любовью родственных душ — любовью супругов, безграничной любовью родителей к детям, умиление идиллическим пейзажем, словно бы благословляющим мир (покой) и любовь. Место, отведенное этим сценам, не слишком велико, но удельный вес их в эстетическом завершении романа весьма значителен (к ним относится и оканчивающий роман эпизод). Это сразу последовавшие за жарким спором Павла Кирсанова с Базаровым воспоминания Николая Петровича о покойнице-жене, припомнившаяся ему пасторальная сцена его первой встречи с ней:

А потом первые робкие посещения, послушлова, полуулыбки, и недоумение, и грусть, и порывы, и, наконец, эта

задыхающаяся радость. Она стала его женой, он был счастлив, как немногие на земле.<sup>12</sup>

Примечательно, что эти грезы о прошлом навеяны идиллическим вечерним пейзажем. И, конечно, с этой сценой рифмуется эпизод признания Аркадия в любви Кате:

Он схватил ее большие прекрасные руки и, задыхаясь от восторга, прижал их к своему сердцу. Он едва стоял на ногах и только твердил: «Катя, Катя...», а она как-то невинно заплакала, сама тихо смеясь своим слезам. Кто не видал таких слез в глазах любимого существа, тот еще не испытал, до какой степени, замирая от благодарности и стыда, может быть счастлив на земле человек.<sup>13</sup>

Другой, но также безусловный момент истинного счастья изображает Тургенев, показывая, как повисла на шее любимого сына Арина Власьевна, также замирая от благодарности и стыда.

Ничего подобного не удастся пережить главным героям романа в их спорах: ни Базаров, ни Павел Кирсанов не испытывают никакого «упоения в бою» — одно лишь раздражение. Знаменитый тургеневский лиризм, почти целиком вылившийся здесь в сценах с героями второго плана, весьма убедительно проявляет социально-нравственную позицию автора «Отцов и детей», по поводу которой ломалось немало копий.

Многосоставная обусловленность персонажей, при которой разные детерминанты — среда, история, «натура» — нередко противопоставлялись одна другой, а также сложность авторского эмоционального оценивающего пафоса создавали эффект саморазвития характеров — впечатление, что движение героев, их взаимоотношения осуществляются помимо воли автора, логикой самой жизни.

Не случайно наиболее авторитетная в 1860-е годы «реальная критика» Добролюбова ориентировала читателей на то, что в произведении важен не авторский замысел, а независимое от него отражение законов самой действительности, хотя такой взгляд на литературу весьма односторонен и вскоре был откорректирован новым этапом русского реализма.

В 1840-е и в 1860-е гг. в русской литературе господствовали прозаические жанры, но между двумя десятилетиями были еще поэтические 1850-е годы — время бурного расцвета лирики, когда один за другим появляются сборники стихотворений Ф.И. Тютчева, Н.А. Некрасова, А.А. Фета, А.К. Толстого, Я.П. Полонского, И.С. Никитина, А.Н. Майкова и многих других замечательных поэтов.

<sup>12</sup> Тургенев И.С. Указ. соч. Соч. Т. 7. С. 55.

<sup>13</sup> Там же. С. 167.

В поэзии реализм спокойно уживался с романтическими тенденциями, здесь в особенности проявилось замеченное В.М. Марковичем стирание границ между литературными направлениями XIX века<sup>14</sup>. И все же именно на счет развития реализма следует отнести проникновение в лирику социального анализа и углубление философской рефлексии. В поэзии середины века человек предстает не только как существо чувствующее и мыслящее, но и как мыслимое, познаваемое в его субстанциональности, в отношении к разным закономерностям бытия — социальным, природным, метафизическим.

Поэзия романтическая и реалистическая первой трети столетия сделала замечательные открытия в сфере внутренней, духовно-душевной жизни человека, раскрыла ее сложность, утонченность. Лирика 1850-60-х гг. центром художественного анализа сделала, на наш взгляд, судьбу человека, осмысляемую в разных аспектах. Весьма показательными для поэзии этого времени являются, например, следующие стихи:

*Ф.И. Тютчев. Русской женщине*

Вдали от солнца и природы,  
Вдали от света и искусства,  
Вдали от жизни и любви  
Мелькнут твои молодые годы,  
Живые помертвеют чувства,  
Мечты развеются твои...  
И жизнь твоя пройдет незримо  
В краю безлюдном, безымянном,  
На незамеченной земле, —  
Как исчезает облак дыма  
На небе тусклом и туманном  
В осенней беспредельной мгле.<sup>15</sup>  
1848 или 1849

*Н.А. Некрасов. Из стихотворения «Тройка»*

Поживешь и поپردازнешь вволю,  
Будет жизнь и полна и легка...  
Да не то тебе пало на долю:  
За неряху пойдешь мужика.  
  
Завязавши под мышки передник,  
Перетянешь уродливо грудь,  
Будет бить тебя муж-привередник  
И свекровь в три погибели гнуть.  
  
От работы и черной и трудной  
Отцветешь, не успевши расцвести.  
Погрузишься ты в сон непробудный,  
Будешь нянчить, работать и есть,  
  
И в лице твоём, полном движенья,  
Полном жизни, — появится вдруг  
Выраженья тугого терпенья  
И бессмысленный вечный испуг.<sup>16</sup>

Стихотворения близки по тематике, хотя объект авторских раздумий и мерило ценности

жизни здесь разные. У Тютчева взгляд «русского европейца», видящего несчастье русской женщины в отрыве от щедрой южной природы и богатств цивилизованного мира с его светом больших идей и обаянием великого искусства. Стихотворение Тютчева представляет собой философско-экзистенциальные размышления, рожденные ощущением природной и духовной обездоленности «северной земли». Все определения в нем носят предельно обобщенный характер, в том числе и эпитеты, относящиеся к России, — «край безлюдный, безымянный», «незамеченная земля». Все они выделяют бедность, скудность русской земли (сравни: «Эти бедные селенья, эта скудная природа»). Некрасов пишет не о судьбе русской женщины вообще, а о типичной участи крестьянки, измученной тяжелой подневольной работой в семье мужа. Поэт передает конкретные черты, потребности крестьянского быта, зачастую языком своей героини («муж-привередник», «свекровь в три погибели гнуть»). У Некрасова, в отличие от Тютчева, господствует не тон экзистенциальной безнадежности, а горькое сочувствие несчастной «мужичке», которой он не в силах помочь — социальное страдание мыслящего труженика-разночинца.

И все же стихотворения эти роднит эпихальная близость — сосредоточенность мысли поэта на судьбе человека, на законосообразности переживаемого человека.

Не случайно в лексиконе обоих поэтов одним из ключевых слов становится слово «судьба», хотя наполняется оно разным смыслом.

Не случайно оба создают целые романы в стихах (знаменитые «денисьевский» и «панаевский» циклы).

Поэты середины века разрабатывают психологические коллизии, открывающие глубинные связи человека с человеком, с социумом и миром. Сюжетные ситуации многих стихотворений подготавливают напряженные перипетии русского романа 1870-90-х гг. У Тютчева это, например, «Наш век», «О, вещая душа моя», «О, как убийственно мы любим», «Когда дряхлеющие силы...», «Есть и в моем страдальческом застое» и многие другие, у Некрасова — «Когда из мрака заблужденья», «Еду ли ночью по улице тихой», «Рыцарь на час», «Застенчивость» и др. И это не случайно. Поэзия 1850-60-х гг. не только идентична с прозой в принципах постижения человека, она по-новому открывает связь между частной человеческой судьбой и общечеловеческим родом: поэты не просто «выводят» частное из общего, они в индивидуальном бытии открывают закономерности существования и развития всего человечества. Именно поэтому лирика данного периода подготавливает новый этап русского реализма — реализм 1870-90-х гг.

<sup>14</sup> Маркович В.М. Вопрос о литературных направлениях и построение истории русской литературы XIX века / Известия РАН. Серия лит. и яз. Т. 52. 1993. № 3.

<sup>15</sup> Тютчев Ф.И. Стихотворения. Свердловск, 1980. С. 30.

<sup>16</sup> Некрасов Н.А. Избран. произв.: В 2 т. Т. 1. Стихотворения. М., 1966. С. 25-26.

Н.Л. Лейдерман

### ТВОРЧЕСКАЯ ИНДИВИДУАЛЬНОСТЬ ПИСАТЕЛЯ КАК ОБЪЕКТ ИЗУЧЕНИЯ

*Тот не писатель, кто не прибавил к зрению человека хотя бы немного зоркости.*

*К. Паустовский*

За что мы любим Пушкина? На этот вопрос, по-видимому, каждый ответит: за то, что он создал художественные шедевры, которые согревают душу. Значит, наш интерес к писателю вызван только тем, что он создатель, творец особой художественной реальности, которая почему-то становится интересной читателю, увлекает и увлекает его. Значит, именно в таком качестве должен представлять перед учениками автор литературного произведения.

Беря в руки текст, претендующий на то, чтобы быть художественным произведением, мы всегда задаемся вопросом: какие открытия сделал автор? Самый общий ответ — художник постигает духовную сущность человека и отношения между человеком и миром. Конкретизируя этот довольно абстрактный ответ, мы говорим: художник проник в глубины человеческой души (но это делает и психолог), он постиг секреты общественного устройства (но это делает и социолог), он открыл законы онтологического и/или исторического бытия людского (но это делает и философ), он ввел человека в область трансцендентального, приобщил к святыням духа (но этим занимается и священнослужитель). Но ни психолог, ни социолог, ни философ, ни священнослужитель не ставят своей целью постигнуть духовную сущность человека и его судьбу как высшую ценность, то есть представить ее эстетически — в свете «законов красоты» (в которых, собственно, и сконцентрированы высшие ценностные представления о сути и смысле жизни). Причем — что крайне важно и о чем мы, учителя, зачастую забываем — продукт писательского труда сам должен быть эстетической ценностью, общение с ним должно доставлять удовольствие читателю, быть его эмоциональным досугом. Такая работа под силу только художнику.

Следовательно, нам надо открывать перед учениками своеобразие художественного дара писателя. В этой связи нам самим, учителям и методистам, необходимо разобраться

с рядом исходных теоретических положений. К сожалению, даже в новейших учебниках и пособиях по теории литературы нет ни одного раздела, где бы рассматривался феномен творческой индивидуальности художника. Это вынуждает нас самих систематизировать опорные понятия и в конспективной форме определить главные аспекты изучения этого феномена в доступной для учеников форме.

I. Каковы **основные факторы**, которые обуславливают индивидуальность художника, его непохожесть на других?

Во-первых, конечно же, *биографический опыт* (социальная среда, воспитание, исторические обстоятельства, жизненные испытания). Он является и тем неисчерпаемым кладом, откуда писатель берет материал для своих произведений, а в еще большей степени — возбудителем тех умонастроений, духовных тревог и забот, которые заставляют писателя взяться за перо.

Во-вторых, *своеобразие психического склада личности*. Психический склад определяется в первую очередь *типом мышления*. Но вряд ли применимы к художественному творчеству принятые в психологии типологические характеристики (экстраверт – интроверт — амбаверт), здесь куда точнее и продуктивнее понятия «эпический, лирический или драматический», которыми традиционно обозначают основные роды литературы, а по существу они же и характеризуют те принципы отношения субъекта к объекту, которые, собственно, определяют, почему один писатель тяготеет к эпической объективности, другой — взрывается лирической субъективностью, третьему лучше всего даются драматические сюжеты. Несомненно, индивидуальность художника также определяется его *темпераментом* — эмоциональным тонусом, а также соотношением рационального и интуитивного начал.

В-третьих, в творческой индивидуальности непременно скажется *мироотношение художника*. Мироотношение — целый философско-психологический комплекс, куда входят — если следовать горьковской градации — следующие составляющие: мировосприятие, мировоззрение, миропонимание. Именно мироотношение опре-

---

*Наум Лазаревич Лейдерман — доктор филологических наук, профессор кафедры современной русской литературы Уральского государственного педагогического университета.*

деляет всю систему ценностных ориентиров, которую художник осваивает и развивает в процессе обучения и самовоспитания. Конечно, в этот комплекс входят и философские идеи, а то и целые философские доктрины, с которыми у художника возникает «избирательное сродство». Но по самой своей сути — эстетической, «человекоцентричной», эмоционально-чувственной — мироотношение художника никогда не тождественно рациональным философским построениям, оно бывает именно с р о д н и.

Четвертый фактор — это *культурно-эстетический фонд писателя*. Его составляют и культурные архетипы, освоенные чуть ли не с младенчества (с колыбельных песен, сказок и семейных преданий), и культурная среда, в которой происходило формирование личности, и круг чтения — корпус любимых и вызвавших наиболее сильное эстетическое впечатление книг, немаловажен также уровень образованности и сфера обучения (то, что теперь называют «профилем»).

Все эти факторы так или иначе сказываются на формировании художественного сознания писателя, но в каждом отдельном случае удельный вес того или иного фактора в творческой судьбе писателя и даже в процессе создания того или иного произведения будет сугубо индивидуальным, «единичным» и «штучным». А главное — по отношению к творческой индивидуальности они стоят в позиции предпосылок. Возможности же их реализации зависят от одного абсолютно реального, но до немислимости неуловимого фактора прямого действия, а именно — от *художественного дара*, то есть от того, что, как говорится, дано от Бога.

А что такое художественный дар? Сама попытка дать его научное описание кажется кощунственной. Но мы рискуем утонуть в шаманских словесах типа «чудо», «озарение», «наитие» и т.п., если все же не попытаемся пусть в самом первом приближении определить «параметры» художественного дара.

Есть немало свидетельств того, что личность художественного склада, как правило, выделяется повышенной (по сравнению с тем, что можно назвать «среднестатистической нормой») *эмоциональной чуткостью*, отзывчивостью, которая порой проявляется в непосредственности и интенсивности душевных реакций на то, что происходит в окружающей действительности. Но следует подчеркнуть, что первоосновой (источником) чуткости именно художественной природы является изначально данная от природы *повышенная* (по сравнению со «средним уровнем») *эстетическая восприимчивость*. Например, когда читаешь в «Золотой розе» Паустовского описания разновидностей дождей, а их, оказывается,

девять, то буквально столбенеешь перед таким наблюдением:

Особенно хорош спорый дождь на реке. Каждая его капля выбивает в воде круглое углубление, маленькую водяную чашу, подскакивает, снова падает и несколько мгновений, прежде чем исчезнуть, еще видна на дне этой водяной чаши. Капля блестит и похожа на жемчуг.

Это же надо — такое прекрасное мгновение успеть увидеть и затем навсегда запечатлеть в слове! И насколько же интереснее становится твоя жизнь, когда и ты начинаешь так внимательно воспринимать мир. Или просто поймешь: какая это радость — находить красоту даже в мельчайших подробностях, которые тебя окружают.

Но у потенциального писателя в особенной степени сказывается повышенная эстетическая чуткость к *слову*. Человек с писательскими способностями смакует слово, как гурман, дегустирует его на вкус, цвет и запах. Прочитаем вот эту фразу: «Летние сумерки («сумерки» — какой это томный сиреневый звук!)» — каким же изощренным слухом надо обладать, чтоб расслышать такое в хорошо знакомом всем слове. А это Владимир Набоков, «Дальние берега». Скажете — экая изысканность, экий аристократизм. А чем плохи в искусстве изысканность и аристократизм? По меньшей мере, они задают уровень словесной чистоплотности и создают атмосферу благородства. И они не менее эстетически значимы, чем карнавальная фамильярность с ее демократизмом и «низовым» юмором. И то и другое хороши — если они на своем месте. А что же до Владимира Набокова, то даже вызывающе аристократическая манера письма вовсе не исключала и веселого словесного хулиганства. Кому из нас может придти в голову, что слово «экстаз» может быть понято как — «*бывший таз*»? А это так его разъял и прочитал тот же Набоков — и мы сразу же почувствовали, насколько этому писателю претят пышные словеса и какая бы то ни было экзальтация.

Да, мастер обращается со словом, как с материальным предметом, он, подобно любознательному ребенку, старается влезть в его нутро, свинчивает и развинчивает его, как игрушку. И всё это делается, чтобы извлечь, оживить, активизировать образотворческий потенциал, скрытый в ассоциативном поле, которое окружает практически любое слово.

Читаем у Цветаевой в «Поэме Конца»:

Любовь — это значит лук  
Натянутый — лук: разлука.

Здесь давно заезженное слово «лук» развернуто в целый образ. Лук — это изогнутая ветвь, а то и обыкновенная палка, края которой соединены тетивой. Это соединение создает огромное

энергетическое напряжение, которое делает лук сильным, действенным оружием. Отсюда ассоциация любви с «луком *натянутым*». А оказавшееся в этом ассоциативном поле слово «разлука» обнаруживает свою этимологическую основу: был лук, но почему-то тетива лопнула, оборвалась — края лука разлучились. И уже нет энергетического напряжения между двумя концами одной ветви (двумя сердцами, соединяющимися единой тетивой любви). И вместо сильного оружия — палка с оборванными прядями...

Подобные «операции» способен делать человек, одаренный абсолютным слухом к слову, как композитор — к звуку, как живописец — к цвету. Будучи тонким и чутким ценителем слова, писатель берет на себя миссию собирателя слов, их хранителя и дарителя. Не случайно Ярослав Смеляков сравнивал поэта с самим Иваном Калитой, легендарным собирателем русских земель:

Сутулый, больной, бритолицый,  
Уже не боясь ни черта,  
По улицам древней столицы  
Иду, как Иван Калита.

Слежу, озираюсь, внимаю,  
Опять начинаю, сперва,  
И впрок у людей собираю  
На паперти жизни слова.

.....  
Словечки займы отдавая,  
Я жду их обратно скорей,  
Недаром моя кладовая  
Всех нынешних банков полней.

Наконец, писатель — это еще и творец слов, создающий при их посредстве новые смыслы. Читаем у Хлебникова, самого изобретательного словотворца в русской поэзии:

Это шествуют т в о р я н е,  
Заменивши Д на Т,  
Ладомира соборняне  
С Трудомиром на шесте.

Заменена одна только буква в хорошо знакомом слове, и возник новый смысл, причем — именно эстетический смысл: произошла смена социальных критериев, она вызвала на авансцену истории новые общественные силы.

Другая составляющая творческого дара — это *высокая* (опять-таки по сравнению со «среднестатистической») *степень воображения*. Даже любой троп есть следствие игры воображения. Например, современников поражали метафоры Юрия Олеши, это было подлинное пиршество воображения. «Я помню, что Катаев получал наслаждение от того, что заказывал мне подыскать метафору на тот или иной случай. Он ржал, когда у меня получалось», — такая запись есть в книге Олеши «Ни дня без строчки». И в самом деле, метафоры Олеши неожиданны и эстетиче-

ски очень выразительны. Вот две метафоры из романа «Зависть». Герой романа, Николай Кавалеров, так выражает свое впечатление при встрече с юной Валею: «Вы прошумели мимо меня, как ветвь, полная цветов и листьев». А вот квартирную хозяйку свою Кавалеров описывает так: «...Лицом вдова Прокопович похожа на висячий замок». Всего только две метафоры — и возникли два в высшей степени выразительных портрета.

Конечно, и изобретение интригующих сюжетов (рассказы А. Конан-Дойля о Шерлоке Холмсе, к примеру) или фантастических коллизий — это ведь тоже следствие работы творческой фантазии. Только силой фантазии Булгаков смог создать в романе «Мастер и Маргарита» образы Воланда и его свиты, нарисовать фантазмагорические сцены, вроде сеанса черной магии в Варьете или пира у Воланда, где сходятся злодеи всех времен и народов. Но даже в документальном произведении автору надо представить внутреннюю жизнь персонажа, ход его мыслей и чувств. Например, Алесь Адамович в повести «Каратели», основанной на материалах судебных процессов над гитлеровскими прислужниками, выстраивает целую цепь внутренних монологов бывших карателей, стараясь раскрыть логику их самооправдания, пытаюсь понять, как же эти люди, чьи руки даже не по локти, а по плечи в крови беззащитных стариков, женщин и детей, могли после всех этих «ликвидаций» спокойно спать, потом перейти к мирной жизни и, как все люди, заводить семьи, растить детей и внуков?<sup>1</sup> Конечно, это требует от художника работы воображения — домысливания «по законам вероятности или необходимости» (как писал Аристотель) того, что происходит (или точнее — могло происходить) в душе человека.

А для этого писателю надо поставить себя на место своего героя, вжиться в него. Поэтому справедливо было бы говорить, что в индивидуальности художника воображение преобразуется в *артистизм*, то есть в способность перевоплощения. Свидетельством тому знаменитое признание Флобера: «Эмма — это я», подтвержденное тем, что при описании гибели госпожи Бовари автор начал испытывать муки, подобные тем, которые испытывает человек при отравлении.

Следующая составляющая творческого дара — это *повышенная* (опять-таки по сравнению со «среднестатистической» нормой) *способность выразить*, проявить в о в н е свои эстетические эмоции, свое эстетическое отношение к миру. У потенциального писателя — то, что называют «дар слова».

<sup>1</sup> Об этой повести А. Адамовича мне приходилось писать в статье «Границы человека», помещенной в книге «Та горсть земли...» (Свердловск, 1988).

Вот послушайте:

... Над колокольчиковым лугом  
Собор звонит в колокола.  
Звон заокольный и окольный  
У окон около колонн  
Я слышу звон и колокольный,  
И колокольчиковый звон.  
И колокольцем каждым душу  
До новых радостей и сил  
Твои луга звонят не глуше  
Колоколов твоей Руси.

Поэт не только разглядел фигуративное сходство между скромными луговыми колокольчиками и могучими церковными колоколами — он еще «озвучил» его, заставил нас в процессе чтения безмолвного листа с текстом расслышать дружный благовест полевых колокольчиков и церковных колоколов.

Стихотворение посвящено Левитану и написано, как указано в подзаголовке, «По мотивам картины «Вечерний звон». Автор стихотворения — Николай Рубцов, о таких, как он, говорят «поэт милостью Божьей». Однако, совершенно очевидно, что приведенные строки есть не только проявление божьего дара, но и результат изощренной искусности, свидетельство высокого профессионального мастерства. А мастерство достигается учебой, трудом, пробами пера, работой над черновиками, «шлифовкой» текста в неустанных поисках эстетического совершенства. Да стоит только показать ученикам фотокопии черновиков Пушкина, которые помещены в книге Б.С. Мейлаха «Художественное мышление Пушкина как творческий процесс», и никаких доказательств того, каким трудом создавались гениальные строки, не потребуется. Без выработки профессионального мастерства все творческие задатки, данные человеку от природы, так и останутся задатками, нереализованным потенциалом.

II. Еще один кардинальный вопрос: Существуют ли различия между писателями **по уровню таланта?**

Судя по всему, да.

Гете, например, выстраивал такую иерархию: один художник способен на «простое подражание природе», у другого есть «манера» (это тот, кто «изобретает свой собственный лад, создает свой собственный язык»), а третий имеет свой стиль (этим термином Гете обозначал «высшую степень искусства», когда художник обладает способностью постигать и выражать «существо вещей»). А Белинский одних художников величал гениями, а других называл «обыкновенными талантами». В дневниках Эм. Казакевича, художника очень взыскательно-го вкуса, есть такая запись: «Мое литературное

небо устроено так: Боги» — ... здесь названы Данте, Шекспир, Толстой; далее «Архангелы» — здесь такой ряд: Пушкин, Гейне, Стендаль, Франс, Гоголь, Достоевский, Пастернак, Блок, Цветаева...»<sup>2</sup>. Да и в собственной читательской практике мы выстраиваем (кто осознанно, а кто неосознанно) некую табель о рангах.

Словом, как ни щекотлива проблема критериев художественного дара, эти критерии все-таки есть. Один критерий признается всеми — это суд Времени, дистанция Времени: то, что с годами не кануло в Лету, то и есть великое, а может, и вечное творение.

Конечно, дистанция Времени — критерий самый объективный, почти безотказный. Но ведь мы живем сегодня, покупаем книжные новинки, читаем свежие журналы, в которых появляются произведения вовсе не известных нам авторов. И какими-то критериями руководствуются же редакторы, которые из огромного «самотёка», захлестывающего наши издательства и журналы, что-то выбирают и печатают, а что-то швыряют в мусорную корзину. И нередко их выбор оказывается, что называется, в яблочко.

Вот поучительный эпизод из истории советской литературы. Осенью 1946 года Всеволоду Вишневскому, редактору самого популярного тогда журнала «Знамя», передали на просмотр рукопись. Сказали, что это какая-то приключенческая повестушка о разведчиках. Вишневский взял ее на вечер полистать. Мемуарист свидетельствует: «В четыре часа утра, по его собственному признанию, он поднял на ноги Николая Тихонова и своим телеграфно-неистовым языком сообщил ему, что произошло литературное событие»<sup>3</sup>. Этим событием стала повесть Эм. Казакевича «Звезда». Художественное чутье не подвело Вишневского — «Звезда» навсегда встала на первую полку самых лучших книг об Отечественной войне, написанных за все 60 лет.

Когда упоминаются такие понятия, как «художественное чутье», «эстетический вкус», то в пику им сразу же выставляют сакраментальную фразу: «На вкус и на цвет товарища нет». А ведь это не так — на вкус и на цвет товарищи есть! На самом деле, как говорится — по жизни, массу вещей мы дружно и без разночтений называем безвкусицей, но есть и немало такого, что и у абсолютного большинства психически нормальных людей вызывает эстетическое удовольствие, рождает ощущение гармонии, приводит в состояние душевного комфорта. Не случайно же с давних времен существует социальный институт оценки эстетических качеств произведения искусства и уровня художественного дара писате-

<sup>2</sup> Воспоминания об Эм. Казакевиче. М., 1984. С. 433.

<sup>3</sup> Данил Д. «Вот они и вышли!» // Воспоминания об Эм. Казакевиче. С. 195.

ля, куда входят профессионально подготовленные специалисты — редактора, критики и... и учителя-словесники.

А всё это значит, что, кроме дистанции Времени, какие-то объективные критерии художественного качества существуют на самом деле.

В таком случае встает вереница новых вопросов:

— *А каковы же эти критерии?*

— *Как их выявлять в ходе филологического анализа?*

— *И как их проявить в процессе литературного образования?*

Несмотря на крайнюю зыбкость критериев художественного дара, они все же существуют.

1) И первый из них — это эстетическая содержательность и художественное совершенство созданного писателем **образа мира**.

Всякое подлинно художественное произведение представляет собой целостный образ мира. Это не сколок с фрагмента реальной действительности, а «сокращенная Вселенная» — образ миро-устройства, сконцентрировавший в своей образной плоти постигаемый писателем эстетический смысл человеческой жизни<sup>4</sup>. Именно этот условный виртуальный образ «сокращенной Вселенной» и есть особая система координат, посредством которой выверяется ценностный смысл личности, ее духовной сущности, деяний и судьбы человека. Конечно, образ мира, возникающий в отдельном произведении, есть единичное воплощение индивидуального мирообраза писателя. Но ведь писатель не тиражирует одну и ту же модель мира, он каждый раз творит ее заново, в чем-то меняя свой, скажем так — «базовый мирообраз», а иногда и радикально пересматривая свою прежнюю картину мира. Бывает и так, что автор почти одновременно творит очень разные модели мира (например, у раннего Горького романтическая модель мира соседствует с натуралистической моделью мира в «босаяцких рассказах»).

Исходя из теоретических посылок о мирообразе художника и о произведении как о «сокращенной Вселенной», думается, можно с наибольшей объективностью характеризовать творческую индивидуальность писателя и даже оценивать уровень художественного дарования. «Одно из главнейших и существеннейших качеств гения есть оригинальность и самобытность, и, наконец, историческое влияние их на эпоху, в которую он живет. Гений всегда открывает своими творениями новый, никому до него неизвестный, никем не подозреваемый мир дей-

ствительности», — такую характеристику гения мы встречаем у Белинского<sup>5</sup>.

В сущности, критик подчеркнул единство между тем, что открывает гений, и тем, как он во-площает свое открытие. «Всеобщность и глубина идей и идеалов» художника (иными словами — новая художественная философия) единственно и может воплотиться в том, что Белинский назвал «новом, никому до него неизвестном, никем до него не подозреваемом мире действительности». Этот мир и есть та самая «сокращенная Вселенная». И чем неожиданнее и грандиознее эта новая «сокращенная Вселенная», тем грандиознее воплощенная в ней художественная философия, тем могущественнее ее революционное влияние на ценностные представления, доселе существовавшие в культуре.

Конечно, в наиболее наглядном виде целостный образ «сокращенной Вселенной» предстает в таких монументальных текстах, как «Божественная комедия», «Война и мир», «Тихий Дон» или полифонических романах Достоевского, Платонова, Булгакова. Но «сокращенная Вселенная» есть даже в двухстраничном рассказе Шукшина. Только здесь она как бы обозначена «знаками вечности» («заря вполнеба», «светлые студеные ключи», веточка малины с пылью на ней; божья коровка, ползущая по узкому листку травы; печь, которую с благодарностью целуют при прощании с отчим домом; образные пары «дед — внук», «свадьба — похороны»). Но все равно именно такой оком становится тем фоном, на котором шукшинский чудик задается вопросом из разряда самых главных, самых последних: «Для чего, спрашивается, мне жизнь была дадена?» («Одни»); «Что в ней за тайна, надо ее жалеть, например, или можно помирать спокойно — ничего тут такого особенного не осталось?» («Алеша Бесконвойный»)<sup>6</sup>.

Значит, творческая индивидуальность и талант писателя проявляются в том, как он устраивает «сокращенную Вселенную» в своем произведении, как вписывает в нее человека, как при ее посредстве «овнешняет» конфликт и даёт ему эстетическое решение. Лишь только вчитавшись в текст и представив в воображении созданную при его посредстве «сокращенную Вселенную», читатель может пережить чувством и постигнуть разумом целостную эстетическую концепцию человека и мира.

А как же перевести этот вообще-то очень интимный, совершающийся в глубинах чита-

<sup>5</sup> Белинский В.Г. Полн. собр. соч. Т. IX. С. 527. (Разрядка автора.)

<sup>6</sup> Более подробно шукшинский образ «сокращенной Вселенной» мне приходилось анализировать в работе «“Чудики” и мироздание: о прозе Василия Шукшина» (Лейдерман Н.Л. Русская литературная классика XX века: Монографические очерки. Екатеринбург, 1996. С. 280-307).

<sup>4</sup> Более обстоятельно эта проблема рассматривалась выше — в статье «Текст и образ».

тельского сознания процесс в образовательную плоскость, сделать его осознанной частью филологической культуры ученика? Полагаю, что тут нам может помочь очень распространенная «технология» конструирования образа мира в литературном произведении. В большинстве даже монументальных произведений авторы делают моделями Вселенной определенные пространственно-временные «локусы»: Петербург Достоевского, туманный Лондон Диккенса, донской казачий край у Шолохова, Москва 30-х годов XX века и Ершалаим 30-х годов первого века новой эры у Булгакова. Есть «локусы» еще более компактные — например, замок Эльсинор, где происходит действие шекспировской трагедии «Гамлет», или даже булгаковская «Зойкина квартира».

Подобная «технология» конструирования образа «сокращенной Вселенной» не есть прерогатива эпического или драматического произведения, в лирике тоже есть своя стратегия воплощения целостного — но не мировидения, а миропереживания. Это то самое «царство субъективности» (как его назвал Белинский), в котором «овнешняется», то есть получает наглядно-зримое воплощение душевное состояние лирического субъекта и находит выражение его субъективное отношение к действительности. Далеко не случайно поэтический мир у наиболее выдающихся лириков представляет собой некую «метафору метафоры». В доказательство можно вспомнить те характеристики, которые давал Я.О. Зунделович образам мира в лирике Лермонтова и Тютчева<sup>7</sup>. Вспомним также «адище города» у раннего Маяковского, «избяной Космос» Николая Клюева, макрообразы Храма и Тела у Мандельштама...

В таких «локусах» образ мира предстает с максимальной рельефностью, а значит и самые существенные отношения между человеком и действительностью, которые проблематизированы в произведении, проявлены вживе и проверены органикой художественной реальности. Для того чтобы убедить учеников в миромоделирующей функции той виртуальной реальности, которая создается в произведении искусства, достаточно было бы вместе с ними вчитаться в небольшое стихотворение Николая Заболоцкого «Чертополох»:

...Преодо мной пожар и суматоха,  
И огней багровых хоровод.  
Эти звезды с острыми концами,  
Эти брызги северной зари  
И гремят и стонут бубенцами,  
Фонарями вспыхнув изнутри.  
Это тоже образ мироздания,  
Организм, сплетенный из лучей,  
Битвы неоконченной пыланье,  
Полыханье яростных мечей.

Претворенный воображением поэта сорняк превратился в «образ мироздания...». Он стал наглядно-зримым, предельно компактным воплощением сути Вселенной, всей природы, которая мыслилась Заболоцким как «*яростный хаос*» и в то же время как «*великое чудо*», как «*угрюмый*» мир, «*темный чертог*» и в то же время как «*дивная мистерия*».

Если же представить «механизм» читательского восприятия выдающегося произведения искусства, то в самом схематическом виде он выглядит так. Сначала мы эмоционально, так сказать до *ratio*, проникаемся грандиозностью и эстетическим совершенством той «художественной Вселенной», которую создал гений. А уж вглядываясь в устройство этой «виртуальной Вселенной», следуя по ней вместе с персонажами, переживая перипетии их судеб, взвешивая на весах собственного разума их размышления и споры, соотнося их с пространственно-временным образом целого мира как наглядно-зримой онтологией бытия, мы постигаем воплощенную в этой «сокращенной Вселенной» целостную эстетическую концепцию человека и мира, вобрав ее в себя, соотнося со своими прежними ценностными представлениями о жизни, испытываем эстетическое потрясение — катарсис, который тем сильнее и глубже, чем масштабнее и эстетически совершеннее та новая, неожиданная картина мира, которая открылась перед нами.

2) Свидетельством большого таланта также считают созданные им «*вечные образы*». Обычно называют Гамлета, Дон Кихота, Фауста. Рядом с ними встали герои, созданные гением Гоголя, Достоевского, Толстого. Я бы присоединил к ним из русской литературы XX века, по меньшей мере, — Григория Мелехова, Юрия Живаго. «Вечность» этих образов в том, что каждый из них вовлечен в какую-то в принципе неразрешимую коллизию бытийственного масштаба: Быть или не быть в мире, где идет грызня за какие-то там короны, государственные посты и прочие привилегии, хотя всех рано или поздно ждет одинаковый финал (муки Гамлета)? Как совместить высокий рыцарский кодекс с мерзостью и цинизмом, царящими вокруг (комплекс Дон Кихота)? Как одолеть свой земной предел и какова плата за вечную молодость (вопрос Фауста)? Как

<sup>7</sup> «Мирообраз Лермонтова представляется мне образом борьбы с «тьмой и холодом...», от которых устает его душа, но с которыми он не может не бороться, пусть и бесплодно. (...) Борьба — его стихия, ибо только в буре он может найти мимолетный покой» (Зунделович Я.О. Из творческих связей Лермонтова и Пушкина // Проблемы поэтики. Колл. сборник. Ташкент, 1968. С. 10-12); «Внутренним стержнем ее является идея-образ космического противостояния и постоянной, неизбывной борьбы двух начал — «дня» и «ночи» (Зунделович Я.О. Этюды о лирике Тютчева. Самарканд, 1972. С. 52).

найти свое место в мире, где идет непрестанная братоубийственная война всех против всех (вариант Григория Мелехова)? Как отстоять свою духовную самобытность под жестоким прессом обезличивающих идеологических доктрин и тотального политического насилия (история Юрия Живаго)?

И абсолютное большинство этих «вечных героев» фигуры глубоко трагические: за разрешение бытийственных коллизий они платят самой высокой ценой — жизнью своею, физической гибелью или безысходными душевными муками.

Другой ряд «вечных образов» составляют герои, в которых бурлит энергия самого естества жизни, побеждающая все невзгоды карнавальная веселостью, тем иррациональным здравым смыслом, который сильнее логики. В этом ряду Швейк, Кола Брюньон, Василий Теркин, Иван Чонкин, Сандро из Чегема... Но масштаб конфликтов, в которые ввергнуты эти герои, остается глобальным, и им приходится пускать в ход всю свою витальную энергию, чтобы одолеть хищные и разрушительные силы.

3) Важной заслугой художника считают открытие *«типов времени»*. Русская классика XIX века дала миру «лишнего человека», «человека в футляре», «новых людей», «очарованных странников». А XX век добавил к ним еще целую компанию. Тут и те, в ком пытались воплотить высокие идеалы: и неистовые романтики революции (герои лирики комсомольских поэтов), и железные командиры производства из романов о пятилетках, здесь же Павка Корчагин, гайдаровский Тимур, молодогвардейцы Фадеева, а далее — «окопники» Виктора Некрасова и герои «лейтенантской прозы», мудрые старухи Распутина и Федора Абрамова...

Крайне важно привлечь внимание учеников к дискуссионности художественных типов — к неоднозначности одних из них, к эволюции других, к полемике между ними.

Например, не утихают споры об эстетической сущности образа Клима Самгина: кто он — трагическая жертва эпохи или циничный приспособленец к веяниям революционной эпохи? А насколько показательно для развития художественного сознания во второй половине XX века открытие и последующее усложнение образа «простого советского человека»: идеализация в шолоховском Андрее Соколове, романизация — в солженицынском Иване Денисовиче, трагическая противоречивость — в шукшинском «чудике», карнавальная «винегрет» высокого и низкого — в астафьевском «песенном характере», вплоть до «архаровцев» из распутинского «Пожара»? А эволюция характера розовского мальчика — от светлой веры в будущее «В поисках

радости» к безысходному «Кабанчику»? А споры о вампиловском Зиле — герое безвременья? За каждым из этих типов времени стоит автор, его эстетическая позиция — его собственное «люблю» или «ненавижу», «умиляюсь» или «поражаюсь»...

Однако, вводя ребят в гущу полемики о героях своего времени, нам никак нельзя допускать двух соблазнов: отождествления художественных образов с социальными типами и интерпретации их сущности «задним числом», по лекалам своего времени. А в атмосфере тотальной ревизии всех соцреалистических мифов обе эти тенденции приобрели характер эпидемий. Вот показательный пример. В журнале «Огонек» в пору его наивысшей популярности была напечатана пространная статья «Михаил Шолохов как зеркало русской коллективизации» с подзаголовком «Перечитывая заново известный роман советского классика». Автор вступает в полемику с получившей распространение версией о том, что роман «Поднятая целина» это сотворенный Шолоховым в угоду тогдашним идеологическим установкам (а может, и под прямым давлением самых главных властителей) художественный миф. Логика автора статьи такова: герои романа «Поднятая целина» это те социальные типы, которые действительно играли ведущую роль в процессе коллективизации, и Шолохов дал им и их деятельности крайне негативную оценку. Секретарь партячейки Макар Нагульнов — «это олицетворение раздетой до неприличия казарменно-коммунистической идеи»; председатель сельсовета Андрей Разметнов — «легковесный, никчемный человек, поставленный у власти»; а присланный из Питера двадцатипятилетний Семен Давыдов, судя по тому, что у него шерби на во рту («зуба лишился по пьяному делу»), одет в поношенное пальто, под которым скрывается татуированная грудь (о чем, кстати, читатель смог узнать лишь в конце 50-х годов, когда появилась вторая книга романа — Н.Л.)... — «нет, это кто хотите, но только не герой — легковесный тип какой-то», — заключает автор статьи. Следовательно, эти образы «беспощадно реалистичны», а значит, «Поднятая целина» вовсе не миф, где желаемое изображается как действительное, а правдивая книга о том времени<sup>8</sup>.

Но образ — это же не зеркальное отражение жизненного явления, это всегда о т н о ш е н и е к нему, причем отношение эстетическое. Действительно, в период коллективизации (1929-1934) на авансцену был выдвинут такой социальный тип — рабочий-двадцатипятилетний, которого партия послала разжигать классовую борьбу в деревне, проводить раскулачивание и

<sup>8</sup> Коновалова И. Михаил Шолохов как зеркало русской коллективизации // Огонек. 1990, № 25, Июнь. С. 26-29.

организовывать колхозы. Между прочим, когда эта идея была впервые предложена (на XIV партконференции в 1925 году), там ее подняли на смех — как же рабочий, человек заводского труда, сможет налаживать сельское хозяйство, требующее очень специфических знаний и навыков, наживаемых годами? А у Шолохова в «Поднятой целине» такой двадцатипятилетний и лошадь распрячь умеет, и, впервые в жизни взявшись за рукоятки плуга, враз устанавливает рекорд по пахоте, к тому же проявляет недюжинное мужество во время «бабьего бунта», а потом не держит зла на тех, кто его избивал, такого-то героя можно без лести назвать — «любушка Давыдов». А разве не вызывает читательских симпатий Макар Нагульнов? Да — левак, да — перегибщик, но ведь человек, беззаветно преданный революции, чистая душа! И в каком эпическом ореоле представлены страдания Макара, когда его исключили из партии (глава XXXIV)! А разве не вызывает нашего сочувствия Андрей Размётнов, чью семью уничтожили белаяки, а над женой еще и поглумились<sup>9</sup>?

Роман Шолохова сыграл очень существенную роль в утверждении официальной версии коллективизации. И далеко не сразу эту версию стали опровергать. Но не случайно те романы о коллективизации, которые появились спустя почти полвека после первой книги «Поднятой целины», ведут именно с нею явную или косвенную полемику. Так, тип городского партийца, взявшегося за преобразование сельского хозяйства, предстал в романе Бориса Можаева «Мужики и бабы» (1980) в зловещем образе Ашихмина — он один из тех, кто бездумно крушит вековой уклад деревни, уничтожает самого главного российского кормильца, хозяйственного мужика. А в романе Василия Белова «Кануны» (1972-1989) доморощенный левак Игнатий Сопронов — это завистливый мерзавец, который пользуется благоприятной ситуацией, чтоб то ли доносами, то ли данной ему властью известить тех, кто наживал свое добро потом и кровью. Наконец, если у Шолохова простой бедняк, что за всю жизнь и хозяйством-то путным не сумел обзавестись, представлен в комическом образе деревенского балагура деда Щукаря, который своими байками скрашивает жизнь односельчан, то в романе Ивана Акулова «Касьян Остудный» (1979) такой вот бедняк-балагур (и фамилия-то у

него говорящая — Егорка Бедулев) заклеямен хлестким прозвищем «неработь» — оттого он и бедняк, что горазд языком молотить да любит на печи прохладиться подолгу.

Как видим, те же социальные типы, которые впервые стали прототипами образов героев «Поднятой целины», получили диаметрально противоположную эстетическую оценку в образах героев романов Можаева, Белова и Акулова. Несомненно, за этими различиями стоит разный исторический опыт, но все равно — каждый автор выносил свой собственный взгляд на минувшую эпоху. А свой, оригинальный взгляд на окружающую действительность, свое, глубоко личное отношение к тому, что происходит вокруг — рядом и в большом мире, есть едва ли не самый главный индикатор творческой индивидуальности — собственно, с этого она и начинается.

4) Не менее высоко ценится *выдвижение новых ценностных ориентиров, осмысление новых гуманитарных конфликтов или радикальное переосмысление старых*. В свое время выглядел смелой крамолрой выдвинутый автором повести «В окопах Сталинграда» нравственный критерий «Пошел бы я с ним в разведку?» — как же, он игнорировал политические, идеологические приоритеты. А на рубеже 50-60-х годов серьезное колебание умов вызвал роман К. Симонова «Живые и мертвые» — утверждением, что сознание народа, ослепленного почти религиозной верой в верховную власть и оглушенного страхом перед нею, делает его пассивным и бессильным, что народ только тогда становится творцом исторического прогресса, когда каждый человек в народе освобождается от рабского морока и проникается чувством личной исторической ответственности.

Нередко художественные открытия совершаются, так сказать, коллективно — группой писателей, находящихся в творческом содружестве или типологическом средстве (литературной школой, жанрово-стилевым потоком, литературным течением). Тогда на первый план выдвигается вопрос: чем отличается вклад отдельного писателя в «коллективное» художественное открытие? Чем, допустим, лирика Михаила Светлова выделяется из потока, который называют «поэзия романтиков Октября»? Чем повести Василя Быкова отличаются от других «лейтенантских повестей»? Поиски ответов на такие вопросы могут стать интригой увлекательного исследования, которое учитель поведет вместе с учениками.

Но какой бы масштабной ни была созданная автором Вселенная, насколько новыми ни были открытые художником человеческие типы, какими озарениями ни представляли решения самых

<sup>9</sup> И. Коновалова, разумеется, не могла не видеть явной симпатии повествователя своим героям. Куда деться хотя бы от знаменитой эпитафии: «Вот и отпели донские соловьи дорогим моему сердцу Давыдову и Нагульнову...»? Но вот как комментирует ее критик: «Ну на то и настоящий писатель, чтобы всякого своего героя любить, как дитя. И уж так заведено в добропорядочных семьях, что больных, увечных, несчастных детей любят куда больше, чем здоровых» (Там же. С. 27). Вы представляете, чтобы, например, Достоевский сказал о Смердякове: «Дорогой моему сердцу»?

сложных конфликтов, всё равно — решающим критерием уровня произведения искусства остается его художественное качество. А ведь *художественное открытие* и *эстетическое совершенство* не всегда совпадают. Культурная память — инструмент безжалостный: в «активном обороте» она сохраняет прежде всего эстетически совершенные творения. Пример: художественную «космографию» русской деревни первым создал не кто иной, как Николай Клюев, а вот превратил ее в совершенный «перл создания» клюевский выученик Сергей Есенин, о котором Горький сказал, что он «не столько человек, сколько орган, созданный природой исключительно для поэзии». И есенинский музыкально-песенный образ русской деревни как светлого Храма («избы — в ризах образа», «звонко чახнут тополя», опушка — «лесной аналой») затмил (по меньшей мере, в массовом читательском сознании) монументально-тяжеловесную модель «избяного Космоса» Николая Клюева.

5) Но кроме стилевого и жанрового своеобразие на уровне целых стилевых и жанровых систем, творческая индивидуальность писателя проявляется и на уровне подсистем художественного произведения. И, кстати, искусность мастера, эстетическое совершенство его творения можно с наибольшей очевидностью, буквально воочию представить перед ребятами именно при изучении поэтики. Пушкин восторгался композицией Дантова «Ада». А разве не есть «плод великого гения» композиция чеховских рассказов, которых называют «маленькими романами»<sup>10</sup>? А открытие реалистами XIX века новых способов постижения духовного мира человека (внутренний монолог, «поток сознания», диалектика души, «текучесть человека»)? А изобретение новых нарративных структур, вроде знаменитой «онегинской строфы»? А оркестровая полифония голосов в «Мастере и Маргарите»? А артистические стилизации речи героев у Зощенко или у Эрдмана? А фантастическая игра риторическими формулировками у Михаила Жванецкого?

А разве не доставляют читателям эстетическое наслаждение звуковая игра и словоновшества Хлебникова, гротескные гиперболы Маяковского, парадоксальные метонимии Пастернака, импрессионистические метафоры Юрия Олеши? А те неожиданные образы, которые Цветаева создает путем разъятия слова на морфемы или перестановки ударений («Рас-стояние: версты, мили / Нас рас-ставили, рас-садили...»), «Не рас-сОрили, рас-сорИли...»). А «мыслеобразы»

Сигизмунда Кржижановского? А паронимические сцепления очень далеко отстоящих образов у Мандельштама?... Каждое из этих открытий в «микронных» сферах поэтики вносит свою лепту в общий художественный смысл данного произведения. (Например, насколько семантически значим поразительный оксюморон в «Царско-сельской статуе» Ахматовой «...Смотри, ей *весело грустить*, / Такой *нарядно обнаженной*» — ведь здесь прорывается гордо скрываема ревность героини к каменной статуе, которой восторгается возлюбленный.) А кроме того, изобретение в сфере поэтики, даже самое «микронное», само по себе способно доставить эстетическое наслаждение.

Читаем:

...Колоколы-балаболы,  
Колоколы-балаболы,  
Накололи, намололи,  
Дале боле, дале боле...  
Накололи, намололи,  
Колоколы-балаболы.  
Лопотуны налетали,  
Болмоталы навязали.  
Лопотали, болмотали,  
Лопоталы полотали.  
День!...

Автор этих звонких, веселых, похожих на детскую считалочку строк не футурист и не какой-то там «ничевок», а великолепный знаток античности, блистательный переводчик греческих трагедий, директор царскосельской гимназии Иннокентий Анненский. Ему, кого называли поэтом одиночества и печали, оказывается, вовсе не было чуждо словесное баловство — звуковая игра, изобретение смешных заумных словечек, ритмические перебои. А почему? Да потому что такая игра взрывает унылую монотонность жизни, возвращает детское «вкусовое» ощущение материи слова и, кстати, восхищает изобретательностью автора — короче говоря, доставляет эстетическое наслаждение.

Наконец, каждое из самых «микронных» открытий в области поэтики откладывается в культурной памяти и продолжает работать — как образец искусности, как богатый источник интертекстуальных переключек.

Значит, творческую индивидуальность писателя нам, исследователям и учителям, необходимо представлять в полном ее масштабе и на всю глубину — от микронных паронимий до «сокращенной Вселенной». А вот перед учениками раскрывать ее приходится по необходимости выборочно, стараясь совместить два условия: 1) выделять те качества таланта, которые наиболее очевидно характеризуют его своеобразие, и 2) изучение которых наиболее соответствует об-

<sup>10</sup> Наиболее обстоятельно этот феномен раскрывается в исследованиях А.В. Кубасова «Рассказы А.П. Чехова: поэтика жанра» (Свердловск, 1990) и «Проза А.П. Чехова: искусство стилизации» (Екатеринбург, 1998).

разовательным задачам, которые решаются на данном этапе литературного просвещения.

Ш. В практике изучения творческой индивидуальности писателя особую остроту приобрели две проблемы.

Проблема первая — об отношениях между *биографическим автором и созданным им текстом*. В последнее время распространилась опасная тенденция — трактовать произведение как материал для ознакомления с личностью писателя. Эта тенденция профанирует суть художественного творчества и опошляет сам акт читательского восприятия. Мы имеем право вводить биографию писателя в анализ произведения только в тех пределах и в таком ракурсе, которые сам писатель задал непосредственно в этом тексте.

Например, в стихотворении «Необычайное приключение, бывшее с Владимиром Маяковским летом на даче» есть прямая биографическая отсылка: «Пушкино, Акулова гора, дача Румянцева, 27 верст по Ярославской жел.дор.». Эта отсылка входит в художественный мир стихотворения как его необходимый компонент. При ее посредстве создается игровая ситуация: поэт рассказывает о немислимо фантастическом событии (само Солнце пришло к нему в гости), а в подтверждение достоверности этого события приводит точное указание места, где оно случилось, даже для вящей убедительности сохраняет орфографию, принятую при указании адреса на почтовых отправлениях («жел.дор.»). В данном случае мы имеем дело с мистификацией биографизма как особым художественным приемом. Но ведь, строго говоря, включение биографических «моментов» в художественный мир — это, как правило, мистификация, преследующая определенные эстетические цели. Разве Сид Ахмед бен Инхали, который выступает в роли создателя истории о Дон Кихоте, не мистифицированная фигура, которая позволяет реальному автору «свалить» с себя ответственность за достоверность невероятных историй, случившихся с бедным идальго? А разве некий путешественник, что «ехал на перекладных из Тифлиса», которому «страх захотелось вытянуть какую-нибудь историйку» из Максима Максимыча, и который впоследствии издал «Журнал Печорина», это сам Лермонтов? Не маячит ли за ним совсем другой прототип — а именно Александр Сергеевич Пушкин, которого знали не только как поэта, но и как автора «Путешествия в Арзрум» и издателя журнала «Современник»? Как раз такая фигура «автора» могла стать психологическим обоснованием всей хитроумной композиции романа. А разве разные лики «литературной персоны» в произведениях Владимира Набокова не есть

своеобразная игра с читателем? Тот не знает, верить ему или не верить в достоверность того, о чем идет повествование<sup>11</sup>.

Порой автор собственную биографию мистифицирует с тем, чтобы создать соответствующий эмоциональный ореол вокруг своего творчества. Вот совсем недавно из телепередачи «Загадочная жизнь Николая Островского»<sup>12</sup> мы узнали, что он вырос в довольно благополучной семье (его отец имел мельницу и держал две корчмы), что «нет никаких свидетельств его участия в гражданской войне», как нет и свидетельств, подтверждающих его участие в строительстве узкоколейки в Боярке. Это дает основания предполагать, что автор книги «Как закалялась сталь» свою официальную биографию «подверстал» под принятый в ту эпоху стереотип судьбы простого парня из народных низов, которого чувство социального протеста привело в революцию, где он и выковал свои благородные идеалы. Этот биографический миф вообще-то сработал безупречно: он создал вокруг книги ауру героики и высокого трагизма, действительно отвечающую образу и судьбе ее главного героя — Павки Корчагина.

Словом, всякие попытки рассматривать произведение как «лазейку» в личную жизнь писателя, не только этически весьма сомнительны, но и теоретически несостоятельны. Уместно напомнить слова Зинаиды Гиппиус: «В литературе же мы должны говорить о «своем», а не о себе». В литературном образовании надо идти от биографии к тексту, а не от текста к биографии.

Для полной ясности в этом вопросе надо, вероятно, определиться с тем, ради чего мы читаем художественное произведение? Если мы хотим наполнить свой досуг радостью открытия нового мира, получить эстетическое наслаждение, то для этого абсолютно достаточно текста, который положил перед нами автор. Это и есть чтение как форма культурного досуга.

Иное дело, если мы хотим узнать творческую историю произведения, постигнуть секреты мастерства писателя или некие общие законы искусства, согласно которым произведение было создано, то тут важны и факты биографии, и черновики, и переписка, тут нам интересны и культурное окружение, и общественная атмосфера, и первые критические отзывы, и т.д. и т.п. Но это уже не собственно литература, а до-литература, за-литература, вокруг-литература, после-литература. Короче говоря, это уже не чтение литературы, а изучение лите-

<sup>11</sup> Этот феномен впервые обстоятельно проанализирован в канд. диссертации И.Г. Гончаренко «Литературная персона» Владимира Набокова и способы ее художественного конструирования» (защищена в Уральском педуниверситете в 2004 году).

<sup>12</sup> Она шла по каналу «Россия» 7 декабря 2004 г.

ратуры, то есть литературоведение — научное или дилетантское, не суть важно. Занятие очень нужное в системе литературного образования, но все равно иное по своим установкам, чем чтение как форма культурного досуга. Конечно, освоение биографического и всяких иных сведений и материалов, окружающих окончательный текст произведения, может углубить и само чтение, и постижение эстетического смысла, возможно, и усилит художественное впечатление. Но это уже не запланированные автором «добавки» к тексту. Уместны ли они? Вопрос очень деликатный, требующий от нас, учителей, большой осмотрительности. Ведь почему-то же автор не захотел ввести эти моменты в окончательный текст.

Текст как материальное воплощение авторского замысла с а м о д о с т а т о ч е н — автор сказал в нем всё, что считал нужным сказать для того, чтобы у читателя возникло именно то «эстетическое впечатление» (М.М. Бахтин), которого он, автор, добивался. Ничего дописывать и досказывать к тексту нельзя ниоткуда — ни из черновиков автора, ни из его дневников, ни из каких-либо иных даже очень близких и вроде бы уместных источников. Для читателя существует только литературный текст, это материальное овеществление художественного произведения, понимаемого как целостная содержательная форма, которая и есть «органическое выявление художника» (используем это выражение из манифеста, написанного С. Есениным и А. Мариенгофом). Одно совершенно ясно — постигать творческую индивидуальность можно только через вчитывание в т е к с т художественного произведения!

На мой взгляд, задача интерпертатора не добавлять смыслы к тексту, а н е у б а в л я т ь смыслы, заложенные в тексте. К некоторым текстам не просто допустимы, но совершенно необходимы комментарии. Иначе, например, современный читатель, не имеющий представления о Симоне Боливаре — великом освободителе Латинской Америки от колониального гнета, не расслышит иронического оттенка в портретной детали: «Надев широкий боливар, // Онегин едет на бульвар». Да что там тексты почти двухсотлетней давности! Сегодня молодому читателю надо объяснять, что стоит за фразой из повести Юрия Трифонова «Дом на набережной», написанной всего тридцать лет назад:

Последний раз я встретил Антона в конце октября на Полянке в булочной (...) Он сказал: «Я и эту встречу в булочной запишу. И весь наш разговор. Потому что всё важно для истории».

Ведь мало кто из нынешних старшеклассников и студентов знает, что 16 октября 1941-го года в Москве была страшная паника, что толпы

москвичей хлынули из города, поэтому в системе характеров повести Трифонова те, кто остался в Москве, символизировали стойкость и веру.

Но любые комментарии и прочие «добавки» нужно делать ради сохранения (или даже восстановления) первоначального смысла, заложенного в текст самим автором. А вовсе не для того чтобы узнать подробности частной жизни писателя. В свое время Михаил Осоргин, возмущенный публикацией черновиков «Анны Карениной», писал: «Толстой не обладал легким пером писателя... Он писал туго и переделывал по многу раз... Но к читателю он выходил одетым, без прорех и наскоро пришитых пуговиц, — какое же право имеем мы подглядывать в шелку, пока он одевается?.. Личность писателя — собрание его произведений, тех, которые он счел нужным опубликовать. Только этот образ правилен и окончателен. Всё, что могут дать его интимные бумаги, его частные письма, показания свидетелей о его жизни и о его личности, — всё это даст портрет ложный, портрет стороннего человека, до которого нам не должно быть никакого дела, за которого произведения никоим образом не отвечают и отвечать не обязаны»<sup>13</sup>.

Писатель всегда в ответе за свое произведение. А вот произведение, созданное писателем, не несет ответственности за последующее социальное поведение писателя. Произведение входит в культурное пространство и начинает жить там самостоятельной жизнью, независимой от своего создателя. Автор, подобно Боккаччо, может отречься от своего детища, но «Декамерон» оттого не перестает существовать (по меньшей мере, в головах тех, кто успел его прочитать). «Тихий Дон» не стал хуже оттого, что его автор впоследствии громогласно сожалел, что Синявского и Даниэля нельзя, как в двадцатые годы, судить «руководствуясь революционным правосознанием».

Иной вопрос — знакомство с личностью писателя как с культурным феноменом, подобно тому, как знакомят в серии «ЖЗЛ» с биографиями выдающихся политиков, ученых, полководцев. Но, строго говоря, это уже не область литературоведения и литературного образования — это история культуры. Ее данные мы привлекаем постольку-поскольку, опять-таки только ради того, чтобы понять и объяснить секреты художественного шедевра, созданного писателем.

Вторая проблема — *об отношениях между Художником и Временем*.

Сохраняет живучесть заложенная марксистской эстетикой традиция судить о значимости художественной индивидуальности по такому

<sup>13</sup> Цит. по: Осоргин М. Черновики Толстого (28 августа 1939 года) // Вопросы литературы. 1991, № 11-12. С. 306-307.

критерию — «как писатель отразил свое время»? Но творческие способности писателя и «состояние мира» не всегда находятся в согласии.

Ведь объективные факторы исторического развития (социальные и исторические обстоятельства, эмоциональная атмосфера, активные художественные тенденции) вступают в действие только тогда, когда они воспринимаются *творческой индивидуальностью художника* — типом его мышления, стилевыми пристрастиями, жанровым репертуаром. На языке общей теории систем можно сказать, что все факторы представляют собой «пространство возможностей», творческая же индивидуальность писателя — это «пространство способностей», а взаимодействие между ними образует «пространство реализаций». И взаимодействие это носит драматический характер: бывает, когда художник в своих предчувствиях и своем творческом поиске опережает эпоху, бывает, что его талант несовместим с доминирующими «формами времени» — иначе говоря, «пространство способностей» расходится с «пространством возможностей». Писатель то «совпадает» с временем, то «выпадает» из времени. И это становится мучительной драмой художника, но ею-то и движется литература.

А что еще важнее: творческое устремление писателя состоит в другом — постигать сущность, «человеческий смысл» современности, давая ей оценку в свете вечных законов красоты, стараться открыть в современном бытии непреходящие ценности. Следовательно, при характеристике творческой индивидуальности писателя мало выяснить, насколько он проник в секреты своего времени, но крайне важно уловить и показать тот «избыток вечности», который таится в произведениях писателя, посвященных даже самым животрепещущим проблемам его времени.

И здесь мы неминуемо притрагиваемся к самой сокровенной сфере художественного сознания — к проблеме пророческого дара. Здесь нас поджидает опасность погрузиться в мистический туман. Но — от проблемы этой никуда не деться — ведь в истории русской литературы есть страницы, на которых пророческий дар художника явлен со всей очевидностью. Вот хотя бы такие эпизоды:

Начало 1910-х годов, Россия переживает экономический подъем, в 1913 году торжественно отмечается 300-летие дома Романовых, а поэт Александр Блок с тревогой обнаруживает в духовной атмосфере «сознание страшное обмана / Всех малых дум и вер», и из-под его пера появляются строки:

И черная, земная кровь  
Сулит нам, раздувая вены,  
Все разрушая рубежи,

Неслыханные перемены,  
Невиданные мятежи.  
(*Возмездие*, 1911)

А вот эпизод из другого времени — 1937 год, у Мандельштама рождаются «Стихи о неизвестном солдате», которые поражают провидческими предчувствиями и пророческим предзнанием катастрофических потрясений, которые ожидали планету и продолжают угрожать ей: Вторая мировая война, ядерные взрывы, бои в аравийских песках. Иосиф Бродский писал:

Если честно, я не знаю ничего в мировой поэзии, что может сравниться с откровением четырех строк из «Стихов о неизвестном солдате», написанных за год до смерти:

Аравийское месиво, крошево.  
Свет размолотых в луч скоростей —  
*И своими косыми подошвами*  
Луч стоит на сетчатке моей.

Грамматика почти не соблюдена, но это не модернистский прием, а результат невероятной духовной акселерации, которая в другие времена отвечала откровениям Иова и Иеремии. Этот разлом скоростей является в той же мере автопортретом, как и невероятным астрофизическим прозрением<sup>14</sup>.

Но, оказывается, самому поэту эти апокалиптически страшные «световые» образы явились совершенно неожиданно. Надежда Яковлевна Мандельштам в своем комментарии к «Стихам о неизвестном солдате» вспоминает: «...Но в то же время он сам удивлялся этой “вести”, которая летит “светопыльной дорожкой” и от которой “будет свету светло”... Он говорил: “Тут какая-то чертовщина” и “Что-то я перегнул...”»<sup>15</sup>.

Объяснение подобным феноменам, видимо, лежит в той связи, которая возникает между душевной организацией художника и духовной атмосферой его времени.

Когда употребляют выражение «дух времени», то фактически имеют в виду тот эмоциональный вектор, который образуется из переплетения множества умонастроений: психических реакций, привычек и норм, эмоциональной рефлексии, своеобразных сгустков нервной энергии общества. «Дух времени» — не фикция, это электрическое напряжение воздуха времени, его накал. Влияние «духа времени», или — если говорить более строгим языком — социально-психологической атмосферы, на жизнь отдельно человека и всего общества колоссально.

А что же художник? Он — носитель культурной памяти, это его профессия и его призвание. Память культуры всегда при нем, заставляя непроизвольно соотносить, сравнивать то, что

<sup>14</sup> Бродский И. Сын цивилизации // Звезда. 1989. № 8. С. 193.

<sup>15</sup> Мандельштам Н.Я. Комментарий к стихам. 1930-1937 гг. // Жизнь и творчество О.Э. Мандельштама. Воронеж, 1990. С. 299.

видят глаза, с тем, что помнит душа. А душа помнит опыт, накопленный искусством: те страдания, которые запечатлело искусство, те озарения, которыми одарило искусство род людской. Без сравнения не бывает ни восторга, ни отвращения. Те же из художников, кто обладает обостренной эмоциональной восприимчивостью, оказываются самыми чуткими сейсмографами пневмосферы. Такой художник раньше других людей почувствовал изменения в «воздухе времени», он, как магнит, вобрал в себя только-только назревающие энергетические колебания в умонастроениях, а то и предчувствовал их, соотнес их с памятью культуры, оценил в свете законов красоты, усилил мощью своего воображения и напряжением своих чувств, и, наконец, всё это организовал в эстетически цельную и впечатляющую систему.

А новое всегда встречают настороженно, а то и в штыки. Поэтому тот, кто чувствует время раньше и острее всех, неминуемо расходится с господствующими воззрениями, вступает с ними в конфликт. Он всегда инако-мыслящий, ибо его нравственная миссия — резонировать на боль других, оспаривать окостенелые догмы, открывать новые истины. Об этом напоминал Евгений Замятин в своем знаменитом манифесте «Я боюсь!» (1921), мужественно направленном против утверждающегося партийного диктата над литературой, превращения писателя в послушного популяризатора заказных мнений:

Главное в том, что настоящая литература может быть только там, где ее делают не исполнительные и благонадежные чиновники, а безумцы, отшельники, еретики, мечтатели, бунтари, скептики. А если писатель должен быть благоразумным, должен быть католически правоверным, должен быть сегодня полезным, не может хлестать всех, как Свифт, не может улыбаться над всем, как Анатоль Франс — тогда нет литературы бронзовой, а есть только бумажная, газетная, которую читают сегодня и в которую завтра завертывают глиняное мыло<sup>16</sup>.

К чему привело игнорирование этого напоминания, знают все, кто сколько-нибудь знаком с историей русской литературы советской эпохи.

Эмоциональная чуткость заставляет художника живо откликаться на боль других, решительно выступать против любых проявлений зла. А в России, где идеологический надзор во все времена был неотступен и крайне жесток, литература становилась едва ли не единственным рупором свободной мысли. Как ни банально сегодня звучит фраза «Поэт в России больше, чем поэт», но это ведь правда! Писатели в России всегда были властителями дум. За свое свободное слово они расплачивались дорогой ценой — ссылками, вынужденной эмиграцией, ГУЛАГами, расстрелами, психушками... Но именно писателя в России называли — Пророк, «избранник неба, глашатай истин вековых», «колокол на башне вечевой», «большая совесть наша», «учитель жизни», «Гамаюн, птица вещая», «Кассандра», «буревестник», «должник Вселенной», «вечности заложник у времени в плену», «стихотворец — миротворец, мира нового творец». К нему шли за советом, к нему обращались как к мудрому собеседнику и чуткому другу, как к утешителю в скорби и дарителю радости. Даже сегодня, когда погоня за прагматическими ценностями, казалось бы, выдавила культуру на задворки, именно писатель был призван на должность «дежурного по стране»...

Все эти в высшей степени уважительные именованья справедливы — они проверены временем и проверяются каждый раз заново при каждой новой встрече читателя с талантливой книгой.

Значит, такое представление о писателе и его миссии в русской культуре мы и должны формировать у наших учеников.

<sup>16</sup> Цит по: *Замятин Е.* Сочинения. Т. IV. Мюнхен. 1988. С. 255.

# ФОРМИРОВАНИЕ ЕДИНОЙ СИСТЕМЫ ЛИНГВИСТИЧЕСКОГО ОБРАЗОВАНИЯ

Н.А. Дьячкова

## НОВЫЙ РУССКИЙ АФОРИЗМ

Афоризм — это выразительное изречение, содержащее обобщающее умозаключение, облеченное, как правило, в краткую форму<sup>1</sup>. Например: *Низкая душа, выйдя из-под гнета, сама гнетет* (Достоевский); *Неверующий человек всегда создает себе кумира* (Искандер); *Красивые женщины не ездят в метро* (Паперный). Афоризм вполне сопоставим с пословицей, потому что пословица — это тоже лаконичное высказывание, представляющее собой меткое образное изречение, обобщающее различные явления жизни и имеющее назидательный смысл<sup>2</sup>. Различие между афоризмом и пословицей состоит лишь в том, что первые имеют автора, вторые всегда анонимны. Между пословицей и афоризмом наблюдается сходство, которое проявляется как на структурном уровне (и те и другие могут иметь одну и ту же синтаксическую модель), так и на содержательном. Ср.: *Мертвый пес зайца не погонит (посл.)*<sup>3</sup> — *Пассивные народы вычеркиваются из книги истории* (Линдер, рус. перевод); *Пуганый заяц и пенька боится (посл.)* — *Трусливый человек может согласиться на всякую гадость* (Лабрюйер, рус. перевод); *Добрая жена дом бережет, а худая — рукавом растрясет (посл.)* — *Добродетельная жена — венец для мужа своего* (Притчи Соломона).

«Пословичные суждения, — пишет Н.Д. Арутюнова, — мало чем отличаются от суждений, выражаемых в философии морали (афоризмов, сентенций — Н.Д.). И те, и другие продиктованы здравым смыслом»<sup>4</sup>.

В последнее время очевиден возросший интерес читателей к афоризмам. По-видимому, этот факт можно объяснить особенностями времени, в которое мы живем: оно, считают некоторые исследователи, требует особой краткости для

выражения мысли<sup>5</sup>. Однако есть и другая причина: по мнению исследователей афоризмов, «периоды их максимального развития совпадают с переломными событиями в жизни общества, обостренной идеологической борьбы, сопровождающей эти события»<sup>6</sup>. Новые афоризмы часто представляют собой парадоксальные суждения, новый взгляд на старые истины. См., например: *Дайте мне подстрочник Библии, и я превращу христианство в язычество* (Коряковцев)<sup>7</sup>; *Одни имеют совесть, другие — чего только не имеют! (СОА)*<sup>8</sup>; *Иные, только потеряв совесть, находят то, что им надо (СОА)*. Парадоксальность суждений также является особенностью нашего непростого времени, в которое многим пришлось переосмыслить свои убеждения, расстаться со стереотипами или, напротив, утвердиться в своем мнении вопреки меняющейся жизни и категорично настаивать на нем и т.д.

Как известно, спрос рождает предложение, и поэтому в книжных магазинах так много самых разных сборников афоризмов, которые выходят в разных городах и разных издательствах. Как правило, это афоризмы известных исторических лиц, начиная с древних времен и до наших дней (политических и государственных деятелей, писателей, философов, ученых).

Однако выходят антологии и современных афоризмов, их пишут авторы, которые работают в этом жанре. Создаются даже клубы афористики, объединяющие как читателей этого жанра, так и тех, кто создает афоризмы<sup>9</sup>.

Издаются также многочисленные сборники пословиц и поговорок — от классики жанра<sup>10</sup> до изданий мало известных составителей.

Пословица, как известно, — это жанр фольклора, афоризм — литературный жанр, специально создаваемое произведение малой формы,

<sup>1</sup> Ожегов С.И., Шведова Н.Ю. Толковый словарь русского языка. М., 1997.

<sup>2</sup> Большой толковый словарь русского языка / Сост. и гл. ред. С.А. Кузнецов. СПб, 1998.

<sup>3</sup> Здесь и далее цитируемые пословицы извлечены из: Даль В.И. Пословицы русского народа. М., 1994; Русские пословицы и поговорки. М., 1988, а также из дефиниций словаря В. Даля (см: Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка. ТТ. 1-4. М., 1978).

<sup>4</sup> Арутюнова Н.Д. Истина и правда // Арутюнова Н.Д. Язык и мир человека. М., 1999. С. 557, 639.

<sup>5</sup> Карпик Н.А. Афористическое в произведениях Л.Н. Толстого: морфологический аспект // Мир русского слова. № 2. 2002.

<sup>6</sup> Федоренко Н.Т., Сокольская Л.И. Афористика. М., 1990. С. 187.

<sup>7</sup> Здесь и далее афоризмы Коряковцева извлечены из: Коряковцев А. Карнавал языка. Афоризмы как литературный жанр // Урал. 2002. № 3.

<sup>8</sup> Здесь и далее: СОА — Современная отечественная афористика: Сб. / Сост. В. Шойхер. М., 2002.

<sup>9</sup> См., например, о Московском клубе афористики и об издаваемых клубом антологиях в: Современная отечественная афористика. М., 2002. С. 3.

<sup>10</sup> Даль В.И. Пословицы русского народа. М., 1994 и другие, более поздние переиздания.

автор которого сознательно ориентируется на работу именно в этом жанре. См. признание одного из авторов, который в полемической манере доказывает как правомерность такого жанра, так и свое писательское право работать именно в нем<sup>11</sup>:

*В России, в стране с монументальной литературной традицией, афоризм — самый подозрительный для издателей и редакторов литературный жанр. Вроде бы да, жанр древний, освященный литературными авторитетами от И. Христа до Л.Н. Толстого. А с другой стороны, есть в нем что-то... как бы внелитературное. Романист, к примеру, если бездарен, так, по крайней мере, трудяга. Изю дня в день садится за письменный стол. Или поэт. Ходит, бормочет, плетет образы и слова... А афористик? Образов может и не быть, слов немного, смысл нередко тривиален. Не писатель, а записыватель какой-то. Я пишу афоризмы уже более 10 лет»<sup>12</sup>.*

Существует и другой путь пополнения фонда афористики — цитирование. В книгах афоризмов часто приводят фразы Ф.М. Достоевского, Л.Н. Толстого и других русских писателей, а также зарубежных — в русском переводе. Это цитаты из их произведений. Так, приведенный выше афоризм Достоевского *Низкая душа, выйдя из-под гнета, сама гнетет* — это цитата из повести «Село Степанчиково и его обитатели»; известный афоризм Л.Н. Толстого *Все счастливые семьи похожи друг на друга, каждая несчастливая семья несчастлива по-своему*, как известно, начинается собою роман «Анна Каренина».

Состав русских афоризмов пополняется за счет прецедентных текстов: фраз из фильмов, широко известных эстрадных миниатюр и т.п. (см. известные киноцитаты: *За чужой счет пьют даже язвенники и трезвенники; Управдом — друг человека* и др.). Свообразным источником пополнения фонда русской афористики сегодня является Интернет.

Афоризмы, как и пословицы, — это аксиологические суждения, они отражают систему морально-этических, нравственных ценностей данного языкового коллектива. И те и другие отражают языковую картину мира, служат средством, позволяющим выявить особенности восприятия мира носителями языка, потому что являются продуктами народного языкового сознания и концептуализируют как опыт целых поколений, так и отдельных представителей данного этноса.

Исследования разных авторов показывают, что в традиционном паремиологическом фонде русского языка (пословицы и поговорки)

XIX века приоритетными являются морально-нравственные и утилитарно-практические ценности. Среди первых — такие, как *правда, безгрешность, честность, добро, гостеприимство, смирение, послушание, кротость* и др. В числе вторых — *толк, хорошее языковое общение, труд, рассудительность, мера, дом*<sup>13</sup>.

Предпринятое нами исследование предложений типа *Старые башмаки никогда не жмут (посл.); Маленькая собачка до старости ценюк (посл.)* с целью выяснения особенностей лексического наполнения позиции субъекта (в рамках изучения простого по структуре предложения, выражающего грамматическое значение сложного) показывает, что чаще всего предметом суждения и оценки действительно является человек с точки зрения таких его качеств, как *честность, доброта, смелость* и т.п. Например: *Скупой богач беднее нищего (посл.); Блудливая свекровь и невестке не верит (посл.); Горькая правда лучше сладкой лжи (посл.)*<sup>14</sup>.

В конце XX — начале XXI вв. появляются новые афоризмы, в которых отражаются сложные процессы, происходящие в обществе в эпоху посттоталитаризма. В новых афоризмах, в отличие от традиционных паремий, очевидна тенденция к снижению значимости моральных ценностей. Ситуации, традиционно заслуживавшие осуждения, не только не осуждаются, но и, напротив, получают одобрение.

Мы рассмотрим новые афоризмы на нравственно-этическую тему (о *порядочности, советности, честности* и т.п.), поскольку именно этот пласт ценностей наиболее актуален для русского языкового сознания. Для выявления особенностей афоризмов мы сопоставим их с традиционными паремиями.

Корректно ли сопоставление пословиц и афоризмов? Выше было указано на их тематическую близость. К сказанному в отношении сходства тех и других следует добавить следующее: и пословицы, и афоризмы характеризуются дидактичностью, глубиной содержания и лаконизмом формы. Наиболее типичной формой бытования тех и других является простое предложение, реже — сложное, но, как правило, элементарной структуры. Кроме того, для тех и других характерны модальность истинности, достоверности, нередко — выразительность и образность, обобщенный характер суждения, автосемантичность, принадлежность к произведениям малых жанров, вписанность в контекст, конситуацию<sup>15</sup>. Очевидно, что ответ на вопрос о возможности / невоз-

<sup>13</sup> Савенкова Л.Б. Русские паремии. Автореф. докт. дисс. Ростов-на-Дону, 2002.

<sup>14</sup> См. об этом: Дьячкова Н.А. Полипропозитивные структуры в сфере простого предложения. Екатеринбург, 2002.

<sup>15</sup> Подробнее см. об этом: Дьячкова Н.А. Указ. соч.

<sup>11</sup> Текст приводится в сокращении.

<sup>12</sup> Коряковцев А. Карнавал языка. Афоризмы как литературный жанр // Урал. 2002. № 3.

можности сопоставления пословиц и афоризмов — положительный.

В традиционных русских поговорках большое место принадлежит суждениям о *совести*, одному из ключевых понятий православия и представления русских о нравственности<sup>16</sup>. Считается, что совесть — это данное Богом нравственное чувство, которое побуждает человека к истине и добру и отвращает от зла и лжи. См.: *Добрая совесть — глаз (глас) Божий*<sup>17</sup>. Русские полагали, что после совершения дурного дела совесть начинает мучить человека, преступившего нравственный закон: *Совесть с молоточком: и постукивает, и подслушивает*. Муки совести неизбежны: *Добрая совесть любит обличение; С совестью не разминуться; Совесть не повесть — в архив не сдашь; Как ни мудри, а совесть не перемудришь*. Муки совести страшны: *Злая совесть стоит палача; Совесть без зубов, а загрызет; Нечистая совесть спать не дает*. Жить по совести важнее всего: *За совесть и за честь хоть голову снести*. Совестьливый человек — это тот, кто стыдится плохих поступков, совесть и стыд всегда рядом: *Есть совесть, есть и стыд, а стыда нет, и совести нет; В ком стыд, в том и совесть; Совесть и стыд — понятия нераздельные*.

О бессовестных людях в народе говорили: *У него совесть — дырявое решето; Заскорузлой совести не проймешь; Душа христианская, да совесть цыганская; У него совесть, что розвальни: садись да катись (просторно)*. Чтобы пристыдить кого-либо, говорили так: *Пора и совесть (честь) знать*. Бессовестные не просто осуждались, их обличали с сарказмом: *Когда совесть раздавали, его дома не было*. Совестьливые люди заслуживали одобрения: *Не грешина — так и смерть не страшна; Коль совесть чиста — спи спокойно до утра*.

Совести посвящены десятки пословиц, а в книгах афоризмов-цитат и на интернет-сайтах мы находим суждения о *совести*, принадлежащие перу известных русских писателей и мыслителей разных эпох. В этих афоризмах так же, как и в пословицах, то же признание совести как врожденного нравственного чувства: *Совесть есть инстинктивная потребность в нравственном совершенстве и неколебимая воля к нему (И. Ильин, религиозный философ)*. В афоризмах утверждается мысль о необходимости жить по совести: *В совести начертана норма святой, доброй и праведной жизни» (Феофан Затворник)*. Говорится о том, что без совести жить

страшно: *Берегись всего того, что не одобряется твоею совестью (Л.Н. Толстой)*. Здесь же представлена мысль о неизбежности власти закона совести: *Сколь неизбежна власть твоя, / Гроза преступников, невинных утешитель. / О, совесть! Наших дел закон и обвинитель, / Свидетель и судья! (В. Жуковский)*. Совесть — это не только нравственный закон отдельно взятого человека, но и общества в целом: *В идеале общественная совесть должна сказать: пусть погибнем мы все, если спасение наше зависит лишь от замученного ребенка — и не принять этого спасения (Ф.М. Достоевский)*.

Как и в пословицах, бессовестность осуждается, в какие бы одежды она ни рядилась: *Под свободой совести обыкновенно разумеется свобода от совести (В.О. Ключевский)*.

Еще одним качеством, получающим высокую оценку в традиционных поговорках, является *честность*. Такое отношение закреплено в десятках русских поговорок. Честный человек уважаем в обществе: *Честному мужу честен и поклон*. Честность — самое важное качество человека: *Не сильные лучшие, а честные (Достоевский)*. Честь, которая в целом ряде случаев понимается как синоним словам *честность, совесть*<sup>18</sup>, нужно беречь: *Береги платье снову, а честь смолоду*. Человек без чести (то есть нечестный, бессовестный) сравнивается со свиньей: *Свинья не знает чести*.

Понятия *правда/правдивый* также широко представлены в традиционных поговорках<sup>19</sup>. Десятки традиционных поговорок отражают высокую положительную оценку этой одной из основных этических ценностей русских: 1) правда дороже всего: *Правда дороже золота*; 2) правда — это то, что от Бога: *Небеса возведают правду Его (Псал.)*; *Истина от земли воссия, и правда с небесе причиче (Псал.)*; 3) живущий по правде угоден Богу: *Бог тому даст, кто правдой живет; Кто правды ищет, того Бог сыщет*; 4) кто против правды, тот против Бога: *В неправде Бог карает, Живи не ложью — будет по-Божью*.

Новые афоризмы отражают понижение критериев порядочности в современном обществе: *Порядочным считается человек, который не врет без необходимости (СОА), Говорите правду — и вы будете оригинальны (СОА)*. Современное общество таково, что о порядочности можно только мечтать: *Вот бы порядочность да в порядок вещей (Евгений Кацеев)*<sup>20</sup>. Границы между порядочностью и непорядочностью размыты: *Порядочный человек отличается от непорядочного всего лишь на порядок (СОА)* (впро-

<sup>16</sup> О понятии *совести* в русском языковом сознании — написано много. См., например: *Ермакова О.П. Концепты совесть и зависть в их языковом выражении // Русский язык сегодня. Вып. 1. Сб. статей. М., 2000. С.375-385.*

<sup>17</sup> Здесь и далее пословицы приводятся без примечания «(посл.)».

<sup>18</sup> См.: *Даль В.И. Указ. соч. Т. IV.*

<sup>19</sup> О концепте *правда* написано очень много разными исследователями (см.: [20], [21]).

<sup>20</sup> Афоризмы, цитируемые с указанием автора в скобках, взяты с интернет-сайтов.

чем, последнее выражение может быть истолковано по-разному, это зависит от ответа на вопрос «на порядок — это много или мало?»); *Теория относительности яснее на примере порядочности*. Честность и порядочность — это качества, которые трудно обнаружить в наши дни: *Добропорядочность трудно выговорить, еще труднее обнаружить (COA)*; *Рудиментарное чувство порядочности (COA)*; *В стране, где процветает воровство, не может быть и речи о честности (Георгий Александров)*; *Есть люди, которым совесть не может присниться даже в самом страшном сне (COA)*. В современном обществе произошла такая переоценка ценностей, что *Для многих и порядочность — всего лишь комплекс (COA)*.

Быть благородным, порядочным в наше время неудобно и невыгодно: *Дон Кихоты — рыцари печального образа жизни (COA)*. Непорядочный всегда побеждает порядочного: *Непорядочные так легко облапошивают порядочных, потому что порядочные и представить себе не могут, что можно быть такими непорядочными (Ольга Муравьева)*.

Совестливому человеку трудно жить: *По чистой совести каждый хочет потоптаться (COA)*; *Трудно быть все время человеком. Люди мешают (COA)*; *Цельная личность — неплохая мишень (COA)*; *Если у тебя есть совесть, то и сто способов не помогут разбогатеть (COA)*. Бесчестному и бессовестному легко: *Если очень долго поступать по-свински, то в конце концов можно устроиться по-человечески (COA)*; *Самая выгодная сделка — это сделка с совестью (COA)*; *Чем меньше зубов, тем реже они болят. Вот так и с совестью (COA)*. Совесть в наши дни понятие неактуальное: *Предложение «имейте совесть» было отклонено как неделовое (COA)*.

В некоторых афоризмах с горечью констатируются процессы, происходящие в современном обществе: *Когда рушится культура, первой под ее обломками гибнет нравственность (COA)*; *Жаль, что пороки общества не прикрывают его язв (COA)*, *В свободном падении нравы опережают тела (COA)*, *Раньше мораль была хотя бы в баснях (COA)*.

Сегодня благородство — это то, что не знаешь, куда деть, в наше время оно мешает: *Благородство мешает опуститься вниз и подняться вверх (COA)*.

В приведенных афоризмах, как нам кажется, достаточно очевидно проявляет себя дух пессимизма и скепсиса, столь характерный для нашего общества. Эти настроения характерны и для очень многих произведений современной литературы. Исследователи современного литературного процесса отмечают, что в эпоху посттота-

литаризма произошла «постмодернизация мышления», которая позволила выработать новый взгляд на человека, историю, общество, культуру, самое истину<sup>21</sup>. Современная литература проникнута духом антропологического скептицизма. Это сомнения не только в новом человеке, о котором писали соцреалисты, но и в человеке вообще. Данная тенденция характерна для творчества не только собственно постмодернистов, но и для очень большого числа современных писателей, таковыми не являющихся («писатели новой волны», «поколение сорокалетних» — в разное время их именовали разными терминами — Н.Д.): Ф. Горенштейна, Л. Петрушевской, С. Довлатова, Е. Попова, Ю. Мамлеева и мн. др.<sup>22</sup>

В новых афоризмах сомнению подвергается сама возможность жить в современном обществе по законам нравственности: *В честной борьбе побеждает жулик (Геннадий Малкин)*; *Нравственность побеждает, как правило, на тренировках (COA)*; *Застенчивого человека везде затолкают — и в метро, и в Царствии небесном (COA)*.

Честный, совестливый человек (и вообще так называемый хороший человек) вызывает недоверие, становится предметом насмешки: *Если ты такой честный, то почему у тебя рожка такая довольная (Стас Янковский)*; *Строгая, белоснежная, накрахмаленная совесть (COA)*; *Став порядочным, боялся пошевелиться (COA)*.

Любая добродетель и добродетельный человек становятся источником своеобразного юмора: *Если в человеке все прекрасно, значит, это не наш человек (COA)*. Оказывается, быть добродетельным не так уж хорошо: *Сумма добродетелей может составить один порок (COA)*, *Верить в нравственность — значит быть ее жертвой (COA)*.

Сомнению и переоценке подвергаются и сами «вечные ценности» как таковые. Например, такие традиционно одобряемые в обществе качества, как *скромность, искренность* в новых афоризмах преподносятся как ненужные в наши дни, более того — данные качества воспринимаются как притворство и ханжество: *Скромность и нахальство — два лучших способа замаскировать свое ничтожество (COA)*; *Скромный человек всегда заставит себя похвалить (COA)*; *Слишком много молчать о себе — тоже нескромно (Коряковцев)*; *В глазах посредственности наивысшее достоинство скромность (COA)*; *Искренность — это форма поведения, а не добродетель (COA)*.

<sup>21</sup> Скоропатова И.С. Русская постмодернистская литература: новая философия, новый язык. СПб, 2002. С. 176.

<sup>22</sup> Там же.

Такое качество, как *застенчивость*, прежде если и не одобрялось, то, во всяком случае, находило в обществе понимание. Теперь же это свойство также становится объектом насмешки: *В тихом омуте черти молятся (СОА); Застенчивость — робкое самолюбие (СОА) Опущенная голова — приглашение сесть на шею (СОА).*

О *порядочности*, в том числе и *честности*, *достоинстве*, *совести* говорится с иронией: *Порядочность, как и девственность, теряется навсегда (СОА); Нужно очень много внутренней честности, чтобы обнаружить в себе ее недостаток (СОА); Уронив свое достоинство, делайте вид, что это не ваше (СОА).*

Ирония часто перерастает в сарказм: *«Мне не спится!» — крикнула совесть. «Это — поначалу», — отозвалось Эхо (СОА).*

В новых афоризмах много цинизма: *Угрызания совести терзают душу, но не отражаются на желудке (СОА); Что же все-таки лучше: отдать Богу душу или продать ее дьяволу? (СОА); В человеке борются два начала — стремление стать лучше и стремление жить лучше (СОА); У нас свобода совести: хочешь — имей совесть, хочешь — не имей (СОА); По средствам живут только посредственности (А.В. Иванов); Честь — это драгоценность, которую обычно выгоднее потерять (СОА); Порядокность — это когда потом чувствуешь себя идиотом (Эдик).*

Распространение цинизма, который, как видим, проявляется и в афоризмах, — это примета времени. На эту модальность времени, которой буквально пропитаны современные СМИ разного формата и так называемая массовая культура, уже давно обратили внимание многие исследователи. Цинизм, ерничанье, пофигизм, нахальная развязность — терминов, определяющих эту модальность, много. Часто для названия этой особенности используют жаргонное слово «стеб».

По словам В.В. Химики, стеб — это «специфическая жанровая реализация иронии, т.е. осмеяния под маской одобрения, это способ психологического и эстетического самовыражения», стебаться — значит издеваться над кем-, чем-либо<sup>23</sup>. «По своему основному модусному содержанию, — считает В.В. Химик, — стеб можно рассматривать как субкультурный вариант иронии, ее жанровую реализацию. Но, как и ирония в целом, стеб имеет разрушительную силу, если выходит за пределы собственно рекреационной, шутильной игры, если избирает своей целью общественно значимые объекты. В худших своих проявлениях стеб — это нахальная развязность, которая, увы, не ограничивается объектами только молодежной субкультуры, но раковой

опухолью проникает во все сферы жизни, от политики до культуры, поражая пофигизмом любые общественные ценности и сдабривая в газетно-телевизионной продукции почти любую информацию непродуктивной иронией и высокомерным сарказмом»<sup>24</sup>.

Характерный для современных СМИ стеб проявляет себя и в своеобразном юморе. Приведем примеры, в которых слово «юмор», заключенное в скобки — это часть афоризма, а не примечание автора статьи: *Нечестные люди всегда живут в страхе, что когда-нибудь они будут наказаны (Юмор), Жизнь счастливо — значит жить честно (Юмор)*<sup>25</sup>.

Для стеба характерна претензия на объективность: *Ложь — это истина вне адекватного ей контекста (Коряковцев); Одну правду о себе говорят только попугаи (СОА); Изнанка жизни ближе к телу (СОА); Ценой потери чести порой можно приобрести весь мир (СОА); Недостаток — это достоинство, из которого еще не научились извлекать пользу (СОА); Чем содержательнее человек, тем интересней у него недостатки (СОА).*

В ряде случаев в афоризмах представлено прямое одобрение греха, порока: *Добродетель вознаграждается, порок же приятен сам по себе (СОА); Грехи, может быть, и сокращают жизнь, но зато делают ее привлекательней и разнообразней (СОА); Человеку даны крылья не для того, чтобы он строил из себя ангела (СОА).*

В новых афоризмах высмеивается все, что связано с церковью, верой в Бога, всуе упоминается имя Божие, в них отражается неверие в искренность благочестивых людей: *Как попасть в рай, одному черту известно (СОА); Большинство из тех, кто несет свой крест, уверены, что висеть на нем будут другие (СОА); Святая искренность приходит с жизненным опытом (СОА); Монашка несла свой крест с грехом пополам (СОА). Есть и кощунственные, с точки зрения христианской религии, высказывания: *Бога нет, зато святош сколько угодно (СОА); Союз греха и благочестия — самое древнее из мирных сосуществований (СОА); Христианин — это онтологический ветреник: он изменяет природе с Богом (Коряковцев); Бог не умер, он просто вспомнил, что его нет (Коряковцев); Покаяние — последняя радость от греха (СОА); Духовность придает гадостям оттенок гармоничной завершенности (СОА).**

В традиционных паремиях мы находим как отражение народного идеала, так и антиидеал<sup>26</sup>.

<sup>24</sup> Там же.

<sup>25</sup> Оба примера из Интернет.

<sup>26</sup> См. об этом: *Пермяков Г.Л.* О смысловой структуре пословичных речений // Паремнологический сборник, 1988: *Савенкова Л.Б.* Указ соч. и мн. др.

<sup>23</sup> *Химик В.В.* Поэтика низкого, или просторечие как культурный феномен. СПб, 2002. С. 64.

Ср.: *Без труда не выловишь и рыбку из пруда.*  
 Но: *Работа не волк — в лес не убежит.*

В новых афоризмах также представлено не только отрицательное, но и положительное отношение к нравственно-этическим ценностям. Например: *Совершенная честность — условие чистоты полотна, на которое наносится картина твоей жизни. Грязное полотно испортит любую картину* (О. Денисенко); *Только честное воодушевление, только честная страсть создает человеческое величие. Где эта страсть подавлена, не ищите ни человека, ни гражданина* (Николай Васильевич Щелгунов); *Человек не обязан быть великим, но он не имеет права мельчать; Гений в тебе может спать, но Человек обязан бодрствовать* (СОА).

Однако не они составляют тенденцию, о которой идет речь в настоящей статье. Новые афоризмы на нравственно-этические темы заметно отличаются от традиционных паремий прежде всего модально-оценочным компонентом. В них почти нет прямого одобрения порядочности и осуждения непорядочности, осмеянию подвергаются ценности, которые традиционно получали в обществе высокую оценку. В лучшем случае

есть претензия на объективность. Констатируется отсутствие морали и нравственности в современном обществе, представлена пессимистическая точка зрения на возможность их существования, выражены сомнение и недоверие ко всему, что связано с декларированием морали, нравственности.

Не только мы влияем на язык, но и язык влияет на нас. Общая жаргонизация языка, о которой уже много написано<sup>27</sup>, ерничанье и стёб, о которых исследователи пишут как об одной из ведущих стилистических тенденций современных СМИ<sup>28</sup>, сама жизнь на рубеже веков с ее противоречиями и катаклизмами не могут не отражаться на речевой продукции современных носителей языка. В свою очередь, произведения малой формы, какими являются афоризмы, если они проникнуты духом «пофигизма» и цинизма и несут в себе экспрессию грубости, — не могут не оказывать влияния на умы и настроения людей, в особенности молодых. И в этом случае учителю русского языка и литературы есть над чем задуматься.

<sup>27</sup> См. об этом: Крысин Л.П. Социальная дифференциация системы современного русского национального языка // Современный русский язык: Социальная и функциональная дифференциация. М., 2003. С. 33-103; Валгина Н.С. Активные процессы в современном русском языке. М., 2001. С. 121.

<sup>28</sup> См.: Химик В.В. Указ. соч.

## ИЗУЧАЕМ ПУБЛИЦИСТИКУ

---

*В духовной жизни России очень существенную роль выполнял такой вид словесности, как публицистика. Проповеди и поучения основателей державы Российской и отцов церкви, яростное слово протопопа Аввакума, горестные раздумья Радищева, переписка Белинского с Гоголем, идеологическая полемика между «западниками» и «славянофилами», писательский дневник Достоевского, «Не могу молчать!» Льва Толстого... — эти произведения, как правило, становились бродилом общественной мысли.*

*И в XX веке публицистика всегда выходила на линию огня — она становилась полем бурной дискуссии о русских революциях 1905 и 1917 годов, статьи Ильи Эренбурга зажигали сердца солдат Великой Отечественной, «Архипелаг ГУЛАГ» Солженицына, открытые письма Л. Чуковской, В. Войновича, Г. Владимова взрывали иллюзорное благополучие застойных времен...*

*Сила воздействия идей, которые несли эти творения, в значительной степени определялась тем, что их авторы обнаруживали мастерское владение специфической поэтикой, свойственной публицистике как особому виду словесности.*

*А между тем в школьном курсе литературы этот пласт словесности фактически отсутствует. А те два-три публицистические произведения, которые включены в список программных текстов, не «повернуты» к их изучению как особых художественных явлений.*

*Статьями, которые помещены в этой рубрике, мы пытаемся, во-первых, привлечь внимание учителей и методистов к проблеме изучения публицистики в школе и, во-вторых, предложить исследовательские подходы к анализу публицистики сквозь призму ее поэтики.*

*Материал статей сосредоточен вокруг одного историко-литературного феномена — публицистики периода революции и гражданской войны (1917-1920 гг.). В центре внимания те шедевры отечественной публицистики, которые давно вошли в круг школьного изучения и нуждаются в новом прочтении, свободном от политической конъюнктурности, или которые только стали входить и оттого требуют выработки соответствующих методических подходов.*

Н.Л. Лейдерман

### ПРИСТРАСТНОЕ СЛОВО

#### **ПУБЛИЦИСТИКА 1917-1920-х ГОДОВ О РУССКОЙ РЕВОЛЮЦИИ**

Если попытаться одним словом охарактеризовать духовную атмосферу первых лет после Октября, то, вероятно, здесь наиболее подходит термин «субъективность». Тому есть два главных объяснения.

Революция возбудила колоссальное напряжение эмоциональной жизни отдельного человека и всего общества. Это и озаренность надеждой на решительное обновление социального устройства России, и реакция на тотальный взрыв всех устоев, и трагические переживания, вызванные взаимной жесточенностью воюющих сторон, массовыми репрессиями властей, менявшихся с калейдоскопической пестротой.

А другая причина — новый виток исторической спирали только начинался. О том, куда он приведет, можно было только мечтать или предполагать. Поэтому в такие годы наиболее распространёнными способами освоения реальности становятся субъективные впечатления — эмоциональные реакции, настроения, чувствования.

В такие времена самыми востребованными оказываются способы субъективного высказывания. Так и случилось в первые годы после Октября: «формами времени» стали такие виды словесности, жанры и стили, в которых господствует *лирическая доминанта*. Одна ее ипостась — это собственно лирическая поэзия. А другая ее ипостась — это публицистика, которую не случайно называют лирикой в прозе, ибо публицистика по определению — это всегда открытое, подчеркнуто личное выражение авторской позиции.

Революции всегда нуждаются в своих глашатаях. Достаточно вспомнить ораторов времен Великой французской революции. В революционной России родилась целая плеяда ораторов — политиков, комиссаров, пропагандистов. Здесь были свои гении всероссийского масштаба, вроде Троцкого, Луначарского, Бухарина, но и в самых малых околотках, и в самых отдаленных уголках страны были свои местные трибуны, свои корифеи публичного слова. Блистательные ораторы, мастера устного слова, остроумные полемисты, публичные трибуны, великолепно чувствующие свою аудиторию, изобретательные импровизаторы, умеющие довести сотни и даже тысячи слушателей до экстаза. Легендой стала история о том, как Троцкий распропагандировал отборную Дикую дивизию, направлявшуюся к

---

*Наум Лазаревич Лейдерман — доктор филологических наук, профессор кафедры современной русской литературы Уральского государственного педагогического университета.*

Питеру для поддержки корниловского мятежа. Лекции Луначарского превращались в подлинные театральные представления.

Речи и выступления ораторов — это самая интенсивная, самая распространенная форма публицистики времен гражданской войны. Однако, это устная публицистика, поэтому многие ораторские шедевры не сохранились в записях. Их еще предстоит каким-то образом восстановить. Но в те же годы получили широчайшее распространение весьма специфические формы письменной публицистики: воззвания, манифесты и декларации, листовки, лозунги, подписи на агитационных рисунках. (Например, в Москве выходили «Окна РОСТА» с рисунками и стихотворными подписями Маяковского, а в Одессе «Окна ЮгРОСТА» — с рисунками молодого Бориса Ефимова и подписями Э. Багрицкого.) Что же до традиционных жанров публицистики, то именно в 1917–20 гг. были созданы ярчайшие образцы — сборники газетных выступлений, статьи-обращения, дневники, открытые письма.

Политической публицистике отдали дань практически все выдающиеся русские писатели. Среди них не только такие опытные мастера острого, аналитического слова, как Зинаида Гиппиус и Аркадий Аверченко<sup>1</sup>, но и те, кто никогда ранее не обращался к этому виду словесности: и мэтр русского символизма Андрей Белый («Революция и культура»), и хранитель народно-поэтических традиций А.М. Ремизов («Слово о погибели Русской земли»), и молодой адепт художественного авангарда Илья Эренбург<sup>2</sup>. Никто из них не смог бесстрастно лицезреть свершающийся исторический апокалипсис, каждый считал необходимым публично высказать свое отношение к главному событию времени — к Октябрьской революции. Для характеристики основных тенденций в публицистике 1917 — начала 20-х годов рассмотрим наиболее значительные выступления. Их авторы — выдающиеся

русские писатели: Александр Блок, Иван Бунин, Максим Горький. В годы гражданской войны каждый создал свой публицистический шедевр.

Поразительна крайняя поляризация политических воззрений авторов. Парадоксальная «рокировка» позиций.

Александр Блок — коренной петербуржец, рафинированный интеллигент, кумир русской богемы, рыцарь Прекрасной Дамы, весьма отвлеченно представлявший жизнь народной массы. Иван Бунин — человек, выбившийся из провинциальной глуши, автор «Деревни» и «Суходола», горьких и жестких картин вырождения и распада предреволюционной России. Но аристократ Блок восторженно принял Октябрь, а Бунин решительно отверг новый режим. На промежуточной позиции оказался Горький: он, кого называли «буревестником революции», всячески защищал демократические идеалы революции, но никак не мог согласиться с их грубым и циничным искажением в политике большевиков. Все эти публицистические произведения соотносимы хронологически: книга Горького «Несвоевременные мысли» собрана из газетных статей, которые печатались с апреля 1917 по июнь 1918 года, статью «Интеллигенция и революция» Блок писал в январе 1918 года, а дневниковые записи Бунина в «Окаянных днях» начинаются с 1 января 1918 года. Каковы же аргументы каждого из авторов и какими способами каждый старается убедить читателя в своей правоте?

#### **ПОЭТИЧЕСКАЯ ПУБЛИЦИСТИКА А. БЛОКА: СТАТЬЯ «ИНТЕЛЛИГЕНЦИЯ И РЕВОЛЮЦИЯ»**

Как известно, Блок разделял историософский миф о роковой судьбе России, согласно которому она обречена быть искупительной жертвой за грехи едва ли не всего человечества. Этот миф был довольно широко распространен в кругах мистически настроенных русских мыслителей и художников, но именно Блок придал ему максимальную художественную выразительность в стихах, вошедших в цикл «Родина» (1907–1916), где исторический путь России ассоциировался со «стрелой татарской древней воли», представлялся как «вечный бой», как череда страданий и бед, самообманов и прозрений, сквозь которые она должна пройти, исполняя свою священную миссию.

Блок писал свою статью «Интеллигенция и революция» спустя всего два месяца после Октябрьского переворота. Еще сильна была эйфория среди тех, кто связывал с переменой власти надежды на действительное преобразование России в страну подлинной демократии. И Блок воспринял революцию с восторгом. В ней он усмотрел разрешение извечной трагедии лично-

<sup>1</sup> Книга А. Аверченко «Дюжина ножей в спину революции», изданная в Париже в 1921 году, удостоилась язвительной рецензии самого Ленина, озаглавленной «Талантливая книжка» (Правда, 1921, 22 ноября): «Это — книжка озлобленного почти до умопомрачения белогвардейца», — так начинает Ленин свой разбор. А между тем, в предисловии Аверченко к своей книге черным по белому написано: «Нужна была России революция? Конечно, нужна. Что такое революция? Это — переворот и избавление. Но когда избавитель перевернуть — перевернул, избавить — избавил, а потом и сам плотно уселся на ваш загорбок, что снова и еще хуже задыхаетесь вы в предсмертной тоске и судороге голода и собачьего существования, когда и конца-краю не видно этому сиденью на вашем загорбке, то тогда черт с ним и с избавителем этим!» (Цит. по: Аверченко А. Дюжина ножей в спину революции. Рига, 1990. С. 4–5). Выходит, что Аверченко несколько не сомневался в необходимости революции, но он решительно выступал против тех, кто воспользовался ее плодами для установления новой формы деспотии.

<sup>2</sup> Почти полсотни статей, написанных И. Эренбургом в годы гражданской войны, впервые собраны в книге: Эренбург И. На тонущем корабле. Статьи и фельетоны 1917–1919 гг. (Сост. А.И. Рубашкин). СПб., 2000.

сти: «Революция — это: я — не один, а мы. Реакция — одиночество, бездарность, мять глину», — записывал он 16 февраля 1917 года<sup>3</sup>. В революции Блок усматривал событие колоссального исторического значения — выход России из тупика, куда ее завело самодержавие, к грядущему величию. Вот дневниковая запись от 14 апреля 1917 года: «...Волею судьбы я поставлен свидетелем великой эпохи»<sup>4</sup>. А вот запись, сделанная 22 апреля: «Всё будет хорошо. Россия будет великой. Но как долго и как трудно дождаться»<sup>5</sup>. Захват же власти большевистскими Советами в октябре 1917 года он воспринял как конец колебаниям, говорильне, топтанию на месте, как решительную меру по осуществлению чаяний, во имя которых совершалась революция.

В статье «Интеллигенция и революция» узнаются черты древнего жанра русской публицистики — жанра *слова*. Статья Блока — это слово, обращенное к русской интеллигенции. С самых первых строк Блок вступает в полемику с теми, кто не принял Октябрьский переворот: «Россия гибнет», «России больше нет», «вечная память России» — слышу я вокруг себя». И вся статья представляет собою диалог поэта с воображаемыми оппонентами. Он пытается объяснить крайности, которыми сопровождается революция, как акты народного возмездия тому миру, где его столетиями обманывали и унижали:

Почему «долой суды»? — Потому, что есть Томы «уложенный» и томы «разъяснений», потому, что судья — барин и «аблакат» - барин, толкуют промеж себя о «деликте», происходит «судоговорение»...

Почему дырявят древний собор? — Потому, что сто лет здесь ожиревший поп, икая, брал взятки и торговал водкой.

Почему гадят в любезных сердцу барских усадьбах? — Потому, что там насиловали и пороли девок: не у того барина, так у соседа.

Почему вают столетние парки? — Потому, что сто лет под этими и развесистыми липами и кленами господка показывали свою власть: тыкали в нос нищему — мощной, а дураку — образованностью.

По Блоку, разрушительные эксцессы, которыми сопровождается утверждение новой власти, есть неизбежные накладные расходы всякого революционного обновления, тем более такого, в котором главной силой выступает стихийная народная масса:

Что же вы думали? Что революция — идиллия? Что творчество ничего не разрушает на своем пути? Что народ — паинька? (...) И, наконец. Что так бескровно и так

<sup>3</sup> Блок А. Собр. соч.: В 8 тт. Т. 7. М.-Л., 1962. С. 328. Далее, кроме специально оговоренных случаев, ссылки даются по этому изданию.

<sup>4</sup> Блок А. Записные книжки. М., 2000. С. 118. (В этом издании представлены записи, которые были купированы в советских изданиях дневников поэта.)

<sup>5</sup> Там же. С. 120.

«безболезненно» разрешится вековая распря между «черной» и «белой» костью, между «образованными» и «необразованными», между интеллигенцией и народом? (Т. 6. С. 8)

Вся статья Блока — это призыв к интеллигенции переступить через свой ужас перед разрушительной стихией народной революции, понять ее справедливость и встать на ее сторону. Однако показательно, что свою систему аргументов Блок развивает не столько на языке логических суждений и доказательств, сколько на языке поэзии. Так, характеризуя духовную атмосферу, которая господствовала в царской России, Блок вводит образы с негативной экспрессией, которые родились в его стихах, написанных в 1907-1916 годы (циклы «Страшный мир», «Ямбы»): «долгая, бессонная, наполненная призраками ночь», «бремя сумасшедшей скуки и бессмысленного безделья». А свое восприятие революции он выражает через обращение к весьма распространенной ассоциации революции с бурей. Отталкиваясь от фразы известного историка Т. Карлейля о том, что демократия приходит «опоясанная бурей»<sup>6</sup>, Блок создает ряд метафор: «Россия — буря», «революция, как грозовой вихрь, как снежный буран», «водоворот», «над Россией (...) пролетает мировой циклон». Совершенно очевидна положительная экспрессия этого образного ряда.

Ключевое же место в системе символов-метафор в статье «Интеллигенция и революция» принадлежит *образу музыки*. В художественном сознании Блока этот образ имел значение универсальной философии. Он был синонимом того, что принято называть «потаенный смысл», «органическая закономерность самого процесса бытия», «скрытая гармония», «Гармония есть согласие мировых сил, порядок мировой жизни» (Т. 6. С. 161) и которые можно постигнуть не рассудком, а иррационально — неким верхним чутьем, обостренным душевным слухом, мистическим наитием<sup>7</sup>. По Блоку, такой чуткостью к мировой музыке обладает подлинный художник, он претворяет ее в «звуковые волны, родные волнам, объемлющим вселенную»: «Поэт — сын гармонии»; «поэт — это — носитель ритма»<sup>8</sup>.

В мировидении Блока паре «музыкальность — немзыкальность» принадлежит роль универсальных ценностных критериев. С этой мерой он подходит и к событиям 1917 года: оце-

<sup>6</sup> Книга Т. Карлейля «Французская революция» была издана в России в 1907 году.

<sup>7</sup> Некое приближенное толкование своего образа-философии Блок дает в следующей своей записи, сделанной как раз в дни работы над статьей «Интеллигенция и революция»: «Чувство не благополучия (музыкальное чувство, ЭТИЧЕСКОЕ — на вашем языке) — где оно у вас?» (5 января 1918 года. Т. 7. С. 315).

<sup>8</sup> Блок А. Дневник 1921 года. 7 февраля. Т. 7. С. 404. И Шиллер Блоку потому «так бесконечно близок», что соединяет «человека с музыкой» (Дневник 1919 г, 27 марта. Т. 7. С. 357).

нивает и политические отношения (так, о возможном соглашении между интеллигенцией и большевиками пишет, что «по внутреннему побуждению это будет соглашение *музыкальное*»<sup>9</sup>), и культурные эпохи («великое *музыкальное* прошлое гуманизма», Т. 7. С. 362), и поведение целых социальных слоев («Русская интеллигенция — устремление к религии, опять — преждевременное, новая *антимузыкальность*», Т. 7. С. 358), и принципы издательской политики («...Выбор для «Всемирной литературы», руководствуясь *музыкой*», Т. 7. С. 364), даже и отдельные человеческие характеры («Пешехонов гораздо музыкальнее Ленина»<sup>10</sup>).

В статье «Интеллигенция и революция» образ музыки становится тем структурообразующим стержнем, которым увязываются в единое смысловое целое оба ряда антагонистических макрообразов: один ряд — «глухая и одинокая ночь», «сумасшедшая скука и бессмысленное безделье», другой ряд — «революционная буря», «народная стихия».

Русская революция представляется Блоку не просто следствием социальных антагонизмов, политических провалов, бессмысленной войны, которые в конце концов подорвали устои российской государственности, в ней, в русской революции, он скорее видит проявление неких таинственных процессов, которые обнимают весь мир, всю планету, — только в русской революции они вырвались наружу. «...Поток, ушедший в землю, протекавший бесшумно в глубине и тьме, — вот он опять шумит; и в шуме его — новая музыка», — такую поэтическую аналогию находит Блок произошедшему социальному взрыву. Из этой аналогии выводятся следующие сравнения и метафоры: революция «сродни природе», значит, она есть музыка. Народ же, как полагает Блок — «бессознательный носитель духа музыки»<sup>11</sup>. Предположение о том, что народ интуитивно чувствует мировые ритмы и живет в согласии с ними, сформировалась у Блока еще под впечатлением первой русской революции, в 1917 году предположение переросло в убеждение — «народ русский ...есть великая *творче-*

*ская* сила». А подкрепляет Блок эту весьма ответственную политическую формулу художественными аналогиями: написанием о главном герое русского фольклора («... народ русский, как Иванушка-дурачок, только что с кровати схватился»), который оказался не глупее своих старших братьев, и отсылкой к гоголевскому образу Руси-тройки (призыв к художникам «слушать ту музыку, которой гремит «разорванный ветром воздух»»<sup>12</sup>).

Из своих поэтических аналогий и ассоциаций, не выходя за пределы единого метафорического ряда, Блок делает вывод: «...Мы должны слушать и любить те же звуки теперь, когда они вылетают из мирового оркестра». Это уже вполне определенный политический призыв к русской интеллигенции — встать на сторону восставшего народа, принять революцию

Следует подчеркнуть: Блок полагает, что на интеллигенцию и ее наиболее чутких представителей — художников, продолжателей традиций Пушкина, Гоголя, Достоевского, Толстого (их имена упоминаются в статье «Интеллигенция и революция»), во времена народных бунтов и революций ложится великая миссия. Еще до того, как произошел Октябрьский переворот, а именно 7 августа 1917 года поэт записывал в дневнике: «*И вот задача русской культуры — направить этот огонь на то, что нужно сжечь; буйство Стеньки и Емельки превратить в волевою музыкальную волну*» (Т. 7. С. 297). Иначе говоря, «поэт — сын гармонии», должен придавать народной стихии осмысленность — «музыкальность». И свою статью Блок завершает тем, что знаменитую сентенцию мудрого Сократа («слушаться духа музыки») актуализирует в современном историческом контексте: «*Всем телом, всем сердцем, всем сознанием — слушайте Революцию*».

Статью «Интеллигенция и революция» Блок писал практически одновременно с поэмой «Двенадцать». Эти произведения творятся в едином ассоциативном ключе, окружены единой образной аурой. Но все-таки «Двенадцать» — это поэма. А «Интеллигенция и революция» — публицистическая статья. Но как раз эта статья — это яркий образец *поэтической* публицистики. Система силлогизмов здесь образуется не из логических суждений, а из сцепления тропов — метафор, сравнений, гипербола. Аппеляции к авторитетам, этот весьма характерный для публицистики риторический прием, осуществляется через вовлечение в актуальный диалог интертек-

<sup>9</sup> Из ответа на анкету «Может ли интеллигенция работать с большевиками?» // Т. 6. С. 8. (Курсив наш — авт.)

<sup>10</sup> Эту аттестацию Ленину дал А.Г. Горнфельд, известный литературный критик, в телефонном разговоре с Блоком, но совершенно очевидно, что Горнфельд в данном случае старался вести спор с Блоком на языке его метафор (Из записи телефонного разговора с А.Г. Горнфельдом 24 февраля 1918 года // Блок А. Записные книжки. М., 2000. С. 138).

<sup>11</sup> Эта дневниковая запись сделана 27 марта 1919 года, спустя год после написания статьи «Интеллигенция и революция» (Т. 7. С. 358).

Как известно, миф о якобы генетически присущем простому народу интуитивном чувстве истории впервые обстоятельно развил Л. Толстой в «Войне и мире», в дальнейшем этот миф стал одной из аксиом революционно-демократической и народнической идеологии. Но Блок пришел к нему опытом собственных проб и ошибок — через то, что он назвал «трилогией вочеловечения».

<sup>12</sup> Этому убеждению Блок сохранял верность и позже, уже в пору «красного террора». «Нет, мы не можем быть «вне политики», потому что мы предадим этим музыку, которую можно услышать только тогда, когда мы перестанем прятаться от чего бы то ни было», — дневниковая запись, сделанная 28 марта 1919 года (Т. 7. С. 359).

ста — отсылки к именам великих художников, к строкам из художественных произведений, к афоризмам мудрецов и ученых. Все эти способы высказывания заражены экспрессией автора и убеждают эмоциональной силой.

Судя по всему, Блок вполне продуманно избрал подобный способ убеждения. Он считал, что в ситуации ожесточения и разгрома, «всё, кроме музыки, всё, что без музыки, всякая «сухая материя» — сейчас только разбудят и озлят зверя». Значит, надо пробуждать в людях сознание высшего смысла революции, понимание ее созидательных целей. И сделать это можно опять-таки тем языком, на котором совершается душевное общение, языком поэтическим («языком музыки»): «До человека без музыки сейчас достучаться нельзя», — утверждает Блок.

Вместе с тем, Блок отдавал себе отчет в том, что те формы высказывания, которые он применял в своих статьях, достаточно зыбки и условны, он называл их «поневоле шаткими и метафорическими выражениями» (Т. 7. С. 406). В традиционной публицистике такие качества авторского дискурса вовсе не считаются достоинством, скорее — наоборот. Примечательно, что среди множества упреков, которые услышал Блок от своих коллег после появления статьи «Интеллигенция и революция», был и такой: «Невменяемость» (просит не обижаться). *Поэтический подход*<sup>13</sup>.

Но поэтический язык, на котором Блок выразил свою политическую позицию, вовсе не был

непонятен его современникам. Например, в некрологе памяти поэта О. Мандельштам писал: «Не надивимся историческому чутью Блока. Еще задолго до того, как он умолял слушать музыку революции, Блок слушал *подземную музыку русской истории*»<sup>14</sup>, — величие Блока его младший современник определял на языке блоковских метаобразов.

Однако, поэтическая аргументация Блока в защиту Октябрьской революции не убедила большинство его современников. З.Н. Гиппиус и А.Н. Чеботаревская в самой резкой форме осудили его за то, что помогает «тем, кому не следует», Андрей Белый прислал «сочувственное и остерегающее письмо»<sup>15</sup>. А ведь именно и только с этими тремя Блок чувствовал, как он писал, «близь души»<sup>16</sup>. Поддержали его немногие — среди них не только наркомпрос советской России А.В. Луначарский, но и идеолог «Скифов» Р.В. Иванов-Разумник.

Сам Блок продолжал чутко вслушиваться в гулы времени, стараясь улавливать в событиях революции музыку, сулящую грядущую гармонию. Ему пришлось быть свидетелем большевистского террора, пройти через испытание угрозой голодной смерти, подвергаться обыскам, несколько дней провести на нарах в знаменитой тюрьме на Гороховой улице. 3 мая 1919 года он записывает в своем дневнике: «Кто погубил революцию (дух музыки)? — Война». Несомненно, имеется в виду война гражданская — братоубийственная и до дикости кровавая.

Е.А. Подшивалова

### ЛИЦО ПИСАТЕЛЯ И ЛИКИ ВРЕМЕНИ:

#### «НЕСВОЕВРЕМЕННЫЕ МЫСЛИ» М. ГОРЬКОГО И «ОКАЯННЫЕ ДНИ» И. БУНИНА

Понятие *творческой индивидуальности писателя* можно рассматривать как коррелят эстетической категории *автор*. Отечественная философско-религиозная антропология (В. Соловьев, П. Флоренский, Вяч. Иванов, С. Франк, Н. Бердяев, Н. Лосский, Л. Карсавин, П. Вышеславский) и филология (М. Бахтин, В. Виноградов, Л. Гинзбург, Б. Корман) к категории автор (творец) и авторство обратились еще в начале XX века. В трудах Б.О. Кормана сформулировано ставшее теперь хрестоматийным представление об авторе как о некоем взгляде на действи-

тельность, выражением которого является все произведение. Таким образом, автор — это системообразующая по отношению к процессу и результату художественного творчества категория. И поскольку на уроках литературы в школе ставится задача научить юных читателей понимать специфику художественного мира писателя, то исследование «творческой индивидуальности» необходимо строить как системное. Творческая индивидуальность проявляется в элементах, образующих эстетическую систему произведения или систему творчества писателя. Принципы взаимодействия этих элементов (структура системы) позволяют судить о специфике художе-

<sup>13</sup> Выказано А.Г. Горнфельдом в телефонном разговоре с Блоком (Запись телефонного разговора 24 февраля 1918 года // Блок А. Записные книжки. М., 2000. С. 136).

Елена Алексеевна Подшивалова — доктор филологических наук, профессор Удмуртского государственного университета.

<sup>14</sup> Манделъштам О. А. Блок // Манделъштам О. Собр. соч.  
<sup>15</sup> Запись от 25 января и 28 февраля 1918 г. // Записные книжки. С. 132, 140.  
<sup>16</sup> Запись от 28 июня 1916 года // Там же. С. 115.

ственного мышления писателя, то есть о характере проявления его творческой индивидуальности.

В старших классах, когда начинается изучение историко-литературного процесса и учащиеся получают возможность проследить путь отечественного литературного развития, особенно важно научить их воспринимать произведение искусства как эстетическое выражение личности, научить видеть проявление творческой индивидуальности писателя за строем текста. В одиннадцатом классе богатным материалом для решения этой задачи может стать публицистика революционных лет. Обращение к ней, с одной стороны, позволяет развить гуманистическое зрение старших школьников, заставляет их задуматься над такими проблемами, как человек перед лицом истории, власть и нравственность, место писателя в эпоху исторической катастрофы. Поэтому очень важно начать изучение данной темы с того, чтобы зафиксировать внимание учащихся на немаловажном факте: к публицистике в революционную эпоху обратились крупнейшие писатели, обладавшие незаурядным художественным дарованием — И. Бунин, М. Горький, З. Гиппиус, В.Г. Короленко. Этот факт свидетельствует о том, что жанр публицистики сам по себе обеспечивал им возможность выразить свое личностное противостояние миру, через данный жанр в драматический период русской истории можно было в большей степени, чем через собственно-художественное творчество, проявить личностный потенциал. С другой стороны, на этих уроках школьники получают возможность совершенствовать свое эстетическое зрение. Если обратиться к содержанию «Окаянных дней» И. Бунина и «Несвоевременных мыслей» М. Горького, «Петербургских дневников» З. Гиппиус, писем В.Г. Короленко к А.В. Луначарскому, то эти произведения покажутся дополняющими друг друга. Во всех говорится о разрушительных для России последствиях Октябрьского переворота, о страданиях народа, о поругании человека, о преступной политике большевиков. Тематически тексты публицистические. Они фактографичны и злободневны. Но если задаться вопросом о характере организации их художественной структуры, то обнаружится различие творческих индивидуальностей их создателей. И это различие проявится во всем — в способах организации слова, в характере конфликта и сюжетостроения. Поэтому уроки по публицистике революционных лет могут стать для школьников опытом литературоведческого прочтения текста. И начать его представляется необходимым с того, чтобы зафиксировать внимание учащихся на жанровых модификациях изучаемых текстов. Бунин и Гиппиус создают

свои произведения в виде дневников, т.е. личного документа (хотя Гиппиус и оговаривает, что ее дневник носит общественный характер), Горький и Короленко — в виде очерков и статей, предназначенных для газеты (т.е. публичного чтения), в виде писем, адресованных не частному человеку, а члену правительства, представителю власти. Различие жанровых модификаций ведет и к различию слова, которым организованы тексты. А так как они типологически группируются, то в дальнейшем сосредоточим свое внимание не на всех четырех, а на двух, представляющих тип лирического, дневникового слова («Окаянные дни» И. Бунина) и тип публицистического, просветительского слова («Несвоевременные мысли» М. Горького).

Методика системного анализа предлагает в исследовании текста отправляться прежде всего от формы повествования, т.е. от субъектной организации. Кому принадлежит текст? Ответ на этот вопрос сможет многое прояснить как в позиции автора, так и в характере взаимодействия элементов исследуемой эстетической структуры.

Текст «Окаянных дней» односубъектен, организован лирическим субъектом «я». Лирическим его необходимо назвать, потому что слову этого субъекта свойственна открытая оценочность, характерная для лирики как литературного рода. Субъект у Бунина не столько повествует и изображает, как это обычно бывает в прозе, сколько оценивает: «...уезжать необходимо, не могу переносить этой жизни физически»<sup>1</sup>. Субъект почти никогда не употребляет местоимение «я», но за каждым его словом ощущается единый строй чувств. Содержанием дневников становится пафос отрицания происходящего. По этому эмоциональному тону мы и узнаем «я». Даже тогда, когда в тексте проявляется повествовательность, он лиричен по своей природе, за повествовательной установкой всегда ощутим основной эмоциональный тон: «Опять несет мокрым снегом. Гимназистки идут облепленные им — красота и радость. Особенно была хороша одна — прелестные синие глаза из-за поднятой к лицу меховой муфты... Что ждет эту молодость?» (С. 73) Если в тексте дневников Бунина употребляется местоимение «мы», то оно адекватно «я». «Мы» — это всегда «я» и родные люди, семья. За «мы» — представление о семье как о едином целом, с чем «я» духовно и телесно однороден: «До сих пор не понимаю, как решились мы просидеть все лето 17 в деревне и как, почему уцелели наши головы» (С. 71).

Текст «Несвоевременных мыслей» многосубъектен (принадлежит и «я», и «мы»), при-

<sup>1</sup> Бунин И. Окаянные дни. М., 1990. С. 85. Далее текст цитируется по этому изданию. Номера страниц указаны в скобках.

чем это «мы» неоднородно, всякий раз количественно и качественно различно). «Мы» может означать «я» и русские люди, «я» и интеллигенция, «я» и революционеры. В первом случае «мы» мыслится в общероссийских масштабах, как общенародная жертва социального и государственного устройства монархической России: «Живя среди отравляющих душу беззаконий старого режима, среди анархии, рожденной им, видя, как безграничны пределы власти авантюристов, которые правили нами, мы — естественно и неизбежно — заразились всеми пагубными свойствами, всеми навыками и приемами людей, презиравших нас, издевавшихся над нами»<sup>2</sup>. Во втором случае «мы» мыслится социально и культурно автономным от других слоев народонаселения России: «Не нужно забывать, что «мы» живем в дебрях многомиллионной массы обывателя» (С. 78). В третьем случае «мы» мыслится как избранная группа людей, призванных решать задачи жизненного устройства всего остального народонаселения страны: «Мы собираемся и мы обязаны строить новую жизнь на началах, о которых издавна мечтали. Мы понимаем эти начала разумом, они знакомы нам в теории, но — этих начал нет в нашем инстинкте, и нам страшно будет ввести их в практику жизни, в древний русский быт» (С. 79). Эти три субъекта абсолютно не отделены друг от друга. Через это «мы» проявляется в тексте социальная, психологическая и идейная самоидентификация авторского «я». Местоимение первого лица единственного числа («я») автор употребляет в тексте не часто и только в тех случаях, когда необходимо обнаружить общественную позицию. «Я» расценивает те или иные политические события не с классовой, а с ментальной или гуманистической точки зрения: «...главнейшим возбудителем драмы (4 июля — *Е.П.*) я считаю не «ленинцев», не немцев, не провокаторов и контрреволюционеров, а — более злого, более сильного врага — тяжкую российскую глупость» (С. 93).

Поставим далее вопрос о том, как субъектная организация текста влияет на характер конфликта? В «Окаянных днях» изображается один сквозной для дневников конфликт — «я» и объятая разрушительной революцией мира. В «Несвоевременных мыслях» изображается несколько различных конфликтов. В том случае, когда текст написан от «я», воспроизводится, как и в дневниках И. Бунина конфликт «я» и революционного мира. В том же случае, когда текст принадлежит «мы», характер конфликта всякий раз меняется в зависимости от смыслового наполнения этого «мы». Если «мы» мыслится как «я» и

народ, то речь идет о конфликте «мы» с самодержавной властью. Если «мы» мыслится как «я» и интеллигенция, то описывается конфликт «мы» и крестьянства, «мы» и обывателя. Если под «мы» понимается «я» и революционеры, то такое «мы» оказывается в состоянии противостояния то самодержавной власти, то крестьянству и массам обывателя, то творческой интеллигенции. Отсюда, например, появляются в тексте такие умозрительные рассуждения, как размышление о двух типах революционеров: «Наблюдая работу революционеров наших дней, ясно различаешь два типа: один — так сказать, вечный революционер, другой — революционер на время, на сей день» (С. 110). Последующая характеристика этих двух типов выглядит как самооправдание перед творческой интеллигенцией, перед представителями гуманистической идеи за свою идейную связь с революцией: «Первый, воплощая в себе революционное Прометеево начало, является духовным наследником всей массы идей,двигающих человечество к совершенству (...) Революционер на время (...) прежде всего обижен за себя, за то, что не талантлив, не силен, за то, что его оскорбляли, даже за то, что он сидел в тюрьме, был в ссылке, влачил тягостное существование эмигранта. Он весь насыщен, как губка, чувством мести и хочет заплатить сторицею обидевшим его» (С. 112). Из цитаты следует, что «я» объединяет себя не с революционерами «наших дней», а с «вечными» революционерами.

Далее поставим вопрос о том, как тип конфликта, изображенного в произведениях, проявляет позиции их авторов? Не трудно убедиться, что у И. Бунина автор отчуждает от себя революционную действительность. У М. Горького революция рассматривается как «своя-чужая».

Этот вывод можно подтвердить наблюдениями над способами описания конфликта или исследованием характера сюжетосложения в каждом из изучаемых произведений.

В «Окаянных днях» развитие сюжета связано с перемещением «я» в пространстве. Основной текст произведения состоит из двух частей: «Москва, 1918 г.» и «Одесса. 1919 г.». Ему предшествует «Дневник 1917-18 гг.», где описано, как революция застает «я» в русской провинции. Таким образом, «я» под влиянием разрушительных событий движется из поместья (родной провинции) в Москву (исконную столицу России), а затем на окраину русского пространства — в Одессу и далее — в эмиграцию.

Зададимся вопросом о том, как меняется семантика пространства. Сначала оно родное, при этом «я» и мир существуют автономно, не подавляя друг друга: «Лежал в гамаке, качался — белая луна на пустом синем небе качалась, как

<sup>2</sup> Горький М. Несвоевременные мысли. Заметки о революции и культуре. М., 1990. С. 77. Далее текст цитируется по этому изданию. Номера страниц указаны в скобках.

маятник» (С. 33). Автор подчеркивает самоценность природы и человека. Природа воспринимается «я» в полноте ее жизни: «Люблю август — роскошь всего, обилие, главное — огороды, зелень, картошка, высокие конопли, подсолнухи. На мужичьих гумнах молотба, новая солома возле тока, красный платок на бабе...» (С. 29). «Я» наблюдает за состояниями природы, как за состояниями живого существа. Эти наблюдения наполняют его эмоциями, «события» жизни природы становятся событиями его душевной жизни: «Измумительны были два-три клена и особенно одна осинка в Скородном позавчера: лес весь еще зеленый — и вдруг одно дерево сплошь все в листе прозрачной, багряно-розовой с фиолетовым тоном крови» (С. 37). Внутренняя жизнь «я», как и жизнь природы, многообразна, интенсивна, насыщена: «Перечитывал Мопассана. Много воспринимаю по-новому, сверху вниз. Прочитал рассказов пять — все сущие пустяки, не оставляют никакого впечатления, ловко и даже неприятно щеголевато-литературно сделанные» (С. 28); «Перечитываю «Федона». Этот логический блеск оставляет холодным. Как много сказал Сократ того, что в индийской, иудейской философии» (С. 33); «...чувство горькой вины, что не использовал лета лучше (...) сколько еще осталось нам этих лет вместе? (...) А дальше? Разойдемся по могилам! Так больно, так обострены все чувства, так остры все мысли и воспоминания!.. А как тупы мы обычно! Как спокойны! И неужели нужна эта боль, чтобы мы ценили жизнь?» (С. 32).

В следующей части дневников «Москва, 1918 г.» уже иное соотношение между «я» и окружающим миром. Московское пространство, в отличие от природного, в восприятии героя начинает раздваиваться: «Вон из Москвы!» А жалко. Днем она теперь удивительно мерзка. Погода мокрая, все мокро, грязно, на тротуарах и на мостовых ямы, ухабистый лед, про толпу и говорить нечего (...) Но вот тихий переулочек, совсем темный, идешь — и вдруг видишь открытые ворота, за ними, в глубине двора, прекрасный силуэт старинного дома, мягко темнеющий на ночном небе, которое тут совсем другое, чем над улицей...» (С. 83). Как видно из цитаты, в Москве для «я» есть «удивительно мерзкое», чужеродное пространство улицы и уютное родное пространство переулочка и дворика, над которыми небо «совсем другое, чем над улицей» (С. 83). Чужеродность — не изначальное свойство пространства. Это качество внутри пространства родины формирует новый субъект истории — революционный народ: «...как только город становится «красным», тотчас резко меняется толпа, наполняющая улицы. Совершается некий подбор лиц, улица преобразается» (С. 107). В восприя-

тии «я» происходит трансформация пространства — из родного оно превращается в чужеродное: «Город чувствует себя завоеванным как будто каким-то особым народом, который кажется гораздо более страшным, чем, я думаю, казались нашим предкам печенеги» (С. 107). Ощущение чужеродности окружающего мира приводит к дистанцированности от него: «Грузинский сказал: — Я теперь всеми силами избегаю выходить без особой нужды на улицу. И совсем не из страха, что кто-нибудь даст по шее, а из страха видеть теперешние уличные лица. Понимаю его как нельзя более, испытываю то же самое, только, думаю, еще острее» (С. 86).

Одесса, в отличие от Москвы, воспринимается «я» как однозначно чужестранный город. Последняя часть дневников «Одесса. 1919 г.» начинается с мысли о том, что Россия исчезла: «Наши дети, внуки не будут в состоянии даже представить себе ту Россию, в которой мы когда-то (то есть вчера) жили» (С. 90). Пространство, на котором располагалась родина, воспринимается теперь как чертов остров: «...живешь в полной отрезанности от мира, как на каком-то Чертовом острове» (С. 98).

В «Окаянных днях», как видим, «я» остается неизменным, образ пространства меняется, место, на котором располагалась родина, превращается в чужеземное, метафизически чуждое («Чертов остров»).

Следующий вопрос, позволяющий выявить принципы описания конфликта в «Окаянных днях», должен быть связан с выяснением того, как взаимодействуют «я» и меняющееся облик пространство. Наблюдения показывают, что отчуждающийся от «я» мир агрессивен, он разрушительно влияет на «я», стремится лишить его независимости и самости. Агрессивность исходит от «нынешних уличных лиц». «Я» воспринимает революционный народ не как социально или национально, но прежде всего как культурно чуждый. У народа и «я» различный цивилизационный уровень: «Лица хамов, сразу заполонивших Москву, потрясающе скотские и мерзкие»; «Голоса утробные, первобытные. Лица у женщин чувашские, мордовские, у мужчин, все, как на подбор, преступные, иные прямо сахалинские» (С. 81). «Я» обостренно ощущает угрозу культуре, исходящую от нового субъекта истории. «Я» дистанцирует себя от тех деятелей современной культуры, которые, по его мнению, испытали трансформирующее качество человечности воздействие революционного народа. Его оценки звучат однозначно отрицательно: «Блок слышит Россию и революцию как ветер...» О, словоблуды! Реки крови, море слез, а им все нипочем» (С. 93); «Был В. Катаев (молодой писатель). Цинизм нынешних молодых людей прямо невероя-

тен. Говорил: «За 100 тысяч убью кого угодно. Я хочу хорошо есть, хочу иметь хорошую шляпу, отличные ботинки...» (С. 121). По мере того, как пространство родины все более и более меняет свой лик, «я» испытывает усиление исходящей от него угрозы не только своему физическому существованию, но и духовному состоянию. «Я» замечает, что его внутренний мир начинает зависеть от внешнего: «...совсем нет *чувства весны*. Да и на что весна *теперь?* (курсив автора – Е.П.)» (С. 91); «Проснувшись как-то особенно ясно, трезво и с ужасом понял, что я просто погибаю от этой жизни и физически, и душевно» (С. 162). Агрессивность нового мира выражается для «я» и в отъятии родного языка: «Какое обилие новых и высокопарных слов. Во всем игра, балаган, «высокий стиль, напыщенная ложь» (С. 70). Ощущение нарастающей агрессивности становящегося чужеродным пространства России заставляет «я» на уровне личностной позиции противостояния отстаивать общечеловеческие, христианско-гуманистические ценности. Он декларирует свою моральную позицию, противоположную античеловечности нового мира и уязвимой, с точки зрения «я», нравственной позиции современников: «Подумать только: надо еще *объяснять* то тому, то другому, почему именно не пойду я служить в какой-нибудь Пролеткульт! Надо еще *доказывать*, что нельзя сидеть рядом с чрезвычайкой, где чуть не каждый час кому-нибудь проламывают голову, и просвещать насчет «последних достижений в инструментовке стиха» какую-нибудь хряпу с потными руками! (курсив автора – Е.П.)» (С. 117). Позиция противостояния определяется тем нравственным императивом, который позволяет «я» не поддаться искушению подмен, разделить «ту Россию, в которой мы жили когда-то» и «Чертвов остров». И в сфере быта, и в сфере духа «я» остается в той России, которой уже нет: «Сейчас (8 часов вечера, а по «советскому» уже половина одиннадцатого)» (С. 104); «По приказу самого Архангела Михаила никогда не приму большевитского правописания. Уже хотя бы по одному тому, что человеческая рука не писала ничего подобного, что пишется теперь по этому правописанию» (С. 117).

Отсюда и логика сюжетного движения в «Окаянных днях». Перемещения «я» в пространстве имеют направленность от родного к чужеродному. Поэтому развязка сюжета — решение уехать из Одессы — может интерпретироваться не как бегство с родины, а как единственно возможный для «я» выход. Он уезжает не из родной страны, а из ставшего чужим и агрессивно-опасным для человечности, для жизни личности пространства. Поэтому в Одессе 1919 г. он не прощается с родиной. Прощание совершилось в

Петербурге, в феврале 1917 г., когда пространство России еще было родным и единым: «В мире была тогда Пасха, весна, удивительная весна: даже в Петербурге стояли такие прекрасные дни, каких не запомнишь. А надо всеми моими тогдашними чувствами преобладала безмерная печаль (...) вся безграничная весенняя Россия развернулась перед моим умственным взглядом. Весна, пасхальные колокола звали к чувствам радостным, воскресным. Но зияла в мире необъятная могила. Смерть была в этой весне, последнее целование...» (С. 114). Так характер сюжетного движения в произведении оформляет авторскую позицию отвержения революции.

Сюжет «Несвоевременных мыслей» основан на описании интеллектуальных открытий и мыслительных ходов, которые делает субъект сознания в связи с разворачивающимися драматическими событиями войны и революции. Отсюда в очерках много размышлений над характером русского народа — субъекта современной истории, над механизмами исторической жизни, над политикой большевиков. Эти размышления построены как итог наблюдений над жизненными и литературными фактами: «Было очень удобно верить в исключительные качества души наших Каратаевых — не просто мужики, а всечеловеки. Гл. Успенский «Властью земли» нанес этой вере серьезный удар. Чехов показал «Мужиков» в освещении еще более мрачном. Бунин мужественно стусил темные краски. Писатели-крестьяне Ив. Вольный, Семен Подъячев изобразили мужика мрачнее Чехова и Бунина. Теперь, когда наш народ свободно развернул перед миром все богатство своей психики, воспитанной веками дикой тьмы, отвратительного рабства, мы начинаем кричать:

— Не верим в народ! (...)

Наши социальных дел мастера затеяли построение храма новой жизни, имея, может быть, довольно точное представление о материальных условиях бытия народа, но совершенно не обладающая знанием духовной среды, духовных свойств материала» (С. 134-135).

Факты современной истории опровергают умозрительные идеи и политические иллюзии «я», направляют его мысль к проблеме «крушения гуманизма» в революционную эпоху. Отсюда в тексте многочисленные примеры беззаконий, творимых большевистской властью, революционным народом и обывательской массой. Но поскольку «я» мыслит себя не только самоценным субъектом, но еще и частью разных социальных коллективов, он становится выразителем и личностно защищаемой гуманистической идеи («Откровенно говоря — я хотел бы сказать: — Будьте человечнее в эти дни всеобщего озверения», С. 169), и разнородных идей, спро-

дуцированных различными социальными группами. Это ведет к тому, что, в отличие от «Окаянных дней», конфликт «я» и мира в «Несвоевременных мыслях» утрачивает определенность, оказывается размытым. В результате субъект сознания находит интеллектуальные лазейки для оправдания чужой правды или своей двойственной по отношению к революционному миру позиции. Так, например, построено рассуждение о Ленине. С одной стороны Ленин мыслится как «вождь и русский барин», который «считает себя вправе проделать с русским народом жестокий опыт, заранее обреченный на неудачу» (С. 151). С другой стороны, Ленин оценивается как «человек исключительной силы», как одна «из наиболее крупных и ярких фигур международной социал-демократии» (С. 151).

Позиция просветителя выражается в том, что субъект указывает большевикам на их политические и моральные просчеты, формулирует свою позитивную программу преобразования мира: «Я нахожу, что заткнуть кулаком рот «Речи» и других буржуазных газет только потому, что они враждебны демократии — это позор для демократии» (С. 152); «Если революция не способна тотчас же развить в стране напряженное культурное строительство, — тогда, с моей точки зрения, революция бесплодна, не имеет смысла, а мы народ — неспособный к жизни» (С. 92). Позиция просветителя позволяет ему одновременно отчуждать от себя революционный мир и мыслить себя частью этого мира.

Поскольку и в «Окаянных днях», и в «Несвоевременных мыслях» субъекты представляют себя читателю в качестве русских писателей, а не общественных деятелей, то и в том и другом текстах важное значение приобретает характер их речи. Последний также обнажает позицию автора по отношению к миру. Поэтому, определяя специфику творческой индивидуальности писателя, проявляющейся в каждом тексте, в конечном итоге зададимся вопросом о том, как эта индивидуальность выражается в речеведении, в характере используемого субъектом языка. Для Бунина язык — это еще одна область, позволяющая разграничить «я» и отчуждаемый мир. Слово здесь противостоит варварскому характеру мира своим личностным и культурным потенциалом. В «Несвоевременных мыслях» язык — форма выражения просветительской позиции субъекта речи, поэтому язык является здесь лишь подручным средством для оформления публицистических идей. В результате слово у Бунина

лично-страстное, а у Горького проповеднический пафос обуславливается не только личной эмоцией, но и публицистическим стилем, свойственным жанру газетных статей. В «Несвоевременных мыслях» используются стилистические приемы, характерные для данного жанра. Декларативность обуславливает наличие многочисленных призывов, воззваний, лозунгов: «Граждане! Неужели мы не найдем в себе сил освободиться от заразы, сбросить с себя грязь! (...) Побольше зрелости, побольше вдумчивости...» (С. 84). В языке субъекта явно выражена аналитическая установка. Это проявляется в демонстрации причинно-следственных связей между явлениями, в сопоставлениях: «Война оценила человека дешевле маленького куска свинца. Кого же упрекнем теперь за ежедневное зверское избивание людей?» (С. 94). В речи субъекта проявляются риторика, сатира: «Разве демократия чувствует себя неправой в своих деяниях и боится критики врагов? Разве кадеты настолько идейно сильны, что победить их можно только путем физического насилия?» (С. 152); «Если б международная война заключалась только в том, что Ленин вцепился в мелкобуржуазные волосы Милюкова, а Милюков трепал бы пышные кудри Ленина» (С. 100).

И, наконец, семантика названия произведений позволяет разграничить авторские позиции в «Окаянных днях» и «Несвоевременных мыслях». Первое произведение уже в названии заключает оценку переживаемого автором времени, а следовательно, и оценку окружающего мира. Если обратиться к «Словарю...» В. Даля, то «окаивать» означает «признать отверженным, достойным проклятия, отчуждения окриком», «окайный» — значит проклятый, погибший духовно, нечистый». Именно таким и рисуется революционный мир, с точки зрения авторского «я». Название «Несвоевременные мысли» тоже заключает в себе оценку. Но неопределенен субъект этой оценки, в характере построения фразы не уточняется, с чьей точки зрения мысли несвоевременны — с точки зрения того, кто их излагает, или того, кто воспринимает. Оценка в этом названии выражена как своя-чужая, что тоже соответствует общей позиции автора «Заметок о революции и культуре».

Так анализ художественного строя позволяет последовательно и целостно проанализировать выражение творческой индивидуальности писателя в публицистическом тексте.

## ГОТОВИМСЯ К УРОКУ

---

Е.Н. Чайковская

### ГОВОРИМ О РОДОСЛОВИИ:

#### *РАЗВИТИЕ КОММУНИКАТИВНЫХ УМЕНИЙ ШКОЛЬНИКОВ-ПОДРОСТКОВ В АСПЕКТЕ ПОЛИФУНКЦИОНАЛЬНОСТИ ОБЩЕНИЯ*

«Коммуникативные умения», «коммуникативная компетентность», «коммуникативная культура» — понятия, ставшие в равной степени как модными, так и реально востребованными современной действительностью.

Умения эффективного и результативного общения являются надпредметными, базовыми для общей культуры личности и должны формироваться в детстве. Однако, как показывает педагогический опыт и анализ образовательной ситуации, эта цель остается пока декларированной и не до конца реализованной в школьной практике. Причины этого лежат, на наш взгляд, в разноплановости (хотя и с известной степенью взаимообусловленности) прочтений самого ключевого определения «коммуникативные умения», что не позволяет перенести теоретические основания этой дефиниции в стройную и последовательную методическую практику. Мы обратились к методической, риторической, психолого-педагогической точкам зрения на это понятие и предприняли попытку найти в них то общее, что позволило бы определить точнее, какие умения из традиционной триады «знаний — умений — навыков» считать коммуникативными с точки зрения методической цели, а следовательно, отобрать, описать и обосновать эффективные педагогические условия их развития.

В работах А.В. Батаршева, А.А. Бодалева, И.А. Зимней, А.А. Леонтьева, Т.А. Ладыженской, А.В. Петровского и др. таким общим знаменателем оказалась концептуальная позиция авторов, суть которой в понимании (в самом общем виде) под коммуникативными умениями умений общаться. Констатация этой мысли позволила увидеть главные причины недостаточной эффективности современной методики развития коммуникативных умений в школе.

Во-первых, авторами предлагаемых методик обучения русскому языку в школе не всегда учитывается полифункциональность процесса общения вообще (акцент в программах смещается в пользу информативной стороны общения в ущерб интерактивной и перцептивной): детей учат работать с информацией в тексте, структурными частями текста, обходя вниманием тот

факт, что полноценное общение должно опираться на социальную перцепцию, умение моделировать партнера по общению, умение подавать себя, и в этом случае коммуникативные умения приобретают характер метапредметный, а при равномерном уровне их сформированности помогают не только успешно обмениваться информацией, но и строить единую стратегию взаимодействия, восприятия и понимания другого человека.

Во-вторых, педагоги не всегда могут сделать процесс обучения коммуникативным, диалогичным: игнорирование интерактивных технологий обучения приводит к пассивности учащихся, преобладанию учительского монолога, что практически недопустимо в среднем звене. Потребность в общении у подростков заложена онтогенезом: повышенная чувствительность к проблемам экзистенции, к оценке себя со стороны других, желание уйти от закономерного в этом возрасте чувства одиночества, самоопределение себя как личности, поиск референтной для себя группы позволяют утверждать, что на уроках гуманитарного цикла помимо предметного содержания необходимо включать материал, требующий вербализации чувств, мыслей и эмоций, в которых подросток особенно заинтересован, а сам процесс обучения должен стремиться к коммуникативно организованному пространству.

Средством, которое успешно активизирует коммуникативную деятельность на уроке и является в этом плане дидактическим феноменом, мы считаем текст родословной. Уникальность этого текста видится нам в потенциально заложенных в нем воспитательного, познавательного фонов: прагматингвистические интересы при его изучении сочетаются с постижением эстетических, культурно-исторических, философско-нравственных представлений. Проследив развитие родословной, мы остановились на двух определениях, отмеченных Л.М. Савеловым, родоначальником русской генеалогической школы. В начале XX века он впервые обозначил расхождение между исторически сложившимся назначением родословной давать информацию о степени родства и возрастающим интересом членов рода знать как можно больше о судьбах, характерах предшественников. От текста-схемы, росписи, таблицы родословная перешла к поликодовому

(креолизованному), объемному по содержанию тексту, однако до сих пор отсутствует ее видовое определение: обособленное место родословной в среде устных и письменных текстов можно проследить в словарях, где она определяется через «роспись» или «последовательность».

Основными педагогическими и методическими возможностями родословной можно назвать: информационную насыщенность, структурное многообразие (в её состав входит более 14 жанров), способность организовывать интерактивное обучение и рефлексию. Она (родословная) значительно расширяет рамки урока как целостной замкнутой структуры, является «ключом» для постижения себя как личности, своих возможностей и места в обществе. Именно в истории рода ребенок может увидеть все сложности взаимодействия личности и общества, познать свои личностные качества и свойства характера как продолженных кем-то и когда-то. Я. Корчак писал: «Ребенок общий, матери и отца, дедов и прадедов, чье-то отдаленное «я», спавшее в веренице предков, голос давно забытой гробницы вдруг явно заговорил в твоём ребенке».

Как раскрыть коммуникативный потенциал ученика, организовать изучение родословной таким образом, чтобы охватить все стороны общения?

При разработке содержания приемов обучения мы максимально стремились сделать его интерактивным, позволяющим вступить подросткам в заинтересованное, искреннее общение; все вопросы, задания и приемы были направлены на постоянное взаимодействие участников общения, в котором происходил не только активный обмен информацией, но и ее оценка. Процесс изучения особенностей текста включал в себя несколько этапов и опирался на уже сложившуюся практику анализа текста (риторический анализ, определение мысли, темы, особенностей композиции, языковое наполнение). Однако только этот опыт оказался недостаточным для развития коммуникативных умений, понимаемых нами в аспекте полифункциональности общения как деятельности, а потому при разработке учебно-методического комплекса мы воспользовались:

1. Сложившейся методической традицией развития связной речи учащихся (ключевые позиции работы с текстом: анализ образца, определение его темы, основной мысли, композиционного строения, стиля, языка и т.д.);

2. Риторической компонентой, которая позволила организовать коммуникативные игры, речевые упражнения и риторический практикум;

3. Психолого-педагогической компонентой, содержанием которой являются способы и прие-

мы организации ролевых игр и особого настроения доброжелательности, открытости общения;

4. Методикой интерактивного обучения (групповые формы работы, самостоятельный поиск проблемы, организация мотивации).

Было разработано содержание четырех последовательных учебных блоков развития речи, образующих единый цикл: вводный, основной, рефлексивный, заключительный. Покажем примеры организации коммуникативно направленного обучения на примере нескольких приемов вводного (мотивационного) блока. Его тема — **«Таинство рода, или что такое родословная»**; цель — организовать заинтересованное общение на тему истории рода. В соответствии с задачами (вызвать интерес, выявить основные проблемы информационного характера, погрузить учащихся в рефлексию собственных коммуникативных умений, выстроить индивидуальную для каждого перспективу работы над родословной) в качестве примеров использовались коммуникативные игры, коммуникативные задачи, ролевые игры, темы которых отталкивались от философско-нравственного смысла родословной. Приведем примеры.

1. *Анализ русских пословиц. Слово учителя:*

«Русский народ, не зная тайн генетической науки, точно и метко подмечал передачу из одного поколения в другое схожесть характера, привычек, внешности, способностей. Вспомним некоторые из них: «От осинки не родится апельсинка», «Какое дерево — таков и клин, каков батька — таков сын», «Плохое дерево в сук идет» и т.д. Обменяйтесь мнением в парах о том, как вы понимаете их смысл, согласны ли с сутью высказываний или нет, а через несколько минут поделитесь с нами своей точкой зрения».

2. *Обращение к рисунку родового древа.*

Вопрос учителя: «Что общего есть у плодов дерева»? Как вы понимаете выражение «общие корни» по отношению к человеку? Какого человека характеризуют фразы «без корней», «с крепкими корнями». Что общего с предками есть у вас (характер, привычки, талант, жесты)? Из каких источников вы это узнали?

3. *Риторическая диагностика*, в основе которой подготовка к высказыванию осуществляется в группе при активном обмене мнениями и суждениями, принятии общего решения.

Учащиеся делятся на группы по пять человек и получают «семейный лист» с заданием. Варианты заданий:

а) «О чем рассказывает фамильный герб»?

На листе изображен контур герба с тем количеством полей, сколько участников группы. Учащимся предлагается выбрать главную жизненную ценность семьи (с опорой на опыт или предполагаемую или желаемую), каждый подро-



М.А. Русанова

## ТРАДИЦИИ ПСАЛТИРИ В РУССКОЙ ПОЭЗИИ И ОДА Г.Р. ДЕРЖАВИНА (МАТЕРИАЛЫ ДЛЯ ВВОДНОГО УРОКА В 7-9 КЛАССАХ)

*Тема, означенная заглавием, интересна, важна и многогранна. Настоящие материалы дают представление о разных ее аспектах. Они построены таким образом, что могут быть использованы как в комплексе, так и частями. А именно: для проведения 2-3 уроков повторения и обобщения русской литературы XVIII-XIX вв. в старших классах. Читатель найдет здесь анализ оды Г.Р. Державина «Властителем и судиям», стилистический разбор стихотворения одного из поэтов-романтиков пушкинской эпохи Ф.Н. Глинки, а подборка стихов и прозаических отрывков последнего раздела позволит учащимся лучше подготовиться к теме, часто встречающейся в экзаменационных билетах: «Поэт (имярек) о назначении поэта и поэзии». Кроме того, это и материал для проведения поэтического вечера.*

### 1

Как возможен диалог разных культурных эпох и как находят поле для общения люди, творящие на разных культурных «языках»: романтики, классицисты, символисты... Наблюдать это всегда интересно, ведь по сути, проводя такие исследования, мы воочию видим, как живет культура, не прерывается традиция и как благодаря культуре живет и развивается человек.

Обратимся мы к русской поэзии, а темой нашего исследования будет восприятие и значение текста, с которого наши предки начинали свое учение и с которого, собственно, началась и русская книжная поэзия: текста одной из учительных книг Библии — Псалтири.

*«Я думаю, что в словах этой книги измерена и объята вся жизнь человеческая, все состояния души, все движения мысли, так что в человеке*

*нельзя найти ничего более», — свт. Афанасий Великий<sup>1</sup>.*

Невозможно было бы не согласиться со словами свт. Афанасия Великого, даже если бы мы знали Псалтирь только по цитатам ее в произведениях Древней Руси: «Слове о Законе и Благодати», житии святых Бориса и Глеба, «Поучении» Владимира Мономаха и многим, многим другим. Исследователь традиции обращения к псалмам в русской литературе Л.Ф. Луцевич убеждена: духовная и поэтическая красота Псалтири так восхитила Древнюю Русь, что всю свою историю она внимала лишь одному поэту: Богодухновенному поэту, царю и пророку Божию Давиду. В древнерусской литературе, — пишет Л.Ф. Луцевич, — «псалтырные стихи осознавались живыми, т.е. эстетически, психологически, этически, динамически значимыми. Именно с ними, прежде всего, соотносимы основные функции художественной литературы».

Мария Александровна Русанова — аспирант Института филологии СО РАН (г. Новосибирск).

<sup>1</sup> Псалтирь // Библейская энциклопедия. М., 1991. С. 584-585.

Псалтырные стихи, насквозь пронизывая раннюю средневековую прозу, несли, по-видимому, заряд такой поэтической силы, являли столь мощную лирическую струю, что образованный средневековый писатель/читатель с достаточно сложной духовной организацией, даже будучи знаком с европейской стихотворной культурой, не испытывал дискомфорта от отсутствия в древнерусской книжности оригинальной лирической поэзии»<sup>2</sup>.

Заметим в скобках, что влияние Псалтири на прозаическую художественную литературу — тема не менее интересная и важная, приведем хотя бы такие факты: «Проникновенно-интимные интонации ветхозаветных псалмов оказали решающее влияние на возникновение топики “исповеди” у Августина, которая через секуляризирующее опосредование легла в основу новоязыковой литературы в той ее линии, которая определяется стадиями сентиментализма (ср. “Исповедь” Ж.-Ж. Руссо), романтизма, экспрессионизма»<sup>3</sup>. «...Чеховская проза, не теряя объективности, через лирическую структуру повествования, возводит, подобно Псалтири, исповедь страдающей и страстно ищущей личности к общечеловеческому значению, сочетает глубину и тонкость психологического изображения героя с философским осмыслением мира»<sup>4</sup>. «Псалтирь дала своеобразный канон в толковании и изображении души ищущей, неуспокоенной, драматически напряженной, но при этом неизменно устремленной к идеалу и совершенству, к Богу. Естественно, что писатели переломных эпох, сами переживающие и изображающие духовные кризисы, оказываются во власти этой традиции, следуют ей и углубляют ее»<sup>5</sup>.

И именно традиция переложения Псалтири, так много дававшей для изображения внутреннего мира человека, стала связующим звеном между уходящими в прошлое традициями древнерусской книжности и становящейся литературой Нового времени. Первой печатной книгой стихотворений была «Псалтирь рифмотворная» — труд Симеона Полоцкого, переложившего псалмы силлабическими стихами и издавшего в Москве в 1680 г. Поэт надеялся, что его книжечка будет полезна тем, кто любит и дома воспевать псалмы. Чаяния автора оправдались: она пользовалась большой популярностью. Такой, что даже «по случаю попалася» в далеких Хол-

могорах юному Михайле Ломоносову, и тот, «читав оную многократно, так пристрастился к стихам, что получил желание обучаться стихотворству»<sup>6</sup>. Желание это было весьма благотворно для русской литературы, но ведь вызвано оно было чтением текстов не собственно поэтических<sup>7</sup>! Едва ли автор переложения мог предвидеть, что его вирши так будут восприняты. Однако, хотя сам Симеон Полоцкий и говорил, что следует своим стихотворным переложением Псалтири древнейшим традициям — греческой и латинской — и «что же касается смысла, толкований или даже “украшений пиитических”, то <...> он строго держался “словес псалтырных и разума толкования приличного”»<sup>8</sup>, но в целом его опыт был лишним свидетельством начавшегося неумолимого процесса секуляризации русской литературы и культуры в целом. Впрочем, свидетельством сколь печальным, столь же и вселяющим надежду, ибо знаменовал собой вместе с отходом от традиции церковной также и одно из возможных путей продолжения духовной традиции в литературе светской.

Следующий литературный факт убеждает нас в этом. В 1743 г. три виднейших теоретика нового русского стихосложения — силлаботонического и нового художественного метода — классицизма — затеяли необычное состязание. Предстояло определить, какой из стихотворных размеров: ямба или хорей, лучше подходит для выражения высокой тематики. Инициатором состязания<sup>9</sup> был В.К. Тредиаковский, он же предложил своим оппонентам А.П. Сумарокову и М.В. Ломоносову для решения спора написать духовную оду — переложить стихами, кто какими сочтет нужным, 143 псалом. Сумароков отстаивал хорей, Ломоносов — ямба, Тредиаковский же не отдавал предпочтение ни одному из них, но полагал, что эстетическая целостность стихотворения больше зависит от тематики. Он также написал свою оду хореем. Все три произведения были изданы под одной обложкой без указания имен авторов, с тем, чтобы читатели могли беспристрастно и компетентно выбрать победителя, стихам предпосылался первоисточник: 143 псалом на церковнославянском языке. В

<sup>6</sup> Цит. по: Романов Б. Псалмопевец Давид и русская поэзия // Псалтирь в русской поэзии XVII–XIX вв. / Ред.-сост. Б.Н. Романов. М., 1995. С. 14–16.

<sup>7</sup> Действительно, нельзя забывать о «специфической — двойственной — природе этого жанра. С одной стороны, стихотворное переложение — явление литературное, эстетическое, светское (...), с другой стороны, переложение псалма определяется содержанием и формой текста сакрального, входящего зачастую в состав богослужения и таким образом включающее начало божественное, собственно духовное» (Луцевич Л.Ф. Псалтирь в русской поэзии... С. 11).

<sup>8</sup> Цит. по: Луцевич Л.Ф. Псалтирь в ранней книжности и литературе XVII века // Русская литература и христианство. Сб. четвертый. СПб., 2002. С. 58.

<sup>9</sup> Как это доказывает в своей монографии Л.Ф. Луцевич.

<sup>2</sup> Луцевич Л.Ф. Псалтирь в русской поэзии. СПб., 2002. С. 56–57.

<sup>3</sup> Аверинцев С.С. Псалмы // Краткая литературная энциклопедия. Т. 6. М., 1971. С. 65.

<sup>4</sup> Жиякова Э.М. Последний псалом А.П. Чехова («Архирей») // Евангельский текст в русской литературе XVIII–XX веков: цитата, реминисценция, мотив, сюжет, жанр. Сб. науч. трудов. Петрозаводск, 1994. С. 283.

<sup>5</sup> Жиякова Э. М. Последний псалом... С. 274.

теоретическом споре победа осталась за Тредиаковским, но с художественных позиций выиграла ода Ломоносова. Сами поэты декларировали, что в задачу их входило точное следование «разуму» и стилю псалма, но читатели без труда замечали, что пафос стихов все же не церковный: Тредиаковский стремился, как он сам писал, «украсить» стиль оригинала — поэкспериментировать с лексикой и синтаксисом, слегка «выправить» логику развития тем оды исходя из законов риторики. Парафраз Сумарокова получился более философским. Ломоносов как перелазатель был очень корректен по отношению к оригиналу, любопытны лишь некоторые элегические, автобиографические нотки, которые он привнес в свое переложение. Ср., например, получившееся у него своего рода стихотворение в стихотворении:

*О Боже, что есть человек?  
Что Ты ему себя являешь,  
И так его Ты почитаешь,  
Которого толь краток век.*

*Он утро, вечер, ночь и день  
Во тщетных помыслах проводит;  
И так вся жизнь его проходит,  
Подобно как пустая тень.*

Но Луцевич, шаг за шагом разбирая тексты этих произведений, недоумевает по поводу того, что все три перелазателя проходят мимо темы, столь любимой авторами Древней Руси — молитвы, и заменяют тему блаженства праведника на тему счастья или даже своего рода благоденствия-богатства, тем самым сужая, значительно упрощая содержание оригинала. Ср. соответствующий стих псалма и его переложение у Ломоносова, Сумарокова и Тредиаковского:

*15. Ублажиша люди, имже сия суть.  
Блажени людие, имже Господь Бог их.*

*(На русском языке:  
15. Блажен народ, у которого это есть.  
Блажен народ, у которого Господь есть Бог.)*

*Счастлива жизнь моих врагов!  
Но те светлее веселятся,  
Ни бурь, ни громов не боятся,  
Которым Вышний Сам покров.*  
(Ломоносов)

*Благополучны вы народы,  
Имуци таковую часть;  
Послушны вам земля и воды,  
Над всем, что зрите, ваша власть:  
Но кто живет по Творчей воле,  
Еще стократно счастлив боле.*  
(Сумароков)

*О! не вы, не вы блаженны,  
Вы коль ни обогащенны:  
Токмо тот народ блажен,  
Бог с которым пребывает;*

*И Всеучного кой знает,  
Сей есть все преукрашен.*  
(Тредиаковский)

А между тем, нельзя пренебрегать тем, что для духовной поэзии важна **«не только форма, но и содержание** церковного искусства, которое призвано быть строго каноническим и в этом смысле право славящим, то есть православным»<sup>10</sup>.

Урок, заданный Тредиаковским себе и двум своим собратям по перу, оказался востребованным, прежде всего для него самого: «Что более в Псалтирь начал я вникать (по случаю СХLIII Псалма, прежде всех других и особенного переложенного при некоем любопытствии); то сильная отчасу стал быть поражаем великолепием Ее слова, и чувствовать Величие изображаемых всюду в ней вещей. <...> Итак, пламень горящий к Псалмам во внутренности моей, почел я за некоторое тайное мне побуждение к сему переложению делу, а почтеша так, и преложил, при Божиим поспешествованием, все Псалмы Лирическим стихом...»<sup>11</sup>

Едва ли не большее влияние имело это малое поэтическое упражнение на Ломоносова — на его представления о языке и стиле рождающейся русской литературы. По наблюдению Ф.Н. Луцевич, отныне Ломоносов как в своих поэтических опытах, так и в научных филологических работах (как, например, в «Предисловии о пользе книг церковных на русском языке») уже вполне осознанно опирается на церковнославянский язык, «очевидно, что самая лингвистическая проблема взаимодействия церковнославянского и русского языка вызревала не без влияния художественного опыта переложения псалмов»<sup>12</sup>. М.В. Ломоносов впоследствии создал еще несколько парафраз из Псалтири. И, возможно, самую высокую оценку этому дал не кто иной, как А.С. Пушкин: «Слог его [Ломоносова], ровный, цветущий и живописный, заимлет главное достоинство от глубокого знания книжного славянского языка и от счастливого слияния оногo с языком простонародным. Вот почему переложения псалмов и другие сильные и близкие подражания высокой поэзии Священных книг суть его лучше произведения. Они останутся вечными памятниками русской словесности; по ним долго еще должны мы будем изучаться стихотворному языку нашему...»<sup>13</sup>

<sup>10</sup> Никитин В. Духовная традиция и культурная преемственность, или Благая весть в русской поэзии // Русский Журнал, апрель 2002: <http://religion.russ.ru/culture/20020427-nikitin.html>.

<sup>11</sup> Цит. по: Романов Б. Псалмопевец Давид... С. 22.

<sup>12</sup> Луцевич Л.Ф. Псалтирь в русской поэзии... С. 234.

<sup>13</sup> Пушкин А.С. О предисловии г-на Ломоноса к переводу басен И.А. Крылова // Пушкин А.С. Мысли о литературе. М., 1988. С. 60.

## 2

Философствующий, деятельный и блистательный XVIII век провозгласил идею человека-гражданина, идею служения и ответственности за судьбу Отечества всех его сынов начиная от монарха и кончая последним солдатиком. Один из таких «служивых» людей, «душу свою отдававший за други своя» на всяком поприще, на котором ему доводилось пребывать, Гавриил Романович Державин, актуализировал в традиции творческого восприятия псалмов тему, по сути своей перекидывающую мостик от времен пророка Аввакума к поэтам-декабристам. В 1787 он написал «Оду. Извлечение из псалма 81», позже названную им «Властителям и судиям».

На уроках по творчеству Державина при работе с одой «Властителям и судиям» нам представляется важным обратиться к тексту самого псалма 81. Внимательное построчное сопоставление стихотворения с текстом оригинала позволит ученикам сделать самостоятельные выводы как об идее стихотворения Державина, так и о том, как его произведение развивает старейшую тему праведного/неправедного судейства. В начале приводится текст, с которым имел дело Державин: церковнославянский, потом текст переложения, а затем, для удобства понимания и сопоставления этих двух текстов, — Синодальный перевод псалма на русский язык.

Псалом Асафу, 81	Властителям и судиям	Псалом 81
1. Бог ста в сонме богов, посреде же боги разсудит. 2. Доколе судите неправду, и лица грешников приемлете?	Восстал Всевышний Бог, да судит Земных богов во сонме их; Доколе, рек, доколь вам будет Щадить неправедных и злых?	1. Бог стал в сонме богов; среди богов произнес суд: 2. доколе будете вы судить неправедно и оказывать лицепрятие нечестивым?
3. Судите сиеру и убогу, смиреена и нища оправдайте.	Ваш долг есть: сохранять законы, На лица сильных не взирать, Без помощи, без обороны Сирот и вдов не оставлять.	3. Давайте суд бедному и сироте; угнетенному и нищему оказывайте справедливость;
4. Измиете нища и убога, из руки грешничи избавите его.	Ваш долг: спасать от бед невинных, Несчастливым подать покров; От сильных защищать бессильных, Исторгнуть бедных из оков.	4. избавляйте бедного и нищего; исторгайте его из руки нечестивых.

5. Не познаеша, нижее уразумеша, во тьме ходят: да подвижатся вся основания земли.	Не внемлют! видят — и не знают! Покрыты мздою очеса: Злодействы землю потрясают, Неправда зыблет небеса.	5. Не знают, не разумеют, во тьме ходят; все основания земли колеблются.
6. Аз рех: боези естее, и сыенове Вышняго все.	Цари! Я мнил, вы боги властны, Никто над вами не судья, Но вы, как я подобно, страстны, И так же смертны, как и я.	6. Я сказал: вы — боги, и сыны Всевышнего — все вы;
7. Вы же яко человецы умираете, и яко един от князей паедете.	И вы подобно так падете, Как с древ увядший лист падет! И вы подобно так умрете, Как ваш последний раб умрет!	7. но вы умрете, как человеки, и падете, как всякий из князей.
8. Воскресние, Боже, судие земли: яко Ты наследииши во всех языцех.	Воскресни, Боже! Боже правых! И их молению внемли: Приди, суди, карай лукавых, И будь един царем земли!	8. Восстань, Боже, суди землю, ибо Ты наследуешь все народы.

Приведем также и церковное толкование интересующего нас псалма архиепископом Иринеем: «Сей псалом содержит увещание к судиям, дабы праведно судили. Но чтоб увещание могло иметь больше силы, вводится сам Бог, высочайший Судия, претящий казнию низшим судиям, ежели они неправедно судить будут»<sup>14</sup>. Главная идея псалма и была воплощена Державиным в его оде.

Наш анализ стихотворения начнем с формального наблюдения. Следуя традиции, заложенной еще Ломоносовым, Державин перекладывает каждый стих псалма отдельным четверостишием правильным четырехстопным ямбом, нигде не отступая от высокого стиля. В качестве комментария к нашим наблюдениям хочется упомянуть об одном из эпизодов биографии поэта: «Ода “На взятие Измаила” принесла Державину новый огромный успех. Екатерина II пожаловала ему табакерку, осыпанную бриллиантами, и сказала: “Я не знала по сие время, что труба ваша столь же громка, как и лира приятна”.

В старости Державин говорил, что лира стала ему тяжела и что пришла пора приняться за цевницу (свирель). Цевница более или менее со-

<sup>14</sup> Толковая псалтирь архиепископа Иринья. М., 1991. С. 46. Заметим также, что накануне Пасхи в Великую Субботу на Страстной седмице, перед тем, как черные одежды священников меняются на белые, хор поет особо торжественное песнопение, составленное из стихов этого псалма, — «Воскресни, Боже».

ответствовала низкому стилю и жанру, лира — среднему, труба — высокому. Императрица выразила мысль о том, что Державин оказался замечательным поэтом не только в среднем стиле и средних жанрах (так она, значит, воспринимала оды-элегии и оды-сатиры, и была права), но и в высоком стиле и высоких жанрах торжественной и, возможно, философской оды»<sup>15</sup>.

Но посмотрим, как автор осмысливает содержание оригинала. Смысловая емкость псалмов так потрясающе велика, что никакому поэтическому языку Нового времени она не под силу. И первая же державинская строфа убеждает нас в этом. Традиция уподобления правителей и сильных мира сего богам («Бог ста в сонме богов») родилась, как мы имеем возможность убедиться, не с эпохой европейски просвещенных монархов, но язык Псалтири таков, что допускает пропуск в стихе и союза «как», и первого звена сравнения (по-русски мы бы сказали: «Бог стал среди властителей, подобных богам»). Поэтому для конкретизации адресата своего гневного обличения Державин добавляет прилагательное: «земные боги». По этой же причине он переименовал название оды: уточнил, что метит не в царей (он не якобинец!<sup>16</sup>), а прежде всего в плохо исполняющих свои гражданские обязанности властителей — вельмож и судей. Итак, в этой оде он продолжает одну из самых своих любимых тем, ту же, что и в «Вельможе», «Праведном Судии», «Радости о правосудии». Поэт следует содержанию оригинала, но развивает идею не путем свободного ассоциативного перехода от темы к теме (не в традиции поэтики Псалтири), а путем логически выверенной аргументированной ораторской речи. Поэтому он и объединяет два стиха в первом четверостишии: чтобы с первых строк прояснить тему оды, — поэтому он добавляет строки от себя во втором четверостишии, тем самым локализуя в пространстве и времени содержание упреков «земным богам»: в России, современной Державину, главной причиной злоупотреблений является нарушение законов и взяточничество. Для времен же псалмопевца, как это отмечает К.С. Льюис, несправедливо обижаемому сложно было не выиграть дело в суде, но пробиться на суд, просто подать жалобу. «Почти всегда и везде “маленькому человеку” было очень трудно подать иск. Надо было подкупить судью и еще человек двух, преграждавших к нему путь. <...> Не нам удивляться, что псалмопевцы и пророки непрестанно просят суда, и весть о нем для них — благая весть. Еще бы!

Ведь только тогда добьется правды неисчислимое множество несправедливо обиженных людей. Конечно, они суда не боятся. Они знают, что дело их — правое. Но кто их выслушает, пока не придет Бог?»<sup>17</sup>

Сравнивая текст псалма и четвертую строфу оды Державина, мы видим, что поэт предпочитает исторически конкретные обвинения, нежели указание на нравственно-духовное состояние души творящих неправду: мзда, то есть взятки, поборы, закрывает глаза властителям, и они «имея глаза не видят»<sup>18</sup>. Знаменательно, что в данном случае поэт, подобно всем христианам, прочитывает ветхозаветный текст через призму новозаветных истин. Подчеркнем, что это вполне естественно для христианина: когда он объясняет ветхозаветный текст цитатами или аллюзиями из Нового Завета. С подобным приемом мы встретимся едва ли не в каждом втором переложении псалма. Так что скорее «минус-прием» — полное отсутствие таких аллюзий — должно удивить исследователя, ибо оно может являться либо следствием собственно «историко-этнографической» задачи переложителя (как, например, для Л.А. Мея или С.С. Аверинцева) или же отсутствием у него всякого опыта церковной жизни.

Но возвратимся к нашему сопоставительному анализу. Третью и четвертую строки четвертой строфы («Злодействы землю потрясают, неправда зыблет небеса») так и хочется признать вставкой Державина: настолько грандиозен и впечатляющ образ, здесь возникающий, — «державинский» образ. А между тем они следуют 5-му стиху псалма, в котором есть тот же гиперболизированный параллелизм происходящего в мире людей миру природы, который выявляет истину о том, что законы нравственности суть законы столь же непреложные, как и законы природы.

Следующую мысль Державин развивает в двух четверостишиях. Поэт противопоставляет то состояние, в котором призваны находиться властители, впрочем, как и вообще каждый человек («По Божию дару вы сыновья Всевышнего и ангелам подобны», — говорит толкователь псалма<sup>19</sup>), тому состоянию, в котором они находятся по своему свойству и склонностям («Яко прочии человеци есте, то есть, смертные и порокам порабощенные, и потому, якоже и вси, подобным образом падаете; но падение ваше тем опаснее, чем более то возвышение, на котором поставлены» (там же)). Державин подчеркивает эту

<sup>15</sup> Бавеский В.С. История русской поэзии 1730-1980. Смоленск, 1994. С. 40-41.

<sup>16</sup> Думается, нет необходимости обременять читателя пересказом истории, в которую попал Державин из-за неверного прочтения императрицей этой оды.

<sup>17</sup> Льюис К.С. Размышления о псалмах // Мир Библии. 1994. № 1 [2].

<sup>18</sup> См., напр., Евангелие от Марка, гл. 4, ст. 12, впрочем, первоисточником является пророчество Исаии (Исаия гл. 6, ст. 9).

<sup>19</sup> Толковая псалтирь архиепископа Иринее... С. 49.

мысль псалма, трижды начав строку с уподобления («и вы подобно...»). Причем во втором уподоблении он вновь добавляет аллюзию («И вы подобно так падете, как с древ увядший лист падет»), на сей раз — на текст Псалтири, на псалом 1, тем самым еще более драматизируя осознание контраста между «призванием» и «состоянием» обличаемых: «Блажен муж, который не ходит на совет нечестивых и не стоит на пути грешных и не сидит в собрании развратителей, но в законе Господа воля его, и о законе Его размышляет он день и ночь! И будет он как дерево, посаженное при потоках вод, которое приносит плод свой во время свое, и лист которого не вянет; и во всем, что он ни делает, успеет» (цитируются стихи 1-3). Поэтому так естественно звучит в следующем четверостишии обращение: «Боже правых», ибо это противопоставление («правый — лукавый», «ходящий прямым путем

и — кривым») было уже актуализировано в предыдущих строфах. И этой мольбой к Богу правых, к грядущему Спасителю людей и Победителю лукавого (дьявола) заканчивается одна из пламеннейших од Державина. Ода, которую так любил декламировать на литературных чтениях автор «Бесов» — Ф.М. Достоевский<sup>20</sup>.

Исследователи называют Державина одним из самых христианских писателей русской литературы. В заключение хочется привести еще один интересный факт литературной биографии Державина: «первым произведением русской поэзии, имевшим громкую международную известность, стала философская ода “Бог”. Пятнадцать раз она была переведена на французский язык, восемь — на немецкий, сверх того на английский, латынь, греческий, чешский, польский, итальянский, испанский, японский языки»<sup>21</sup>.

<sup>20</sup> См.: Орлов П.А. История русской литературы XVIII века: Учебник для студентов университетов. М., 1991. С. 182.

<sup>21</sup> Баяевский В.С. История русской поэзии... С. 41.

Н.А. Толстых

### ОБУЧЕНИЕ ЧЕРЕЗ СОПОСТАВЛЕНИЕ

*(Из опыта сравнительного анализа повести Н.В. Гоголя «НЕВСКИЙ ПРОСПЕКТ» и сказки Э.Т.А. Гофмана «ЗОЛОТОЙ ГОРШОК» в 9 КЛАССЕ)*

Осознание учащимися закономерностей развития литературно-исторического процесса, формирующего нравственные, эстетические идеалы разных стран и эпох, — одна из основных задач, которые должны решаться на уроках литературы. Большие возможности для осуществления этой цели открывает одновременное чтение и сопоставительный анализ произведений русских и зарубежных авторов, что позволяет обнаружить типологические параллели и сквозную проблематику. Как показывает практика, такой прием работы с учащимися возможен и в среднем звене, но особенно он результативен в старших классах. Например, при изучении творчества Н.В. Гоголя в 9-м классе.

Чтобы убедиться, насколько сильно влияние немецких романтиков на русскую литературу первой половины XIX века, можно использовать параллельное чтение повести Н.В. Гоголя «Невский проспект» и сказки Э.Т.А. Гофмана «Золотой горшок». Учащимся предлагается заранее поделиться на группы и выполнить к уроку следующие задания:

1. Сравнить атмосферу, в которой происходит действие произведений. (Учащиеся должны увидеть, что оба автора вводят читателя в самую заурядную бытовую атмосферу, обыкновенней-

шую во времена того и другого писателя: городские улицы, набережные — место вечерних прогулок горожан, мещанские дома чиновников, конторы... Но это только на первый взгляд. На самом же деле этот кажущийся заурядным мир полон чудес, превращений, и в нем происходит напряженнейшая борьба добра и зла за душу героя.)

2. Проследить, как развивается действие в произведениях Гоголя и Гофмана. (Предполагается, что в результате наблюдений учащиеся должны прийти к выводу, что причудливость развития событий передает хаос жизни в романтическом ее понимании, а с этим соединяется четкая выстроенность системы образов по принципу полярности, допускающей, однако, переходы персонажей из одного мира в другой.)

3. Найти общие стилевые принципы, используемые Гоголем и Гофманом для создания образа противоречивой, враждебной для человека действительности, объяснить смысл их использования. (Учащиеся должны увидеть сходство мироощущений писателей, прибегающих к гротескным образам, фантазмагорическим видениям, метафорам, фрагментарности композиции, что рождает мысль о фантастичности всего про-

исходящего, искажающего и уродующего человеческие чувства и стремления.)

4. Охарактеризовать главных героев. (При выполнении этого задания учащимся необходимо найти черты сходства героев: их сближает не только незавидное положение в обществе, но и богатство воображения, застенчивость и робость. Ансельм и Пискарев хранят в душе искры чувства, каждый одержим своей мечтой, именно поэтому они равнодушны к внешнему миру. Здесь уместно проследить, чем заканчивается для каждого из них погоня за призрачным идеалом: Пискарева за «таинственной» незнакомкой и Ансельма за пригрезившейся Серпентиной.

Приключения героев исполнены глубокого нравственно-философского смысла. Мечтательность героев позволяет им вознестись над землей, но не дает от нее оторваться. Героев Гоголя и Гофмана заботят не только высшие материи, но и безденежье, они совершают нелепые поступки в мире, где, по словам архивариуса Линдгорста из сказки «Золотой горшок», «...враждебные начала нападут на тебя, и только внутренняя сила, с которой ты выступишь этим нападениям и искушениям, может спасти тебя от позора и гибели».)

5. Авторское отношение к героям. (Это задание сложнее предыдущих, поскольку позиция автора проявляется не только в авторских характеристиках. Ответ на этот вопрос предполагает более внимательное прочтение текста, более кропотливую работу с ним. Учащиеся должны обнаружить, что авторы, несмотря на общие подходы к изображению героев, по-разному к ним относятся: Ансельм симпатичен автору, хотя отношение Гофмана к своему герою порой иронично-снисходительное, что находит отражение в забавной чудаковатости, неловкости жестов,

ненаходчивости в разговоре, неуверенности в любовных пристрастиях простака и неудачника студента. Гоголь явно противостоит позиции Пискарева: мечтания, патетика, романтическое мировосприятие героя вызывают у автора осуждение, что выражается в жестких гоголевских оценках, в обобщениях морально-этического порядка.)

После выступления групп учащихся можно перейти к заключительной части урока, дав классу задание сформулировать идею, объединяющую «Невский проспект» Гоголя и «Золотой горшок» Гофмана. Весь ход урока подводит учащихся к выводу о том, что идея, объединяющая эти произведения, — конфликт мечтателя с грубой, пошлой действительностью, ее неустраиваемостью, где репутация человека может не совпадать с его личными качествами и где видимость может быть в глазах окружающих важнее, чем сущность. Для обоих авторов свойственна тяга к таинственному, фантастическому, что в целом характерно для романтизма. В то же время учащиеся не могут не заметить полемики Гоголя с Гофманом, что проявляется не только в отношении к герою, но и в финале произведений, ведь в изображении действительности Гоголь использует не только приемы романтической школы, но и реалистические методы.

Таким образом, прием сопоставительного анализа двух произведений позволяет учащимся самим сделать важные наблюдения и выводы, которые впоследствии дадут возможность самостоятельно прочитать «гофмановские» и «гоголевские» страницы у А. Блока, М. Булгакова, А. Ахматовой и А. Белого, поскольку нравственные убеждения и эстетические идеалы романтизма XIX века оказались востребованными и писателями следующих поколений.

Е.И. Лелис

### КЛЮЧЕВОЕ СЛОВО

*(О ПОЭТИКЕ ЗАГЛАВИЙ ЧЕХОВСКИХ РАССКАЗОВ)*

Один из выдающихся мастеров современного рассказа, аргентинский писатель Хулио Кортасар говорил о том, что Чехов-новеллист всегда поражал его интенсивнейшей композиционной разработкой содержания, благодаря которой достигается колоссальный выразительный эффект. Искусство писателя-новеллиста, по мнению Х. Кортасара, сравнимо с искусством фотографа

и состоит в умении «выхватить из реальности фрагмент, заключив его в строго определенные рамки, но таким образом, чтобы этот выхваченный кусок действовал, словно взрыв, распахивающий настежь несравненно более широкую реальность»<sup>1</sup>. Развивая свое сравнение, Х. Кортасар пишет: «И фотограф, и автор рассказа обязаны выбрать и ограничить такой образ или такое событие, которые были бы значимы, ценность которых заключалась бы не только в них самих, но

---

*Елена Ивановна Лелис — кандидат филологических наук, доцент кафедры современного русского языка и его истории Удмуртского государственного университета.*

---

<sup>1</sup> *Ослова Л. Поиски и открытия Хулио Кортасара. Вст. ст. к сб. соч. М., 1976. С. 10.*

и в их способности воздействовать на зрителя или читателя как некое открытие, некий фрагмент, обращающий разум и чувства к чему-то выходящему далеко за пределы изобразительного или литературного сюжета, в них содержащегося»<sup>2</sup>.

Эстетическую значимость имеет не только мысль автора, но и способ ее художественного воплощения. Так, для художественной системы позднего Чехова едва ли не самым важным является принцип изображения через «точку видения», «точку зрения» героя, когда мир предстает перед читателем преломленным дважды: не только в авторском сознании, но и в сознании персонажа.

«Точки зрения» автора и героя в структурно-композиционном аспекте могут развиваться параллельно, то сближаясь, то отталкиваясь друг от друга. Момент их наибольшего сближения, иногда — совпадения — это удвоенная смысловая энергия, на благодатной почве которой чаще и функционируют *ключевые слова художественного текста*. Являясь фокусами смысла художественного целого, в художественной системе Чехова они представляют собой слова, обладающие эстетическим значением, обязательными смысловыми компонентами которых являются семы, обусловленные «точкой зрения» автора и «точкой зрения» героя.

Далеко не все слова, вынесенные Чеховым в заглавие, вбирают в свой смысловой объем оба указанных семантических компонента. Реализуя авторскую модальность, чеховские заглавия воспринимаются в тесной связи с объектом изображения, конфликтом, сюжетом, ситуацией, героями, формой повествования, с ощутимой авторской интонацией. Так, названия рассказов, включающие имена главных героев («Ванька», «Ионыч»), или указание на род их деятельности («Учитель словесности», «Студент», «Архиерей», «Рассказ старшего садовника»), или указание на их семейную роль («Супруга», «Жена», «Невеста») не могут быть ключевыми словами, поскольку не содержат в своем смысловом объеме «точки зрения» героя. Это наименование текста, идущее от автора, которое может быть внешне нейтральным или включать в себя открытую авторскую оценку («Попрыгунья»).

Но все эти заглавия — «эхо» «содержательного звона», издаваемого ключевыми словами в структуре самого текста. Каждое из них несет отпечаток многосмысленности ключевых слов, ее «растворенности» в контексте художественного целого.

Студент размышляет о *правде* и *красоте* (ключевые слова рассказа «Студент»), ассоциа-

тивно сближая их и осмысляя в контексте тысячелетней истории человечества. События, о которых идет речь, — последняя земная ночь Иисуса, тайная вечеря, поцелуй Иуды, отречение апостола Петра, — многократно воплощались в искусстве. Но чеховское видение этого эпизода в мировой истории заключено в том, что это трагическое событие осмысляется на фоне обыденных ситуаций, простых ощущений, как это было в самой Библии.

Впервые на близость элементов чеховской поэтики и Библии пронизательно указал И.Е. Репин: «А какой язык! — Библия!»<sup>3</sup> Об этой черте чеховской поэтики пишет и А.П. Чудаков: «Простота и естественность сочетания бытового и высокого, частного и всемирного — те черты общеправильной поэтики, к которым тяготел Чехов»<sup>4</sup>.

Есть свой глубокий смысл в том, что содержательный план ключевых слов, выраженных абстрактными существительными, формируют предметный и событийный ряды, и о *правде* и *красоте* как основах бытия рассуждает студент — молодой человек, которому еще предстоит пройти свой жизненный путь, но который твердо убежден, что эти понятия «всегда составляли главное в человеческой жизни и вообще на земле» [Т. 8. С. 309].

О смысле бытия и истинных ценностях рассуждают чеховские герои, принадлежащие к разным социальным слоям и имеющие разные взгляды на жизнь. Ключевые понятия их жизненной философии лексически оформляются в ключевые слова текста и заставляют двигаться весь его структурно-композиционный остов, обнажая их смысловую многогранность. Рожденные в сознании героя в момент постижения истины, ключевые слова обозначают понятия, в ракурсе которых осмыляется жизнь героя, система его ценностей, его поступки. Так, *учитель словесности* думает о своем маленьком обывательском *мире* и о *другом мире*, в котором возможно счастье и радость жизни (ключевые слова рассказа «Учитель словесности»). Достигший больших высот в церковной иерархии, человек, являющийся собой посредника между Богом и людьми, всеми силами души хочет быть *простым, обыкновенным человеком* (ключевые слова рассказа «Архиерей»). О *вере в человека* как о самой большой духовной ценности говорит простой садовник (ключевые слова «Рассказа старшего садовника»). О *зле* и противостоящей ему тихой и прекрасной *правде*, которая есть и будет,

<sup>3</sup> Чехов А.П. Письма: В 12 тт. Т. 9. С. 504. М., 1977-1979. (В дальнейшем в тексте ссылки делаются на это издание и сопровождаются обозначениями: П. — серия писем; Т. — том; С. — страница.)

<sup>4</sup> Чудаков А.П. Мир Чехова: Возникновение и утверждение. М., 1986. С. 229.

<sup>2</sup> Там же.

думают крестьянка Липа и ее нищая мать, волею судеб оказавшиеся в бездонной пропасти насилия (ключевые слова повести «В овраге»).

Ключ *настоящий разгром* организует смысловую композицию рассказа «Супруга», в центре которого — эпизод с телеграммой любовника, найденной мужем. Вокруг него группируется все. На него проецируются предшествующие и последующие события. С ним связаны размышления и переживания героя, доктора Николая Евграфыча. Рассказ о нем, об определенной вехе в его жизни и о том, какую роль сыграла в этом его «супруга».

В самом тексте слово *супруга* ни разу не употребляется. Для обозначения героини используется ее имя — Ольга Дмитриевна, слово «жена» (общезыковой синоним к слову *супруга*), слово «женщина». Причем каждый способ номинации героини уравнивается соответствующим способом номинации главного героя — ее мужа: «Ольга Дмитриевна» (9 раз) — «Николай Евграфыч» (5 раз); «жена» (10 раз) — «муж» (3 раза); «женщина» (4 раза) — «доктор» (5 раз).

Взаимоотношения двух главных героев рассказа обусловили динамику развития сюжета. Они вышли из разных социальных слоев и впитали самые характерные черты психологии своего социального уровня. Доктор — «сын деревенского попа, бурсак по воспитанию, прямой, грубый человек, по профессии хирург» [Т. 9. С. 94]. Его жена — женщина, которой он добровольно отдался «в рабство», сам позволил «так позорно подчинить себя... слабому, ничтожному, продажному, низкому созданию» [Т. 9. С. 94]. Отец жены — «тайный советник, хитрый и жадный до денег» [Т. 9. С. 98]; мать — «полная дама с мелкими и хищными чертами, как у хорька, безумно любящая свою дочь и во всем помогающая ей; если бы дочь душила человека, то мать не сказала бы ей ни слова и только заслонила бы ее своим подолом» [Т. 9. С. 98-99].

Две несовместимые психологии, два противоположных образа мышления — доктора и Ольги Дмитриевны — находят воплощение в контекстуально противопоставленных смысловых и эмоционально-оценочных сферах:

У Ольги Дмитриевны *тоже* мелкие и хищные черты лица, но более выразительные и смелые, чем у матери; это уже не хорек, а зверь покрупнее! А сам Николай Евграфыч глядит... таким простаком, добрым малым, человеком-рубахой; добродушная семинарская улыбка расплылась по его лицу, и он *наивно верит*, что эта компания хищников... даст ему и поэзию, и счастье, и все то, о чем он мечтал, когда еще студентом пел песню: «Не любить — погубить значит жизнь молодую...» [Т. 9. С. 99].

Лейтмотив *хищный* обозначает сферу Ольги Дмитриевны и ее семьи. Общезыковое переносное значение этого слова: «такой, который стре-

мится к наживе, жестоко эксплуатируя кого-либо, расхищая что-либо»<sup>5</sup>. Это значение обогащается за счет включения в контекст его употребления сравнений Ольги Дмитриевны со зверем — хорьком (в другом месте — с кошкой). В семантическую структуру слова *хищный* вводится сема 'звериный, животный'.

Откровенно неординарное поведение жены даже после предъявленного ей обвинения в измене и недостойных действиях убеждает в том, что для автора и его героя *хищный* — это еще и 'лишенный представления о человеческом достоинстве и чести'.

« — Я освобождаю тебя *от необходимости притворяться и лгать*» [Т. 9. С. 97], — говорит Николай Евграфыч. Для его системы ценностей необходимость притворства и лжи тягостны.

« — И *неужели ты еще станешь выбирать между браком и адюльтером?*» [Т. 9. С. 98], — недоумевает Николай Евграфыч, так и не сумев поверить в столь низкое падение жены.

Они говорят на разных языках и мыслят разными понятиями. Доктор говорит о разбитых и осмеянных надеждах на счастье [Т. 9. С. 95], о любви [Т. 9. С. 97], о разнице между браком и адюльтером [Т. 9. С. 98]. Ольга Дмитриевна — о том, что, видимо, она «надоела» [Т. 9. С. 98], что она «не такая дура, как вы думаете» [Т. 9. С. 98] и т.д. Стилистически сниженная лексика, интонация обозленного эгоистичного человека, манера общения (во время разговора она равнодушно пожимает плечами, раскачивается на кресле) — все говорит о человеке грубом и циничном.

Николай Евграфыч в неприятном разговоре с женой постоянно *сдерживается*: «Я вовсе не хочу упрекать тебя или делать сцену» [Т. 9. С. 97]. Ольга Дмитриевна *пытливо засматривает ему в лицо*, чтобы «понять его тайные мысли», так как «никогда никому не верила» [Т. 9. С. 97].

Противопоставление двух людей, реализованное в тексте лексически и структурно, две содержательные и эмоциональные сферы не находят общих точек. Эти люди из разных миров и имеют противоположные системы оценок. Насильственное совмещение (брак) несовместимого приводит к разрушению. Несовмещение двух мировосприятий разрушает личность доктора: «эта женщина... влетела в его жизнь и произвела в ней *настоящий разгром*» [Т. 9. С. 95]. *Настоящий разгром* — название тому состоянию души, к которому закономерно пришел доктор. Этот ключ вобрал в себя осознание самим героем конечной точки его длительного «хождения по мукам» ранее не знакомых ему унижительных чувств и ощущений.

<sup>5</sup> Словарь русского языка: В 4 тт. Т. IV. М., 1988. С. 601.

Описание этих чувств, в их бесконечной, издевательской и роковой цепи, занимает в рассказе большую часть. До появления Ольги Дмитриевны все повествование посвящено изображению внутреннего состояния героя. При этом чувства доктора воспринимаются не в чередовании или смене одного другим, а в наложении, когда последующее чувство не полностью вытесняет, а лишь теснит предыдущее, усиливая эмоциональный накал:

*раздражение*

— Я просил вас не убирать у меня на столе, — говорил Николай Евграфыч. — После ваших уборок *никогда ничего не найдешь*. Где телеграмма? *Куда вы ее бросили?* Извольте искать [Т. 9. С. 92];

*томление*

*сомнение*

Он *не верил* ей и, когда она долго не возвращалась, *не стал, томился, и то же время презирал* и жену, и ее постель, и зеркало... [Т. 9. С. 92];

*обида*

*чувство оскорбленного достоинства*

Он представлял себе, *какую бы смешную, жалкую роль он играл*, если бы согласился поехать с женой в Ниццу, *едва не заплакал от чувства обиды и в сильном волнении стал ходить по всем комнатам* [Т. 9. С. 94];

*негодование*

*растерянность*

*Сжмая кулаки и морщась от отвращения*, он спрашивал себя, как это он... *мог отдаться в рабство*, так *порно подчинить себя*... [Т. 9. С. 94];

*отвращение*

*чувство опустошенности*

От того времени, когда он влюбился и сделал предложение и потом жил семь лет, осталось воспоминание только о длинных пушистых волосах, массе мягких кружев и о маленькой ножке... и *больше ничего* [Т. 9. С. 95].

Целую гамму отрицательных чувств пришлось испытать доктору. Эмоционально-оценочные союжники, называющие их, по-новому, ярко и выразительно проявляют эстетический смысл ключа *разгром*. Идеино-художественный контекст на основе общезыкового значения этого слова — выявляет в качестве эстетически значимой сему разрушения. Эта сема, морфологически оформленная в приставке *раз-*, заставляет читателя пристальнее вглядываться во внутреннюю форму слова и на этой основе производить смысловые ассоциации с заглавием рассказа. *Су-пруга, су-пруг* — от «стянуть, соединить, запрячь»<sup>6</sup>. Соединение несоединимого — причина разрушения — вот авторская идея, художественное воплощение которой нашло отражение в рассказе. В контексте художественного целого ключевое слово *разгром* в своем метафорическом употреблении приобретает смысловую много-

гранность. *Настоящий разгром* — это название сразу нескольким вещам: тому, что произошло с низведенным с пьедестала святости браком; это название разрушенным надеждам на счастье; это название разбитой, цинично растоптанной любви. В конечном счете — это разрушение самой личности.

Таким образом, ключевым словом в рассказе «Супруга» является отвлеченное существительное *разгром*. Его смысловой объем воспринимается читателем сначала в лингвистическом, а затем в идейно-художественном контексте. Это происходит благодаря центробежной силе эстетического воздействия ключа, которая концентрирует вокруг себя все языковые средства и превращает ключевое существительное в единицу текстового масштаба. Это слово употреблено в несобственно-прямой речи Николая Евграфыча и занимает определяющую позицию в выражении «точки зрения» героя и «точки зрения» автора.

Выступая в качестве ключевого, оно реализует свои внутренние эстетические ресурсы благодаря усложнению семантической структуры: на языковое переносное значение накладывается сема разрушения. Так формируются два полюса смысла художественного целого: *су-пруга* произвела *настоящий раз-гром*.

Слова-союжники, формирующие эмоционально-оценочный план произведения (раздражение, томление, презрение, обида и др.), усиливают свойственную ключу отрицательную экспрессию, ассоциативно придавая заглавию рассказа уничижительную окраску.

Специфика чеховских заглавий объясняется самим «способом мышления» писателя. Как отмечает И.Н. Сухих, «исходным зерном замысла оказывается не лицо или характер (как у Толстого), не идея (как у Достоевского), а ситуация, тип взаимоотношения персонажа и действительности. Эта ситуация может быть проиграна на разном «персонажном материале»<sup>7</sup>. Героем трагедии у Чехова может стать и профессор («Скучная история»), и гробовщик («Скрипка Ротшильда»). Настоящая любовь может настигнуть любую светскую даму, в том числе и «даму с собачкой».

Чеховские заглавия, как правило, не фокусируют в себе смысл текста во всю его «колеблющуюся глубину». Писатель использует эту сильную позицию лишь в качестве вектора движения художественной мысли, подчиняясь которому, читатель из текста, включая подтекст, сам воспроизводит смысловые доминанты. Заглавие может определять границы художественного времени и пространства, в «системе координат» которых предстоит движение авторской мысли,

<sup>6</sup> Фасмер М. Этимологический словарь русского языка: В 4 тт. Т. 3. М., 1987. С. 432.

<sup>7</sup> Сухих И.Н. Проблемы поэтики А.П. Чехова. Л., 1987. С. 56.

развитие темы, раскрытие характеров героев («В ссылке», «В усадьбе», «У знакомых», «В Москве», «На святках» и др.). В некоторых случаях, когда заглавие, по мнению автора, слишком прямолинейно указывало на смысловую доминанту его произведения, он заменял его более нейтральным. Так было с рассказом «После театра» (первоначально — «Радость»), с рассказом «У знакомых» (первоначально — «Крик»).

Вынесение ключевого слова в заглавие диктует совершенно иной способ общения с читателем, другое композиционное строение текста, двойное ведение темы, а значит, и другой тип «динамического развертывания словесных рядов».

Ключевыми словами, вынесенными в заглавие, стали, например, «Спать хочется» и «Страх». В обоих рассказах эмоционально-оценочный план является важнейшим, психологическое состояние героев имеет определяющее значение, подчиняя себе предметный, содержательный уровень текста. Эстетика настроения приобретает универсальный, орудийный характер, окрашивая событийный ряд общим тоном и тем самым объединяя в одну эстетически значимую цепь вещи, мало связанные в объективной действительности. Так, в тексте глубоко трагического рассказа «Спать хочется» ключевое слово *спать* повторяется 18 раз. Тема сна, валящего с ног и необходимого, как жизнь, перемежается описанием впечатлений девочки: *крик ребенка, на потолке зеленое пятно от лампы, шоссе, покрытое жидкой грязью*. Меняется порядок восприятия впечатлений. Все перемешивается в дремлющем мозгу ребенка. Становится прозрачной граница реального и представляемого, но сохраняется структурное противопоставление темы сна всем остальным:

Ребенок... кричит... А Варьке хочется спать [Т. 7. С. 7].

...Эта музыка только раздражает и гнетет, потому что она вгоняет в дремоту, а спать нельзя [Т. 7. С. 7].

...Люди с котомками и тени падают на землю... засыпают крепко, спят сладко, а на телеграфных проволоках сидят вороны, кричат, как ребенок, и стараются разбудить их [Т. 7. С. 8].

Зеленое пятно и тени мало-помалу исчезают... А спать хочется по-прежнему. Ужасно хочется! [Т. 7. С. 10].

Внутренний конфликт рассказа («спать хочется», а «спать нельзя») разрешается в сонном сознании девочки просто. Его разрешение структурно подчеркнуто: *спать нельзя* (до убийства ребенка) — *можно спать* (после убийства) и выражено личной формой глагола: «и через минуту *спит*» [Т. 7. С. 12].

Внутренне организующей силой обладает и ключевое слово — заглавие «Страх». Композиция этого рассказа гораздо сложнее. В нем не

один, а три главных героя. При всей разности характеров их объединяет одно чувство — страх перед жизнью. Лексема *страх* и однокоренные ей слова употреблены в рассказе 23 раза, слово *бояться* — 6 раз, *испуг, испугаться* — 3 раза. Это смысловое ядро образует поле эмоционального сопряжения разных содержательных сфер, организующих «точки зрения» героев и «точку зрения» автора. Атмосфера *страха* пронизывает весь рассказ. Но если герои говорят о страхе как о *чувстве*, которое они испытывают и которое помимо их воли передается от одного к другому, то автор говорит о нем как о проявлении человеческих *качеств* — о неумении найти себя, об отсутствии четких жизненных принципов, о нравственной дряблости. Еще один из современных Чехову литературных критиков, Р.И. Сементковский, писал в связи с рассказом: «...Склонность философствовать, увлекаться общими идеями в русском интеллигентном человеке решительно преобладает над умением найтись в окружающей нас действительности и служить ей умело для осуществления воодушевляющих нас в университете общих идеалов» [Т. 8. С. 465].

Жена изменяет Дмитрию Петровичу Силину с его другом. Но от этого никто из них не чувствует себя ни виноватым, ни счастливым. Хотя Мария Сергеевна клялась в любви и говорила о том, что любит уже давно. В любви, как и в дружбе, герой-рассказчик находит лишь «*что-то неудобное и тягостное*». Марии Сергеевне *скучно*. Дмитрию Петровичу *страшно*.

В подтексте рождается эстетический смысл слова *дремота*, которое в самом начале рассказа употреблено в своем прямом значении, называющем состояние, когда клонит ко сну. Создавая общий тон, художественную атмосферу рассказа, этот соклуч становится обозначением не физического, а душевного состояния героев. Живущие как в полусне, они не различают границ *правды* и *лжи* (слова-лейтмотивы), их постигла самая страшная, по мнению Чехова, беда — взаимное непонимание, разобщенность:

...Мне почему-то весело было думать, что она не любит своего мужа [Т. 8. С. 134].

Я старался прочесть что-нибудь на ее холодном, равнодушном лице [Т. 8. С. 134-135].

Это была большая, серьезная любовь со слезами и клятвами, а я хотел, чтобы не было ничего серьезного — ни слез, ни клятв, ни разговоров о будущем [Т. 8. С. 137].

Аморфность мыслей и чувств, их мелкость, игра, бутафорность проявлений, когда герои попеременно надевают маски равнодушия, холодности, досады, насмешки, противостоят данному в начале рассказа описанию жизненной философии Дмитрия Петровича Силина, которая представляла из себя, по словам рассказчика, «фило-

софию немножко вялую и витиеватую, но *ясную*» [Т. 8. С. 127]. В идейно-художественном контексте смысл слова становится противоположным и реализуется подтекстно — ‘неясный, расплывчатый, туманный, аморфный’.

Исследователи не раз отмечали обилие в чеховских рассказах неопределенных местоимений и наречий как знаков передачи «неясных» чувств и мыслей героев. В этом рассказе их около десяти: *что-нибудь* — 3, *что-то* — 2, *почему-то* — 2, *где-то* — 1, *когда-нибудь* — 1. Герои снимают с себя ответственность за то, что произошло. Они не чувствуют себя виноватыми. По мнению Чехова, именно это и *страшно*.

Выходя из комнаты любовника, Мария Сергеевна сталкивается с мужем, но не он, а она смотрит на него с отвращением. Смещаются нравственные оценки, и это *страшно*.

— Зачем я это сделал? — спрашивает себя в финале герой-рассказчик. — Почему это *вышло* именно так, а не иначе? Кому и для чего это нужно было, чтоб она любила меня так серьезно и чтоб он явился в комнату за фуражкой? [Т. 8. С. 138].

В изображении растерянности героя, в самом строе его мыслей, когда он удивляется, как это *само собой вышло*, случилось помимо его воли, — авторская уничижительная оценка. Предметом своих рассуждений герой-рассказчик делает не свои поступки, а чужие. Он так и не приходит ни к какому выводу. В описании его растерянности тоже проявляется авторская оценка и героя, и ситуации.

Заключительным оценочным аккордом звучит лишенное экспрессивности слово *продолжают*, использованное в самом финале рассказа. Дмитрий Петрович Силин и его жена «*продолжают жить вместе*» [Т. 8. С. 138].

Таким образом, ключевое слово, вынесенное Чеховым в заглавие («Спать хочется», «Страх», «В родном углу», «В овраге» и др.), обуславливает такое структурно-композиционное построение текста, которое характеризуется большим количеством собственно лексических или ассоциативных логических и эмоциональных связей. Сложная система повторов, синонимических замен, антонимических противопоставлений проявляет эстетический смысл заглавия-ключа. Такое построение текста позволяет сделать заглавие лаконичным и содержательно емким, выявить в нем глубокое философское, социальное, психологическое содержание.

Но ключевое слово далеко не всегда выносится Чеховым в заглавие. Чаще эта «сильная позиция» оказывается занята словом, лишь ассоциативно связанным с ключом и потому мобилизующим творческое сознание читателя, который должен самостоятельно эту ассоциативную связь уловить. Так построена большая часть рассказов писателя, и на эту черту чеховской поэтики (хотя и без использования термина «ключевое слово») указывают многие литературоведы, например, М.Л. Семанова, А.П. Чудаков, И.Н. Сухих и др. Такие заглавия помогают читателю осмыслить содержание подтекста, глубину недосказанности авторской мысли, емкость выбранной писателем художественной формы.

## ИДЕТ УРОК

---

А.П. Овчухов, А.М. Казаков

### СОВЕТЫ МОЛОДОМУ УЧИТЕЛЮ РУССКОГО ЯЗЫКА

Обилие методической литературы в наше время порой пугает начинающего учителя. Перед ним встает множество вопросов: какие методы применять? Какие из них наиболее эффективны? Какие приемы использовать при объяснении материала? Как систематизировать ту информацию, которую предлагают современные методические издания? и т.д.

Мы хотим поделиться своим опытом. Коллектив учителей-словесников нашей школы в течение многих лет пользуется дидактическими материалами, систематизированными школьным методическим объединением.

Одним из обязательных этапов урока является **проверка домашнего задания**. Данный этап урока очень важен, т.к. от него зависит дальнейшее «самочувствие» урока. Следовательно, этот этап не должен быть однообразным и скучным. И опять у молодого учителя возникает вопрос: как сделать интересным этот этап?

Как правило, домашнее задание по русскому языку дают учителя как устное (усвоение теоретических сведений), так и письменное (упражнение).

Учителя-словесники школы из множества приемов проверки домашнего задания выбрали более эффективные (с их точки зрения).

1. Проверка усвоения теоретических сведений.

- Устные ответы на вопросы типа *какой, как, почему, отчего*.
- Использование полученных знаний для анализа примеров, данных учителем на доске.
- Фронтальный опрос у доски нескольких учащихся (карточка содержит вопрос по теории + практическое задание).
- Письменный ответ по карточке.
- Составление таблиц, схем и заполнение их примерами.
- Связный рассказ о каком-либо языковом явлении.
- Самостоятельная работа по теории.

2. Проверка письменного задания.

• Выборочная проверка (чтение слов с определенной орфограммой, предложений на пунктуационное правило и т.д.)

• Самопроверка с помощью словаря, справочника, таблицы, записей на доске, кодоскопа.

- Взаимопроверка.
- Проверка до урока учениками-консультантами домашнего задания учащихся, их отчет о проделанной работе, разбор типичных ошибок.
- Запись на доске определенных слов, предложений (до урока или во время урока).
- Выполнение подобной работы.
- Диктант из слов, предложений, подобных словам, предложениям в упражнении.
- Консультация учителя (учитель объясняет случаи, которые вызвали у учащихся трудности, сомнения).

Еще одна проблема многих учителей — **урок работы над ошибками** после контрольного диктанта. Не все любят такие уроки, а ведь и их можно провести интересно и с пользой для детей.

Цель такого урока — помочь учащимся разобраться в ошибках, отработать неусвоенные правила.

Урок работы над ошибками мы проводим не сразу после урока контрольной работы, а через один-три урока. На следующем после контрольного диктанта уроке мы сообщаем учащимся о типичных ошибках в их работах и даем задание повторить соответствующие правила.

Здесь требуется и добросовестная работа учителя:

- 1) при проверке работ провести классификацию ошибок;
- 2) из этих ошибок отобрать наиболее типичные;
- 3) для каждого типа ошибок разработать прием их объяснения;
- 4) подобрать дидактический материал;
- 5) разработать методику закрепления правил;
- 6) подобрать домашнее задание для индивидуальной работы над ошибками.

Сам урок над ошибками начинается с общей характеристики работ, а затем воспроизводятся знания учащихся (после каждого правила идет его закрепление).

Закрепление правил (для 4-5 типов ошибок) происходит дифференцированно: для учащихся, написавших диктант на «4» и «5», учитель дает задание более высокого уровня. Например, составить словарный диктант по какому-то виду орфограмм или сгруппировать слова диктанта по видам орфограмм. Учащиеся же, получившие за

контрольную работу «3» и «2», работают с учителем:

- Выясняют причину ошибки, находят соответствующее правило;
- Обосновывают данное написание;
- Отрабатывают правило подобранными учителем упражнениями;
- В конце всей работы дается упражнение со смешанными примерами, которое учащиеся выполняют самостоятельно.

В конце урока на дом задаются также дифференцированные задания. Например, учащимся, работавшим самостоятельно, можно задать такое задание: составить связный текст по выписанным словам. Те, кто написал диктант на «3» — составить предложения со словами, где были допущены ошибки; а кто написал неудовлетворительно, получают индивидуальные задания на карточках.

Учителя, имеющие большой опыт работы в школе, знают, что работа будет более эффективна, если время от времени возвращаться к этим ошибкам. Это может быть:

- Диктовка слов с наиболее типичными ошибками на последующих уроках.
- Диктант «По следам ошибок».
- Зачетный урок в конце четверти: словарный диктант из слов с ошибками за всю четверть (не забудьте о нормах).

В последнее время **проблема правописания** приобрела особое значение. Большинство учащихся, уходя из школы, остаются безграмотными.

Методическое объединение учителей русского языка и литературы нашей школы активно решает эту проблему.

Причинами низкой грамотности учащихся нашей школы после проведенного анализа оказались следующие:

- а) недостаточная связь орфографии с другими разделами русского языка;
- б) недостаточное внимание на уроках уделялось словарной работе (особенно над словами с непроверяемыми написаниями).

Были разработаны единые требования к **формированию орфографических навыков**.

Формирование орфографических навыков проходит в три этапа:

#### 1. Изучение орфографического правила.

Прежде чем познакомить учащихся с правилом, нужно подготовить их к восприятию этого правила (здесь обязательно повторение сведений из других разделов русского языка, на которые опирается орфографическое правило).

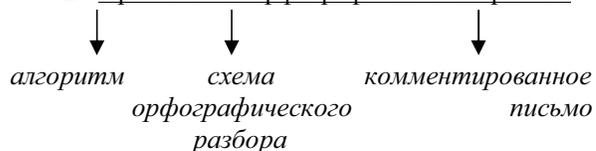
Объяснение орфографического правила происходит не сразу:

- Сначала создается проблемная ситуация, и только после того, как дети увидели проблему

и не смогли ее решить, записывается тема урока;

- После чего анализируется заголовок темы с точки зрения наличия в нем опознавательных признаков (с термином «опознавательный признак» учащиеся нашей школы уже знакомы);
- Затем анализируется специально подобранный с учетом вариантов орфограммы дидактический материал с целью определения условий выбора написания или нахождения способа проверки;
- И только после этого формулируется орфографическое правило, соотносится с заголовком.

#### 2. Применение орфографического правила



(составляются под руководством учителя, затем самостоятельно после знакомства с правилом)

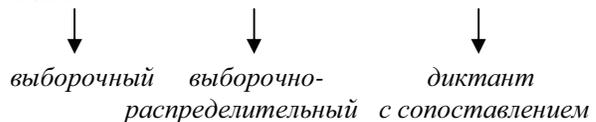
Алгоритм либо схема записываются в специальную тетрадь, которая разделена по опознавательным признакам.

#### 3. Первичное закрепление (15-20 минут с помощью алгоритма, схемы).

1) Устное объяснение правописания 6-8 написанных на доске слов (без пропусков букв), графическое обозначение орфограммы учителем. ИЛИ нахождение слов с орфограммой и их объяснение в небольшом тексте.

2) Списывание упражнения из учебника или с доски, в котором надо вставить буквы или раскрыть скобки (учащиеся по очереди выходят к доске, устно и письменно объясняют).

3) Предупредительный диктант: устное объяснение орфограмм до записи слов или предложений.



#### 4. Закрепление орфографического правила.

Виды упражнений для закрепления разнообразны:

- объяснительный диктант: устное объяснение орфограмм после записи;
- диктант с обоснованием: самостоятельное письменное объяснение орфограмм;
- распределительный диктант;
- творческий диктант: в диктуемый текст вставить определенные слова или изменить грамматическую форму диктуемых слов;
- свободный диктант: вспомнить и передать письменно содержание прочитанного (прослушанного) текста;
- зрительный диктант: диктант с подготов-

кой, которая осуществляется за неделю;

- диктант «Проверяю себя»: запись диктуемого текста с устным (для себя) объяснением орфограмм, подчеркиванием написаний, в которых сомневаются или которые не могут объяснить, и выяснением их после записи с помощью словаря, учебника, учителя;

- контрольный диктант;
- словарные диктанты разных видов: с подсказкой (учитель называет слово, указывает, в какой значимой части слова находится орфограмма, может назвать опознавательный признак), с грамматическим заданием, с продолжением (диктант пишется в 1-ый столбик, а после проверки учащиеся во 2-ой столбик дописывают слова с теми же орфограммами), с сопоставлением, выборочный, с ограничением (учащиеся должны найти одну «запретную» орфограмму и во время диктанта пропускать ее, не записывать) и т.д.

В той же специальной тетради, которая заводится в 5 классе, находится и **словарик**, куда записываются слова с непроверяемыми написаниями.

Словарик выглядит следующим образом:

<i>Слово и его родственники</i>	<i>Происхождение. Дальние родственники</i>	<i>Слово в речи, тексте</i>
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Однокоренные слова</li> <li>• Словосочетания (для нормы употребления форм слова)</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Этимологическая справка</li> <li>• ЛЗ слова</li> <li>• Проверочное слово типа «сравни»</li> <li>• Структура слова</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Пословица, поговорка</li> <li>• Фразеологизм</li> <li>• Цитата</li> </ul>

Само знакомство со словом происходит различными способами, приемами, которые выбирает сам учитель (существует множество различных приемов формирования орфографической зоркости).

Например:

1. Четкое чтение учителем слов (3-5 слов) по демонстративной карточке или по записи на доске.

2. — Проговорить негромко вслух каждое слово, закрыть глаза, представить слово написанным, открыть глаза и проверить себя;

— молча посмотреть на слова, прочитывая их про себя;

— проговорить слова соседу по парте.

3. Запись слов под диктовку учителя и проверка по демонстрационным карточкам или доске.

Закрепление же навыка написания слов традиционное:

- 1) на уроке:

— составление словосочетаний, предложений;

— разбор слова (слов) с точки зрения фонетики, лексики и т.п. в соответствии с изучаемой темой.

- 2) на следующем уроке:

— диктовка словосочетаний, предложений или текста с изученными на предыдущем уроке словами;

— составление предложений или минитекста.

- 3) на последующих уроках в течение всей темы:

— словарный диктант с набором каких-либо слов;

— тематическая группировка слов;

— включение слов определенной тематики в творческую работу.

Данная работа учителей-словесников нашей школы дала положительные результаты. Именно поэтому мы решили поделиться своим опытом с теми, кто только начинает свою деятельность на педагогическом поприще.

В.И. Лыкова

### **ЛЕСКОВСКИЕ ПРАВЕДНИКИ**

*(К ИЗУЧЕНИЮ ПОВЕСТИ «ОЧАРОВАННЫЙ СТРАННИК» В 10 КЛАССЕ)*

Изучение Лескова — одна из тем, которые нуждаются в методическом обеспечении, несмотря на то, что уже появились интересные предложения и разработки уроков по изучению «Левши», «Человека на часах», «Леди Макбет Мценского уезда», «Очарованного странника», все-таки заметно, как скупое, осторожно мы вво-

дим изучение его творчества в 10 классе. Конечно, отчасти это продиктовано насыщенностью программы в 10 классе, и в этом смысле до сих пор остается печально прав Л. Толстой, что «Лесков — писатель будущего». А между тем Лесков создает особенный тип положительного героя, тип праведника, воспитательное значение которого велико и в наши дни. С Лесковым приходит в литературу своеобразное решение традиционных вопросов литературы второй поло-

---

*Вера Ивановна Лыкова — учитель гимназии № 161 г. Екатеринбурга.*

вины XIX века. При этом, говоря о полемичности Лескова, важно обратить внимание на то, что это была не полемика ради полемики, а трудный для каждого путь к истине, и в этом смысле само творчество и литературная судьба писателя поучительны.

Разработка национально-исторических проблем наиболее последовательно и многосторонне дана, пожалуй, именно в творчестве Лескова, который прекрасно чувствовал то неуловимое, что называется «душой народа». Именно в прозе Лескова наиболее полное и интересное выражение находит такая форма повествования, как сказ.

Связь с фольклором, героическим эпосом, тип положительного героя, образ пути, мотив странничества, внимание к отдельной личности, которая осуществляет свою судьбу через взаимодействия с другими людьми, с миром, сказовое повествование — все это обуславливает изучение творчества этого писателя после Н. Некрасова, до изучения Ф. Достоевского и Л. Толстого. Можно предложить следующую систему уроков:

**1 урок.** Личность Лескова. Жизненная и творческая судьба. *Лекция учителя и информативно-иллюстрирующие доклады учащихся.*

**2, 3 уроки.** Женский характер, женская судьба в творчестве Лескова. (На материале произведений: «Житие одной бабы», «Леди Макбет Мценского уезда»). *Уроки-беседы с элементами диспута.*

**4-6 уроки.** Праведники Лескова как воплощение русского национального характера (на материале повести «Очарованный странник»). *Аналитический пересказ по ИОЗ, беседа по опережающим вопросам.*

**7 урок.** Мир Лескова. *Семинар.*

**8 урок.** Внеклассное чтение (за счет уроков развития речи). Лесков и время... Этот урок — самостоятельная и творческая работа ребят. *Беседа, обобщение, работа в группах.*

Подробно рассмотрим содержание 4-6 уроков **«Праведники Лескова как воплощение русского национального характера»**, посвященных изучению повести Лескова «Очарованный странник».

В качестве ДОМАШНЕГО ЗАДАНИЯ на последующие три урока было предложено (всему классу) прочитать произведение и ответить на следующие вопросы:

— В чем смысл названия произведения?

— В чем своеобразие сюжета и жанра произведения? Какой момент является кульминационным?

— Как раскрывается тема любви к Родине?

— Кого Лесков считает праведником? Что включает в себя это понятие?

— В чем своеобразие языка произведения?

#### ИНДИВИДУАЛЬНОЕ ОПЕРЕЖАЮЩЕЕ ЗАДАНИЕ:

1-7. Охарактеризовать главного героя и его поступки. По этапам:

1. Крепостной фореитор. Побег.

2. В няньках.

3. Поединок и плен.

4. Конэсер.

5. Любовь.

6. Без имени.

7. Монастырь. Призвание.

8. В 1 гл. прочитать и пересказать историю укрощения коня и последующего состязания с Джоном Рареем. Попытаться понять, в чем смысл этой истории, как она связана с пониманием произведения в целом?

9. Пользуясь словарями, дать толкование слов и выражений: *благочинный, стратопедарх, ремонтер, конэсер, ставка, фореитор, «живые медведи на столбу сидели», «столько лет на духу не был», «вынул из себя часточку, а во Христе нет ни Еллин, ни жид».*

**ОСНОВНАЯ ПРОБЛЕМА:** Показать этапы нравственного совершенствования личности. Увидеть подвиг в негероической жизни героя, в стремлении делать добро, прийти к пониманию, что найти свое призвание в жизни — это задача богатырская. Увидеть в герое воплощение русского национального характера.

**НАГЛЯДНОСТЬ,** используемая учителем на уроках:

1. Изопродукция: В. Васнецов «Богатыри», В.П. Верещагин «Илья Муромец на пиру у князя Владимира».

2. Стенд с иллюстрациями И. Глазунова, М. Кузьмина к этому произведению.

**УРОК 4.** Смысл заглавия. История создания. Свообразие сюжета и композиции произведения. Жанр произведения.

**ОФОРМЛЕНИЕ УРОКА:**

1. На доске написаны **названия** произведения, которые давались Лесковым в их хронологической последовательности: «Черноземный Телемак», «Русский Телемак», «Очарованный странник, его жизнь, опыты и приключения», «Очарованный странник» (в газете «Русский мир», 1873 г.);

2. **Жанр:** рассказ, повесть, повесть-поэма?

3. **Эпиграф** к этому уроку: «Дурное подобно зловонному грибу: его найдет и слепой. А доброе подобно Вечному Творцу — оно дается лишь истинному созерцанию, чистому взору. А кто не обладает духовным взором, тот мчится за пестрым миром своих причуд, обманчивых иллюзий, броских химер...» (И. Ильин).

ФОРМА УРОКА: беседа по опережающим заданиям.

#### СОДЕРЖАНИЕ УРОКА.

1. Учитель расскажет о том, как создавалась эта повесть, что это произведение входит в цикл «Праведники», зачитает из предисловия к рассказу «Однотум», как сам Лесков объясняет замысел создания произведений о праведниках, обратит внимание ребят на то, что название к этому произведению рождалось мучительно, что Лесков всегда исключительное внимание уделял названию произведения.

• Как понимать слово «очарованный»: как прилагательное или как причастие? (кем-то, чем-то очарован, или читатели, автор, слушатели очарованы им?)

В беседе с учащимися учитель увидит, как меняется в зависимости от этого взгляд на историю жизни героя, как уточняется, расширяется смысл произведения. Чтобы понять, что хотел выразить автор, выясняем значение слов, соотносим с содержанием, замыслом произведения. Приходим к выводу, что Лескову было важно выразить странничество поэтической души, способной постичь «красу природы совершенство», и человека во власти чар, слабого при всей своей богатырской силе. В описании характера героя отражаются философско-нравственные искания художника: создавая образ героя, писатель «решает» вечные вопросы. Каждый художник — странник. Здесь и главный герой — странник.

Странничество как земное мытарство души русская литература пыталась постичь во всей сложности. Провести литературные параллели с Гоголем, Пушкиным, Некрасовым.

Рассуждая о названии повести, мы должны иметь в виду, что сам писатель сформулировал для себя три основных закона образцового произведения:

1. верность характеров,
2. артистичность формы,
3. строгость композиции.

Давайте начнем с наблюдения над тем, как воплощаются второй и третий законы. Это позволит увидеть, воплощен ли в «Очарованном страннике» первый.

2. В беседе о **сюжете, жанре** произведения отмечаем, что своеобразием их является восхождение к сказке и героическому эпосу: содержанием сюжета является испытательное странствие героя, использованы сказочные элементы композиции (нарушение запрета, беда, переправа в царство смерти, испытания с помощью волшебных помощников, временная смерть, победа героя), содержанием конфликта является столкновение добрых и злых сил. Жанр по способу создания и передаче и восприятию: передается из уст в уста, воспринимается коллективно — все

это указывает ориентацию автора на сказку и героический эпос, древнейшие жанры русской литературы. Это прослеживается и в образительно-выразительных средствах: устная речь, интонация, гипербола, фантазия. Былинный герой — это сила, смелость, безудержность в проявлении чувств, непобедимость. Цель героя сказки — победить злые силы, восстановить справедливость, выручить друга, спасти любимую с помощью таких личных качеств, как доброта, отзывчивость, «горячее сердце», терпимость. Побеждает в сказке нравственный человек. Таков и есть герой Лескова. Во время беседы мы обращаемся к репродукциям, аналогии рождаются естественно. Таким образом, вывод наш заключается в том, что своеобразием сюжета и жанра произведения является восхождение к первоосновам жанра.

**Сказовая форма** повествования. Понятие «сказ» употребляется в двух смыслах:

- 1) жанр произведения;
- 2) форма повествования.

Сказ — жанр — «форма художественной литературы, построенной в основном как монологическое повествование с использованием характерных особенностей разговорно-повествовательной речи» (Словарь литературоведческих терминов. М., 1974). В этом случае функция сказа — жанрообразующая.

Сказовая форма повествования — один из нескольких стилистических пластов в произведении, жанр которого — образование более широкое, чем сказ (например, роман, повесть).

При работе с текстом обращаем внимание, что **рассказчик** выступает и как герой произведения, т.е. он тот,

- 1) кто рассказывает и
- 2) о ком рассказывают.

**Слушатель** в сказе обычно фигура абстрактная (здесь «мы», «все», «путник», «путешествующий», «философ», «купец», «человек солидный и религиозный»).

В **экспозиции** смотивирован рассказ героя о собственной жизни, благодаря вставным диалогам возникает связь между рассказчиком и слушателями, без чего немислим сказ. Кроме того — это народ, задумавшийся не над бытовым, а бытийным, и начинается с простого: созерцание «бедного», «старого» поселка, «грустнее которого трудно что-нибудь выдумать», вызывает недоумение, в основе которого, однако, лежит суждение, имеющее отношение к тому, что развернется в повествовании, суждение о том, что в основе действий, поступков людей лежат их представления о должном, нужном и возможном, а вот сами эти представления не есть раз и навсегда заданные, т.е. насколько мы близки к истине. Вечная проблема идеала.

Все эти размышления от подслушанного разговора тех, кто станет пытливым слушателем странника.

Таким образом, **сказ в «Очарованном страннике»** не выступает в качестве жанрообразующего фактора, он присутствует как форма повествования, необходимая автору для создания образа рассказчика.

Вместе с тем сказовая форма повествования определяет композицию и сюжет произведения: для постижения истины нужна стихия разговора («В начале было Слово, и Слово было у Бога»).

После этой предварительной исследовательской работы с классом учитель скажет, что первоначально сам Лесков определит **жанр** этого произведения как рассказ-быль, затем — повесть, среди наших литературоведов есть такие, которые определяют жанр этого произведения как повесть-поэма. Повествование о герое в итоге поднимает его в наших глазах над обыденным сознанием: это обычный человек, но не обыватель — так возникает поэтическое восприятие. Поэтому можно определить жанр этого произведения как повесть-поэму.

**3. Композиционно** повесть проста: вступление — экспозиция, в которой читатель знакомится с местом действия, с героями: основная часть — рассказ Ивана Северьяновича о жизни; завершается повесть кратким заключением от имени повествователя.

**Своеобразием сюжета** произведения является и сознательная установка на хронологичность повествования. Основа сюжета — это путь, который проходит герой, это поиск своего места среди людей, своего призвания, своего смысла, цели существования. **Композиция и сюжет** повести организованы так, чтобы привлечь внимание читателя к образу героя-рассказчика.

**4.** Основное внимание на уроке уделяет учитель **работе с 1 главой повести**. Учащиеся скажут, что в построении произведения она выполняет роль пролога (зачина), что соотносит это произведение с древнейшими жанрами и не только русской литературы. Заметим это как особенность стиля Лескова. Учитель скажет, что 1 гл. можно рассматривать как тезис ко всей повести: в ней даны основные темы в их логической связи.

**5.** С этой целью текстуально изучаем, комментируем **три фрагмента**:

1. разговор о самоубийстве,
2. описание, портрет героя,
3. историю, рассказанную им, о состязании с Рареем.

#### **Первый фрагмент.**

Возможные вопросы при беседе в этой части урока:

○ В чем смысл рассказа о самоубийцах? Кто такие самоубийцы — самоуправцы или за них не молятся, раз проявили гордыню. Судьбу попка-запивашки решает владыко: «быть ему за пьянство без места». Но выходит иначе. Как в поговорке: человек предполагает, а Бог располагает. Видения владыки и молитвы попка совпали — совершается чудо. Было всегда — за самоубийц не молиться, решено по законам церкви — за пьянство попка отлучить. Видение повелело «милости» для попка. Так возникает тема предопределения, Божьего промысла, который до поры скрыт для человека, не угадан.

○ Есть ли в повести ответ на вопрос, как угадать?

Ключевое слово говорит Иван Северьянович — «толщитесь», что значит необходимость активного действия человека даже в самых тяжелых, безнадежных жизненных обстоятельствах: «ведь уж от него же самого повелено, ведь уже это не переменится».

○ Как оправдывает Иван Северьяныч «запивашку-попка», почему он становится угодным Богу и может быть заступником перед ним за всех грешных?

Оправдывает его Иван Северьяныч тем, что тот не потерял страх Божий (зачитать, что остановило попка от самоубийства мысль о душе, которая останется без покаяния), нет в нем гордыни. Кроме того, в нем так много истинной любви к людям, что он не мог не молиться за самоубийц. И это оказалось его призванием: «Лажены чистые сердцем, ибо они Бога узрят». Суть христианства выражена в словах Фомы Аквинского: «Мы должны молиться так, как если бы все зависело от Бога, но должны действовать так, как если бы все зависело от нас».

Человек определяет свою судьбу или судьба определяет его жизнь? Что значит — угадать, определить свое предназначение? Можем ли мы сказать, что думал об этом Лесков?

○ Обратите внимание на портрет героя.

#### **Второй фрагмент.**

Что в описании героя привлекает наше внимание? Чем он отличается от других? С кем сравнивает своего героя автор? В чем смысл такого сопоставления? (Работа с иллюстрациями включается параллельно с анализом текста.) На какое противоречие в описании героя невозможно не обратить внимания? (Герой-богатырь, отличается от всех, а был незаметен.) Тема богатырства в русском искусстве.

○ «Сказка — ложь, да в ней намек».

Какой «намек» дает нам Лесков рассказом о гибели укрощенной лошади? Какой смысл связывает эти различные истории?

○ Что нового в понимании образа главного героя вносит история его состязания с Рареем?

### Третий фрагмент.

Предопределенность человеческой судьбы и неотделимость ее от собственной воли человека, когда только в испытаниях, поисках человек находит свое признание, которое дано ему от рождения. Это задача богатырская. Таким и рисует автор своего героя. Обращая внимание на указанные литературные аналогии, видим своеобразное прочтение героя-символа, богатырство мыслится как богатырство духа. Незаметность героя примечательна. Третий фрагмент, где богатырь-черноризец посрамляет иностранца, превосходит его не умением, а талантом (мысль, пронизывающая «Левшу») выводит нас к пониманию, что размышления автора о герое — это и есть «дума о России».

**Композиция** кольцевая, обладает законченностью, завершенностью, когда нам открывается этот не замеченный ранее человек, поражающий нас простотой и величием.

**Функция «рамь»:** 1) заинтересовать личностью героя: сначала показан результат «протекшей жизненности», а потом уже перипетии судьбы; 2) перед нами человек-загадка: как, в каких обстоятельствах мог сформироваться такой человек.

Сюжет же имеет открытый конец, он не завершен, и это естественно: не закончена и жизнь героя, и путь его духовных поисков и подвигов (он «ополчается»).

### УРОК 5-6. Многогранный путь духовного роста.

Основная задача — проследить, как в сюжете воплощается нравственная эволюция героя, умение выделять основные элементы сюжета, анализировать, сопоставлять, оценивать прочитанное о герое. Оформление доски к этим урокам:

*Лесков потратил всю жизнь, чтобы создать положительный тип русского человека.*

*М. Горький.*

*Всегда стараюсь найти частицу добра в описываемых лицах.*

*Н. Лесков*

ФОРМА УРОКА: беседа с элементами диспута.

#### СОДЕРЖАНИЕ УРОКОВ.

1. Учитель может начать урок с чтения стихотворения А. Балина:

Чужая душа — не потемки:  
Просвеченная до дна,  
Похожа она на котомку,  
Бесценного груза полна.

Таскает, себя не жалея,  
Несметные дозы тепла,  
Чтоб ближнему было теплее,  
Чтоб дальнего стужа не жгла.

Скорбит по убитым мгновеньям  
В борении зла и добра  
И дарит себя откровеньям  
Сквозь искры ночного костра.

Все сложности века земного  
Надежно содержатся в ней;  
Душе отдохнуть бы немного,  
Но век все сложней и сложней.

Это стихи нашего современника, но подумайте, нет ли в них строчек, которыми мы могли бы сказать об Иване Северьяныче? (Нужно, чтобы ребята видели текст.) Подвигаясь к основной цели урока, учитель скажет, что в нашей литературе всегда остро звучала тема человека. Кто он? Зачем живет? О чем думает? Что делает для себя и для людей?.. Человек, живущий для себя, — один человек; человек, живущий для других, — другой человек. Кто же этот человек, живущий для других? Как он стал таким? Вот вопросы, побуждающие нас читать и перечитывать «Очарованного странника».

2. В предварительном разговоре с ребятами, которые готовят к этим урокам индивидуальные задания № 1-7, учитель обращает внимание на то, что они должны использовать **аналитический пересказ**: увидеть, через какие испытания проходит герой, что его мучит, стоит ли перед ним выбор и как он проявляет себя в выборе, поступке, какие черты характера проявляются, меняется ли он в чем-то, что открывается ему в жизни. У Л.Н. Толстого мы с вами читаем, что в жизни, «чтобы жить честно, надо рваться, путаться, биться, ошибаться, начинать и бросать, и снова начинать, и опять бросать, и вечно бороться и лишаться. А спокойствие — это душевная подлость». Лесков писал словно о живом человеке, а у нас с вами нет готовых представлений о добре и зле: мы всякий раз добываем представления о жизни заново.

**1. Детство и юность (гл. 2, 3).** От рождения — крепостной, живет в атмосфере патриархального быта с веками складывающейся иерархией, где от «кучера шел кучеренок», таким образом, возможность выбора исключается. Для Флягина это счастливо совпало с природным дарованием: «насквозь видел коня». Судьба predetermined. Заметим, что в описании усадьбы, которая кажется безлюдной, его внимание привлекает описание голубков, коней, кошечек: Описание дано как бы глазами ребенка, и главные привязанности его сосредоточены на животных, он не испытывает еще привязанности к людям. Его жизненный опыт еще очень незначителен. Рассказ о том, как его учили объезжать лошадь, что жестокая эта наука не убила в герое природной доброты, а способствовала крепости личности. Чувства еще не развиты, не всегда понимает мотивы своих поступков, они не подда-

ются логическому объяснению, разумных мотивов нет: движение души, внезапное желание, инстинктивное движение, порыв. В череде его поступков и жестокость, и благородство. **Убийство монаха и спасение господ.** Нет понятия о цене жизни, об ответственности, поэтому становится невольным виновником смерти монаха (дал волю своему бездумному желанию), а в другой раз повиснет над страшной пропастью, останавливая коней, чтоб не убили господ, а самого «словно какая невидимая сила спасла», как «монашек», которого он «решил», предсказывал. Граф предлагает выполнить любую просьбу, а Голован после долгого размышления просит гармонию. «Ну, ты взаправду дурак». (Иванушка-дурачок.) Мягкость, доброта, открытость и правдивость. Артистизм природы открывается нам. Он отдается порыву весь, не задумываясь, и мы видим, как это может быть губительно и для него, и для других. Бездумный порыв — красиво и страшно. Отсутствие расчетливости выглядит в глазах обывателей глупостью. Этот случай он сам спустя много лет оценивает так: «...надо было ...как монах советовал, в монастырь проситься». Путь свой жизненный определяет с того момента как «стржбу»: изначально «Богу обещан», но страсти и соблазны сильны и не дают принять предназначенное. Человек бежит от своей доли, очарованный миром, но очарованный и своей обещанностью, бежит и ввергает себя в тяжкие мытарства. «Стражба» — странничество как переход от одного бедствия к другому, пока не успокоится в том, что предопределено. «Стражба» — это путь страданий в поисках истины (предопределения, призвания). Но и сами эти странствия были предопределены: «...будешь ты много раз погибать и ни разу не погибнешь, пока придет твоя настоящая погибель, и ты тогда вспомнишь материнское обещание за тебя и пойдешь в чернецы». Непереносимым наказанием станет для него отлучение от любимого дела (за отрубленный хвост кошки его заставили камни расколочивать). Внешне может выглядеть, что не вынес тяжелой работы, обиделся. Надо сопоставить это с тем, как учили его коней объезжать, тогда ребята сразу увидят, что внутренняя причина, не осознаваемая даже им самим, была именно в отлучении от любимого дела, что называется, талант мучит; в этом и состоит зависимость человека от своего призвания.

○ Какие душевные качества Ивана Северьевича открываются нам в этот период?

Внутренняя сила («было еще ...11 лет, и голос у меня был настоящий такой... пронзительный, звонкий»).

Восторженность («столь хорошо, что вот так бы при этом и вскрикнул»).

### Безрассудство

В отношении к другим  
(спасение графа)

и к себе  
(монашек)

Незрелость нравственного чувства: давая выход бурлящим силам, убивает монаха и нисколько не раскаивается; чувства проявляются во сне, в разговоре с монахом.

Это убийство легко сходит с рук, но за отрубленный хвост кошки накажут жестоко (такова логика жизни).

Былинный богатырь и Иванушка-дурачок.

○ Как оказался разбойником?

Становится разбойником случайно, но причина — обида («как надо мною все насмеяются... заплакал и пошел в разбойники»).

**В разбойниках** он не удержался, т.к. не способен к обману, хитрости, но не уступает цыгану в ловкости, силе. Душа не убита, а чувства не развиты.

Экспозиция — рассказ о детстве героя, когда чувства еще не развиты, не определены, личность от рождения закреплена за определенным социальным положением. Завязка — нечаянное убийство монаха, который является как дух, голос совести во всем дальнейшем повествовании.

Странничество Флягина и притча о блудном сыне: его странничество начинается с его бегства от Промысла. Это и развивает в нем физическую и духовную силу.

**2. В няньках (гл. 4, начало 5).**

○ Каково значение этого этапа в жизни героя?

○ Почему барин его нанимает? (Голубят жалел.)

○ Какими чувствами проникается к ребенку? (Забота, привязанность, любовь.)

○ Что тяготит? (Не его это дело, монотонность, он опять в ситуации выбора между долгом и призванием, это тоже тяжело, необходимость продолжительного и бездеятельного пребывания на берегу лимана становится для него испытанием: «нападает страшное мечтание: вижу степи, коней». Его удерживает чувство долга.)

○ Новое испытание — мать ребенка.

○ Отчего трудна встреча с матерью ребенка? (Он опять перед выбором: «...я не каменный, я человек должностной».) И все-таки он принимает решение в пользу матери. Разум говорил ему одно, а сердце другое, не может устоять перед новым очарованием: сила материнской любви, любви этих двух людей не оставляет его равнодушным («...и вот вижу я и чувствую, как она, точно живая, пополам рвется, половина к нему, половина к дитяти»).

○ Обратите внимание, как он присматривается к улану, как оценивает его.

Улан ему нравится: «отважный был офицерик», «характером своим был горд и благороден», «такой осанистый... форсисто». Улан, в его оценке, особенный человек: «он присягу принимал, и на войне с саблею отечество защищает, и сам государь ему, по его чину, может быть, «вы» говорит». Он чувствует себя виноватым перед уланом («хорошо ли я сделал, что офицера бил?»).

Он сделал выбор по сердцу. В данном случае нарушить свое слово и значило поступить по-человечески. Оказавшись замешанным в сложную человеческую судьбу, Флягин впервые понимает, что от того, как поступит, зависит Судьба другого человека.

### 3. Поединок и плен (гл. 5-8).

○ Почему он опять оказался бродягой?  
○ Зачем Лесков рассказал нам о том, что увидел Иван Северьяныч на ярмарке?

○ С какой целью затевает Джангар своеобразное представление на ярмарке?

○ Что надо было поставить за коня?

Бежал без документов от барина. Нам открываются новые свойства личности: умеет оценить лошадей, любит их, человек с обостренным чувством красоты. Попутно обращаем внимание на то, что Флягин удивляется: «Разве степь не под нами?» Это вызывает в памяти историческое прошлое. Оказывается, что степь и теперь принадлежит русским только формально, что традиции былого сильны и действенны в судьбе некогда могущественного, а теперь побежденного народа. Азарт вокруг заветной лошади дает хану не просто прибыль, а ощущение превосходства над русскими князьями. Он знает, что ни один из них не примет вызова. Здесь перед ним соперничество представителей разных народов, но сейчас не «князья» стоят за честь русской нации, а простой мужик, беглый раб. За коня надо было поставить жизнь, и Флягин ставит ее. Он искушен красотой. Другой корысти нет: он хочет обладать хотя бы одну минуту «необыкновенным коньком». Победа над Савакиреем неожиданно оборачивается для него десятью годами плена. По христианским понятиям, Флягин убийца, хотя его вина и смягчается «кондициями» состоявшегося поединка на нагайках. По законам, каких держатся язычники-татары, он достоин похвалы и награды. И вот ему предстоит жить по тем законам, к которым он ощутил в себе склонность.

○ Как оказался в плену?  
○ Какой предстает перед ним жизнь татар?  
○ Что больше всего угнетает Ивана Северьяныча? Через какое испытание он проходит?  
○ Почему он воспринимает эту жизнь как плен?  
○ Почему ощущает себя одиноким?  
○ На что надеется, мечтая о побеге?

○ Вызывает ли сочувствие гибель одного из миссионеров?

○ Какие литературные ассоциации возникают у нас во время чтения этого эпизода из жизни Ивана Северьяныча?

Герой Лескова получает то, о чем мечтал некоторое время толстовский Оленин (повесть «Казачки»): жизнь по естественным законам. Флягин по положению своему ближе к подобной среде: он не дворянин, не образован, не изнежен, суровые испытания переносит приучен, терпелив. Его положение там не отличалось по условиям от жизни всех прочих: он имел все, что имели другие. Неприязни, жестокости по отношению к себе он не знает.

За убийство человека ему грозит острог, а здесь он от этого спасен. Его подщетишили, но не по злобе: «Знаешь, Иван, ты, говорят, нам будь приятель, и чтобы ты от нас не ушел, мы тебе пятки нарубим и малость щетинки туда пихнем». Он приобщается к так называемой домашней жизни татар. Уклад этот целостный, но уже не подвижный, существование людей почти биологическое: отъединенность от России стала тормозом для дальнейшего развития народа. Самостоятельность мнимая. Здесь не жизнь, а борьба за существование. Между положением Ивана и его «приятелей» была та разница, что они не хотели никуда бежать, а он не мог. Больше всего угнетает здесь Флягина не быт, а бедность переживаний: вид степи не радует его. Сравнивая в своем воображении «свое» и «чужое», поэтизируя будничные, но с детства памятные приметы прошлой жизни (для сопоставления зачитать описания степи и картины воспоминаний прошлого), он тоскует. Воскрешение прошлого и мечта о побеге — вот содержание жизни Ивана Северьяныча. Испытание одиночеством в разлуке со своим народом, краем: жизнь чужого народа не может стать вполне его жизнью. Он ни на минуту не перестает ощущать себя пленником. В своем уповании на освобождение Флягин надеется на Бога. Приметою русской земли становится для него обитель или храм Божий. И тоскует он не о земле вообще, а о крещеной земле. Удивительное сочетание христианского и естественного восприятия жизни: невенчанные браки свои он как грех не ощущает (а это многоженство), но и подлинными их не считает. Впервые познает тягу к молитве, вспоминая церковные русские праздники. Вера его безгранична, но не фанатична (видит, что молитвы не помогают, но верить не перестает, от Бога не отрекается). Трагический конец одного из миссионеров не вызывает сочувствия у читателей: желание помочь ближнему — вот существо деяний христианства, они нарушили этот завет и расцениваются как предатели веры. Он раскаивается в том, что осуждал

их, и, поклонившись до земли, по христианским обычаям хоронит. Бойкая сметка, решительность позволили страннику бежать из плена на родину.

#### 4. Конэсер (гл. 9-10).

○ Какие испытания предстоит преодолеть Флягину теперь, вернувшись на родину?

- Как проходит служба?
- В чем причина его запоев?

Родина встретила его плетьюми. Но только теперь он почувствовал себя свободным. Он занят своим делом: при лошадях. Осознанно герой не выражает, но чувствует, что быть, жить со своим народом, среди своих — это много (он это уже познал), но и этого человеку недостаточно. Он ощущает себя одиноким: самыми близкими существами у него сейчас являются лошади. Да, Лесков скажет: «Крестятся и водку пьют, — ну, значит, русские... здесь своя нация, опять привыкнешь: пей!» Но причина запоев Ивана Северьяновича другая: «А брало это меня и не заметишь отчего; например, когда, бывало, отпускаем коней, кажется, и не братья они тебе, а соскучаешься по ним и запьешь. Особенно если отдалиться от себя такого коня, который очень красив». Каждый человек к кому-то привязаться душой должен. Может, это и называется любовью.

#### 5. Любовь. Встреча с Грушей. Кульминация (гл. 12-18).

○ Чем становится для героя испытание любовью?

○ Сравните любовь Ивана Северьяновича и князя.

○ Почему он помогает Груше уйти из жизни?

○ Как изменился герой?

Навсегда отрезвляет Флягина «краса природы совершенства» (многозначителен синтаксис лесковской фразы). Испытание любовью стало высшей проверкой человечности его. Ощутил колдовскую власть красоты и таланта над душой. Это не просто восторг, это потрясение, поднимающее человека над самим собой. Автор открывает в Иване Северьяныче человека удивительной душевной тонкости. Красота и талант обладают подлинной магической силой. Стихийно устанавливается другая мера вещей.

○ Зачитайте, как изображено состояние героя, когда он видит, слышит Грушу?

«...цыганка ходит этакая... Вот она, думаю, где настоящая-то красота, что природы совершенством называется».

Любовь, по мысли автора, переворачивает привычные представления о ценности, тем самым обращая разум, душу человека к подлинным, истинным ценностям. Все, что человек привык ценить в жизни: деньги, благополучие, положение, — все это уходит куда-то, теряет привычную цену. Деньги ценятся по тому

наслаждению, с которым герой их выбрасывает. Талант Груши — дар природы: «...актерки..., тьфу, ...огня-жизни нет». Но и красота, талант, совершенство в этом мире продается: «она на лебедя не глядит, а все норовит за гусаром; да только старый цыган, спасибо, это заметил, да как на нее топнул». Интуитивно осознается трагическое противоречие между своим преклонением и насилием, которое ему дают право совершать деньги князя.

Сравнение князя и Ивана Северьяныча не в пользу князя: князь купил, а Иван Северьяныч все бросил ради нее, Флягин душу закладывает, а князь забывает: расчет берет свое, он лишил талант свободы самовыражения (сходство этой истории с лермонтовской «Бэлой»).

○ В чем состоит подвиг героя ради любви?

Он исполняет просьбу Груши, помогает ей уйти из жизни, он теперь за нее отстрадает. Это событие пробуждает в нем и христианское чувство, заставляет искать искупление греха в согласии положить душу за ближних своих. Так для него исчезает грань между жизнью для себя и жизнью для других. Первые нити связи с миром нашел в другом человеке. От любви к одному человеку начинается дорога любви к народу, к родине. Это обретенное родство с другими людьми проявляется в первой же встрече с убитыми горем стариком и старушкой.

○ Какая закономерность обнаруживается на протяжении его жизни?

За проступок — наказание.

#### 6. Без имени (гл. 19).

○ Как искупает грех, убийство Груши?

○ В чем смысл этого обмена именами?

○ Почему попросился служить на Кавказ?

Какое испытание здесь проходит?

○ В чем кается герой?

○ Как он из солдат попал в артисты?

○ В чем смысл этого рассказа?

Обретенное родство со всеми людьми здесь проявляется при первой же встрече: герой идет в солдаты, меняясь судьбой и именем с человеком, которого никогда не видел. Неразмышляющая простота поступка, жертвенность, обмен судьбой. На Кавказе служит, потому что за веру «помереть хочет». Испытанием для него является право лишения на исповедь («только на Иванов день Богу за себя молил, через предтечу-ангела»). Бестрепетно идет на смерть. До этого момента только смерть Груши воспринималась им как совершенный грех. Теперь, сам ощутив смертельную опасность, побывав у жизни на краю, воспринимает себя большим грешником, который «много неповинных душ погубил».

○ Почему в первом видении Груша девочка, а сейчас отроковица?

Так показан рост души: она очищается жертвой, страданием.

Появилось иное отношение к чужой смерти и к своей вине за нее. Обстоятельства жизни все время испытывают его на прочность, жизнь не помогает и не поддерживает его.

- Как изменился герой?

В начале истории его жизни перед нами был герой, не испытывавший угрызений совести, а теперь в нем говорит совесть.

○ Момент, когда он переплывает реку, перекликается с эпизодом из его прошлой жизни. Каким?

Когда-то он подумал, что офицера обижать нехорошо, потому что этот человек уже от жизни своей как бы отсекся. Если он останется жив, его должны будут произвести в офицеры.

○ Как называется то, что он совершает на Кавказе?

Это называется воинский подвиг.

- Скрывает ли герой свои грехи?

Нет. Да и сама повесть — это рассказ о себе: свои грехи от людей не скрывает.

○ Какой ответ приходит на запрос об убийстве Груши, о Флягине?

Ответили, что герой умер. Смысл заключается в том, что прежний герой, каким мы его знали, совершающий бессознательные поступки, умер, произошло духовное перерождение героя. Все, кажется, происходит так, как давно напроочил монашек. Так, да не так. Мы видели, как Иван Северьяныч не раз, рискуя благополучием, активно вмешивается в ход жизни. И теперь, намучившись в Петербурге поисками возможной для него службы и найдя, наконец, место в балаганчике, он вступает за молоденькую артистку, страдающую от домогательств театрального принца, и из-за этого хозяин выгоняет его из труппы. Эта история с ситуацией перевертышей печально жизненна. Таким образом, как и обещано было, он «доплыл» до монастыря (глагол не случаен: жизнь — река, и все течет, все меняется, и каждый должен пристать к своему берегу).

### **7. Монастырь (гл. 19). Призвание.**

- Осознанно ли сюда пришел?

Герой так об этом говорит: «...деться было некуда... здесь покойно, все равно как в полку».

- Что общего?

Служба. Себе не принадлежишь. О своей воле забудь. Отсутствие выбора («что больше повиноваться, то человеку спокойнее жить»).

Кажется, предсказание монашки сбылось, история пошла к концу.

○ Каким искушениям подвергается здесь герой?

○ Что можно противопоставить бесовскому разрушительному началу?

○ Стал ли он аскетичным человеком, победив беса?

- Кто этот бес, где он?

○ Что значат слова героя: «Мне за народ очень помереть хочется»?

- Кого Лесков считает праведником?

- Что включает в себя это понятие?

Тема бесовского искушения — это тема искушения жизнью. Очарованный странник тем более подвержен искушениям, что он живет не разумом, а чувством. Этому бесовскому началу можно противопоставить способность человека к нравственному подвигу.

- Откуда доброе шло?

Давали читать книги и газеты, житие Тихона Задонского («Читай и усматривай полезное»).

○ И что он усмотрел? Какие слова в житии его поразили?

«Егда все рекут мир и утверждение, тогда нападает на них внезапно всегубительство».

○ Почему так? (когда говорим о мире, то грозит война).

Тут могут быть разные толкования:

1) когда мир, то не надо к нему призывать,

2) может быть другое значение слова «мир».

○ Как отнеслись к пророчеству Ивана Северьяныча в монастыре?

«Отец Игумен и благословили меня за это в пустую избу... перевестись и поставить мне образ «Благое молчание», пишется Спас с крыльями тихими, в виде ангела, но в саваофовых чинах заместо венца, а ручки у груди смиренно сложены». Есть такой фразеологизм — «как Бог Саваоф», т.е. Христос изображен не страдающим, а всеильным. Только это не успокоило его. Его отправили на богомоление в Соловки.

○ Как объяснить, что предпринятые меры не помогают?

Пророчество можно понять и так: когда люди успокаиваются, ничего не ищут, нападает всегубительство, это грозит гибелью.

- Какое теперь очарование?

Он добровольно отказывается жить: очарование самопожертвования. Он стремится одолеть свою тоску, свою любовь, но не теряет при этом своей человечности. В монастыре ему дали имя Измаил. (Это одно из имен военного Бога + крепость Измаил.) Готовится к подвигу, не во имя любви к Богу, а во имя конкретной любви к Родине, народу. Сам процесс рождения человеческой личности сложен, мучителен. «Очарованный странник» несет в себе победительное начало: Иван Северьяныч не жалуется, рассказывая о своей жизни. Праведность героя в ощущении личной ответственности за судьбу своей страны и готовности умереть за народ: «все я о родине плакал». И «ополчился», и «пристань» - эти сло-

ва наполняются особым смыслом: наш богатырь готов к новым подвигам (теперь уже во имя других), и монастырь, оказывается, не призвание, не судьба, а подлинное признание каждого человека — отдать всего себя людям, а значит и за Родину, справедливость, за веру, за любовь.

Подведя итог наблюдениям, скажем, что рассказ героя кажется почти неправдоподобным именно потому, что так много выпало испытаний на долю одного человека. Герой Лескова обездолен жизнью, обкраден ее с самого начала, но в процессе самой жизни он приумножает духовное богатство, которым наделен от природы.

Здесь сюжетная развязка, но не конец исканиям героя.

Итак, путь духовной эволюции:

✚ **1.** Очарование артистизмом: неумная натура, которая стремится выразить собственное «я» (спас графскую семью и засек монашка).

✚ **2.** Очарование красотой (Груша), способность понимать красоту, душу другого человека.

✚ **3.** Очарование самопожертвованием (за народ умереть хочется).

Я → ДРУГОЙ ЧЕЛОВЕК → ВСЕ ЛЮДИ.

Лесков «Житие одной бабы» закончил стихами:

О, боже! Ты даешь для родины моей  
Тепло и урожай — дары святого неба;  
Но, хлебом золотая простор ее полей,  
Ей также, господи, духовного дай хлеба.

Повесть завершается на ноте исканий, и повествователь отдает дань уважения непосредственности чудаков. Особенность повествования: рассказ в рассказе.

**Главные черты характера героя** — готовность служения другому человеку, нет эгоизма, терпимость, понимание красоты.

**ЗАКЛЮЧИТЕЛЬНОЕ СЛОВО УЧИТЕЛЯ.**

Речи, наставления, лозунги, призывы не создают личности. Сам человек может себя спасти. Только сам, ибо он сам задает себе вопрос: выполнил ли он свое призвание или уклонился

от него. Хороший человек или плохой начинается с самого простого; пойми себя, начни с себя. Если чувствуешь в себе хорошее, развивай это, дари людям. И от этой щедрости станешь во сто крат лучше, богаче.

Жизнь, как новую повесть,  
Начинайте с абзаца, —  
Прямо с ходу готовясь,  
В эту драку ввязаться.  
Пробивайтесь сквозь ветер,  
Как тропинка крутая,  
Горе ваших соседей  
Вашим горем считая.  
Коль обиженный плачет,  
Проявляйте нервозность.  
Дайте недругу сдачи  
Без поправок на возраст.  
Не робей, любуйтесь  
Распахнувшейся бездной...  
И волнуйтесь, волнуйтесь, —  
Это очень полезно.

*М. Матусовский.*

#### ДОМАШНЕЕ ЗАДАНИЕ:

Ребята должны по группам готовиться к семинару «Мир Лескова». Вопросы к семинару вывешены заранее (они будут указаны в материалах следующего урока). Группа готовит обстоятельный ответ на один вопрос, равномерно распределяя нагрузку между всеми участниками группы, и готовится рецензировать ответ другой группы. На этом уроке учитель поможет ребятам скоординироваться, чтобы никто и ни в чем не повторил работу другой группы.

**ЛИТЕРАТУРА К УРОКАМ** при изучении «Очарованного странника»:

1. Горелов А. Н.С. Лесков // История рус. лит. XIX в.: вт. пол. / Под ред. Н. Скатова. М., 1991.
2. Дыханова В.С. «Запечатленный ангел» и «Очарованный странник» Н.С. Лескова. М., 1980.
3. Железникова Т. «Очарованный странник». Смысл названия // Литература (Прилож. к газ. «Первое сентября». 1996. № 2. С. 6.
4. Ливан Н.И. Из спецкурса «Творчество Н.С. Лескова» // Русская словесность. 1999. № 6. С. 17.
5. Столярова И.В. В поисках идеала. Л., 1978.
6. Черединова М.П. Открытие Лескова // Литература в школе. 1991. № 2. С. 87.



М.О. Олина, С.М. Звягинцева

### **РЕВОЛЮЦИЯ И СЕРДЦЕ РЕБЕНКА**

**(«ДОНСКИЕ РАССКАЗЫ» М.А. ШОЛОХОВА)**

Серию уроков, посвященных изучению творчества М.А. Шолохова, мы начинаем с обзора «Донских рассказов» как своеобразной твор-

ческой лаборатории писателя. Мы считаем, что уже при анализе этих произведений можно показать тот ценностный потенциал, который будет значим и для великого романа-эпопеи — это прежде всего, особое видение человека в контексте вселенских законов бытия. Эти законы со-

---

*Марина Ориковна Олина, Светлана Михайловна Звягинцева — учителя МОУ СОШ № 163 г. Екатеринбурга.*

существования человека и космоса воплощены в двух важных для Шолохова образах — это образы природы, которая противостоит разрушительной человеческой воле, и образ семьи, способной сохранить чувство продолжающегося человеческого рода. Не случайно героями рассказов становятся дети. Ведь именно ребенок, с одной стороны, умеет видеть мир в его первоначальной чистоте, он более чем взрослый по-настоящему сопричастен миру; с другой стороны, ребенок — это своеобразный гарант того, что семейные, да и просто человеческие ценности сохранятся и в будущем.

#### **Цель урока:**

*Во-первых, подготовить учащихся к восприятию «Донских рассказов», показать, как уже в этих произведениях проявляется характерный для этического мира «Тихого Дона» ряд ценностей;*

*Во-вторых, развить умение анализировать художественный мир и такие его компоненты, как портрет и пейзаж. Важно отметить, что образ природы у Шолохова всегда исполнен силы и какой-то затаенной мощи. Школьники должны почувствовать эту мощь и силу, обращаясь к самым малым элементам поэтики писателя — к его метафорам и сравнениям.*

*В-третьих, развивать внимание учащихся к художественному слову, навыки выразительного чтения.*

**Оформление:** портрет писателя, иллюстрации к рассказам, книжная выставка.

Опережающие задания: 1. Прочитать рассказы (по выбору), обращая внимание на особенности конфликта, тематику (традиция и новаторство) и психологизм в обрисовке героев. 2. Мы предлагаем здесь обратить внимание на такие произведения как «Родинка», «Чужая кровь», «Алешкино сердце». Возможна также форма аналитической беседы: на основе сравнения трех рассказов ученики должны увидеть опорные константы шолоховского мира.

**Эпиграф:** Я хотел бы, чтобы мои книги помогали людям стать лучше, стать чище душой, пробуждали любовь к человеку... (М. Шолохов).

#### **Ход урока:**

Слово учителя.

Михаил Шолохов пришел в литературу со своей темой и своими героями. Он открыл читателю мир донского казачества, который показан в переломный исторический момент — в годы революции и гражданской войны. Шолохов, как очевидец и участник войны на ее завершающем этапе, имел свой взгляд.

Война — трагедия народа, она губительна для обеих сторон, приносит невосполнимые утраты, калечит души. Насилие оставляет кровавые следы. Необычные по жестокости коллизии

в «Донских рассказах», они всегда предельно драматичны.

— *Что лежит в основе сюжета рассказа «Родинка»?*

При обсуждении этого вопроса, очевидно, следует показать двухуровневую трактовку конфликта. На поверхности — противостояние белых и красных, но в глубине иная проблема — Шолохов создает в этих рассказах образы людей, выпавших из естественного круга бытия, и вместе с тем — мучительно, напряженно стремящихся в этот круг вернуться. Отсюда не только вражда красного командира и белого атамана, но и трагическое — в смерти — единение отца и убитого им сына.

— *Как создается образ главного героя Николки Кошевого?*

Следует обратить внимание учеников на то, что герой — в общем-то молодой человек, в некоторых эпизодах наделяется чертами, свойственными скорее старику. Обратим внимание на мотив усталости, сопутствующий мироощущению героя: «Плечист Николка, не по летам выглядит. Старят его глаза в морщинках лучистых, спина, по-стариковски сутулая»; «Прочитал Николка, что председатель просит его выступить с эскадронам на подмогу, и в горницу пошел, шашку цепляя, думал устало: “Учиться бы поехать куда-нибудь, а тут банда... Военком стыдит: мол, слова правильно не напишешь, а еще эскадронный... Я-то при чем, что не успел приходскую школу окончить? Чудак он... А тут банда... Опять кровь, а я уж умаялся так жить... Опостылело все...”»; «Николка, от ночей бессонных зелененький, подсказал к пулеметной двуколке». На основе этих наблюдений можно предложить ученикам дискуссионный вопрос

— *С чем связаны черты подобной душевной усталости в облике героя?*

Ответы здесь могут быть самыми разными, но учитель должен приблизить учеников к авторскому пониманию — жизнь, построенная на насилии, калечит людей, опустошает их внутренний мир.

— *А как создается образ отца героя? Связано ли с этим образом ощущение душевного распада?*

«Зачерствела душа у него, как летом в жарынь черствеют следы раздвоенных бычачьих копыт возле музги [Музга — озерко, болотце] степной. Боль, чудная и непонятная, точит изнутри, тошнотой наливает мускулы, и чувствует атаман: не забыть ее и не залить лихоманку никаким самогоном». Этот человек тоже духовно искалечен. Следует подчеркнуть для учеников, что истоки этого неблагополучия для самих героев не всегда ясны, но авторский кругозор гораздо шире.

— Но на каком фоне показана жизнь героев?

Обратим внимание на значимый для рассказа мотив природного бытия. Дважды появляется в рассказе образ волка и оценка этого образа также принципиально сложна. В начале рассказа с волками сравниваются бандиты: «Трое суток, как набелившийся волк от овечьей отары, уходят дорогами и целиною бездорожно, а за ним вназирку — отряд Николки Кошевого». В этом сравнении все идеологически выверено, классовая оценка преобладает, но далее дается интересный поворот мотива. Живой волк, зверь жестокий и зловещий, уходит прочь, отворачивается от бойни, от самоистребления людей, еще более жесткого и зловещего:

Из бурелома на бугор выскочил волк, репьями увешанный. Прислушался, уткнув голову вперед. Невдалеке барабанили выстрелы, и тягучей волной колыхался разноголосый вой.

Тук! — падал в ольшанике выстрел, а где-то за бугром, за пахотой эхо скороговоркой бормотало: так!

И опять часто: тук, тук, тук!.. А за бугром отвечало: так! так! так!.. Постоял волк и не спеша, вперевалку, потянул в лог, в заросли пожелтевшей нескошенной куги...

Мудрый зверь, фактически — санитар леса, уходит от этих людей, к себе в первозданный мир природы. Учитель должен помнить, что образ волка — этого жестокого, неприкаянного зверя появится и в «Тихом Доне» в связи с характеристикой Григория Мелехова в словах матери героя.

Отсюда и путь к анализу кульминационного эпизода.

— *Найти, зачитать кульминационный момент рассказа и прокомментировать его.*

Обратим внимание, что Шолохов в передаче состояния героя дает только его жесты. И первый жест — в общем-то противоестественен — он снимает с мертвого сапоги, он грабит уже убитого человека: «Дернул, злобно выругавшись, с чулком сорвал сапог и на ноге, повыше щиколотки, родинку увидел с голубиное яйцо». А дальше — внутреннее смятение, внутренняя борьба, и в глубине души атамана, словно извечный родительский инстинкт, как порыв, пробуждается новый жест — жест отца, убаюкивающего своего ребенка:

Медленно, словно боясь разбудить, вверх лицом повернул холодеющую голову, руки измазал в крови, выплывавшей изо рта широким бугристым валом, всмотрелся и только тогда плечи угловатые обнял неловко и сказал глухо:

— Сынок!.. Николушка!.. Родной!.. Кровинушка моя...

И вот здесь, поняв, что он совершил, атаман умирает по-настоящему, словно уже могильная тень отторгает его от мира живых:

*Черня*, крикнул:

— Да скажи же хоть слово! Как же это, а?

Упал, заглядывая в меркнувшие глаза; веки, кровью залитые, приподымая, тряс безвольное, податливое тело... Но накрепко закусил Николка посинелый кончик языка, будто боялся проговориться о чем-то неизмеримо большом и важном.

Последняя фраза существенно раздвигает границы происходящего. Шолохов сам недоговаривает, но он, несомненно, чувствует дальний горизонт, который окружает эту трагедию.

При анализе следует обратить внимание и на смысл заглавия: образ родинки — не только пятно на ноге героя, но и родная кровь, родимое, близкое существо.

На основе этих наблюдений учащиеся могут сами выполнить анализ рассказа «Чужая кровь», подробно останавливаясь на следующих моментах:

— *Что отличает данный рассказ от «Родинки»?* (Глубокий психологизм в обрисовке старого Гаврилы и его жены.)

— *Как автор передает сложную гамму чувств и их движение?* (Чтение отрывка «... вынашивал, кохал, нянчил ненависть...», «... слезы закипали в груди».)

— *Какова роль пейзажа?* (образ непаханой, запущенной земли, словно сама природа соперничает героям).

Особое место в книге занимает рассказ «Алешкино сердце».

При анализе смысла названия рассказа можно проследить движение мотива человеческого сердца в произведении: «Алешка представлял себе его (голод — М.О., С.З.) большущим безглазым человеком: идет он бездорожно, шарит руками по поселкам, хуторам, станицам, душит людей и вот-вот черствыми пальцами *на смерть стиснет* Алешкино сердце», «У Алешки зубы редкие и большие, и *сердце* у Алешки *простежкое*, сроду ни на кого не серчал»; «Зубы у Алешки большие и редкие, а у кого зубы редкие, у того и сердце *мягкое*. Так говорила, бывало, Алешкина мать». Обратим внимание на эпитет, который сопутствует образу сердца — *мягкое*. Тут можно увидеть множество смыслов — ранимое, страдающее, отзывчивое, да и просто — живое. И учитель в своем слове может показать, что сердце воплощает в себе саму основу бытия, бессердечная жизнь просто не имеет право на существование. Причем подчеркнем, что сердце это даровано ребенку, маленькому и беззащитному.

Анализируя мотив человеческого сердца в рассказе, учитель должен помнить о том, что этому мотиву есть параллели и в «Тихом Доне». Именно Шолохов ищет пути к воплощению одной из самых важных эпических ценностей — самой человеческой жизни.

— Почему Алешка тянется к политкому Синицину?

В этом человеке мальчик чувствует доброту, душевность. Шолохов создает образ этого героя исключительной через взгляд ребенка. Не случайно он именуется в рассказе просто «очкастый». Только он один разделяет боль мальчика: «Увидел, как из сукровицы острые головки кажут белые черви, и застонал, через крыльцо перегнувшись». Шолохов создает предельно натуралистический образ, но за ним открывается простое человеческое — сердечное — сострадание. Писатель опять ничего не говорит прямо, потому что перелом, совершающийся в мальчишке, — внутренний, глубинный:

Читали в клубе о том, как должны нанимать хозяева работников, и еще про многое разное читали. Пришел Алешка из клуба в полночь. Долго ворочался на рваной дерюжке. До самой зари настырно заглядывал ему в глаза кособокий месяц.

Обратим внимание на последний образ — словно сама природа вопрошает мальчика о его думах и мечтах. И Алешка тянется к новым людям: «Каждый день приползал в заготконтору Алешка, жрал толокно из чашки, хлебал масло, ел много и жадно и всегда беспокойно ощущал на себе пытливо-ласковый взгляд».

— Как мотив человеческого сердца проявляется в кульминационном эпизоде? Можно ли назвать подвигом поступок Алешки?

Этот вопрос может быть очень интересен для обсуждения в классе. Ведь по сути, мальчик допускает ошибку сам: он срывает чеку с гарантии, но не бросает ее в бандитов, потому что те прикрываются маленькой девочкой. И тогда мальчик бросается на гранату, чтобы закрыть ее собственным телом, словно врожденное нравственное чувство подсказывает ему поступить именно так. В словах политкома, принимающего мальчика в партию, звучит и забота о сохранении сердечного тепла: «Пускай твое сердце еще постучит — на пользу рабоче-крестьянской власти». В пользу такой трактовки говорит неожиданная психологическая деталь, завершающая рассказ:

Жмет очкастый руку Алешке, а Алешка под тусклыми, запотевшими очками увидел то, чего никогда раньше не видал: две небольшие серебристые слезинки и кривую, дрожащую улыбку.

Очевидно, Шолохов показывает, что и в железном революционере может таиться простой и способный чувствовать человек. И следует вернуться к вечным отношениям, которые заключены в родимом в буквальном смысле — *родном* пятне, в чужой, но все таки такой близкой, по настоящему *своей* крови и в просто *человеческом* сердце.

Вывод:

— *Какие важнейшие черты Шолохова-писателя вы могли бы отметить?*

(Умение показать острые жизненные конфликты; внимание к простому человеку, к образам живых людей; особый язык, разговорный с использованием элементов донского диалекта, фольклорных мотивов, параллели с животным миром, индивидуализация речи героев; особая роль пейзажа.)

Слово учителя.

«Донские рассказы» свидетельствовали о несомненной талантливости молодого писателя. Сюжеты большинства произведений несложны, они отмечаются резкой контрастностью изображения («наши — не наши») и такой же однозначностью авторской позиции, что влияет на подбор художественных средств. Поэтому в «Донских рассказах» нет и еще не могло быть того многостороннего охвата жизни во всей ее сложности, разнообразии и трагизме, но появляется осознание самоценности человеческой личности, которое будет присуще «Тихому Дону» — главной книге М. Шолохова.

**Домашнее задание:**

1. Каковы особенности жанра произведения (на чьи традиции опирается Шолохов, выдвигая в центр романа «мысль народную»).

2. Рассказ о своеобразии уклада жизни донских казаков.

— Какие нравственные качества жителей хутора Татарского особенно дороги писателю?

Данный урок показал, что учащиеся владеют навыками анализа художественного текста, видят связь писателя с жизнью, четко определяют позицию автора и соотносят ее с собственной. Работа над текстом «Донских рассказов» продемонстрировала читательскую и человеческую зрелость старшекласников.

## ПРИГЛАШАЕМ К ДИАЛОГУ

---

М. Едличко-Малик

### ГАРРИ ПОТТЕР И ВОПРОС АНТИГОНЫ:

#### ГЕРОЙ И МИР ЕГО ЦЕННОСТЕЙ КАК ВЫЗОВ СОВРЕМЕННОМУ УЧИТЕЛЮ И ВОСПИТАТЕЛЮ

Констатация некоторых фактов неизбежна и, пожалуй, необходима. Цикл из четырех романов Джоан К. Роулинг о Гарри Поттере стал несомненным читательским хитом последних лет. Количество проданных экземпляров исчисляется сотнями тысяч, а читателей — миллионами. Эти факты, доходящие до трюизма, однако, существенны, так как представляют собой определенное явление, вызывающее радость. Итак, после многолетних сетований на падение читательской активности, на то, что книга переживает пору заката, после многих лет беспокойства о том, что дети и молодежь выбирают более легкие, по сравнению с чтением, способы времяпрепровождения, пользуясь интернетом, играя в компьютерные игры или просто уставившись в телевизор, книги о Гарри Поттере доказали, что все-таки ничто не сможет заменить книгу и что именно она наилучшее средство, стимулирующее воображение. Джоан К. Роулинг удается ответить на вопрос автора одной довоенной брошюры под названием: «Как приохотить нашу молодежь к чтению?» Нужно просто-напросто написать такую книгу, которая бы соответствовала читательским запросам молодежи.

Этот факт должен прежде всего дать нам понять одно: насколько несовершенен и скуден тот канон школьного чтения, который мы предлагаем вниманию детей, живущих в XXI веке. Большая часть текстов, которые традиционно мы предлагаем нашим ученикам, для них совершенно неприемлема, потому что они искусственны, написаны непонятным ныне языком, созданы в мире, с которым у наших детей уже мало общего, от которого они хотят освободиться<sup>1</sup>. К сожалению, приключения харцеров (польских пионеров — прим. перев.), мероприятия и акции самообразования сегодня не являются привлека-

---

<sup>1</sup> Публицисты «Воскресенья» обвинили цикл книг о Гарри Поттере в языковом убожестве и недостатке возможностей обучению вербализации эмоций и самовыражению. Трудно с этим согласиться, как и с упреком в недостаточной сложности языка диалогов и повествования. Вспомним, что адресат-ребенок должен получить язык произведения, приспособленный к его перцептивным возможностям — так построены уже ставшие классикой жанра книги Нижурского, Ненацкого или Ожуговской (См. *Agnieszka Gąsiorek. Harry Potter raz jeszcze...* “Niedziela”. 2002. Nr. 17; a także *Ewa Polak-Patkiewicz. Czary Harry’ego Pottera*. “Niedziela”. 2001. Nr. 42).

Марта Едличко-Малик — учитель-словесник Католической Начальной школы им. Св. Ядвиги, г. Люблин (Польша).

тельным предложением читателю. Еще во время так называемого «социалистического реализма» содержание хотя бы «Сизифовых трудов» (повесть С. Жеромского, посвященная школьной жизни в период оккупации) могло пробуждать накал страстей по аналогии с тогдашней политической (и геополитической) ситуацией, тогда как сейчас они всего лишь свидетельство давно минувших событий, музейный экспонат.

Потребность в герое нового времени и литературной форме, соответствующей ожиданиям современного читателя, указывает именно на такие романы, как цикл Дж. К. Роулинг. Преувеличением является утверждение познаньского исследователя литературы современного периода, Пшемислава Чаплинского, что Гарри Поттер — это «Арлекин» для детей<sup>2</sup>. Книги о Поттере прежде всего написаны с гораздо большим мастерством. Они не используют заезженных романских «ходов» (или каких бы то ни было еще). Однако не секрет, что в них используются давно известные композиционные и фабульные схемы, а также морфологические структуры, топика и мотивы, присутствовавшие в значительной степени еще в античной литературе.

Именно такая литературная форма романов Роулинг может оказаться союзником учителя. Можно ведь представить ученикам роман как некую высокоорганизованную структуру, черпающую средства из разных источников, оперирующую различными кодами в процессе коммуникации между отправителем и адресатом. Можно указать на возможности психологической интерпретации, заостряя внимание на реализации античного мотива «жизнь есть сон» (присутствующего и в литературе других эпох) или на неких компенсирующих функциях — магия является даром, который мальчик получает как бы в ответ на страдания, причиненные ему Дерслеями. Уже в структурной плоскости книга говорит о некоей справедливости. Можно также рассуждать о проблемах жанра, как делают это авторы книги «Гарри Поттер и наши дети», трактуя романы Роулинг в рамках композиционных схем сказки, вестерна, эпоса и других. И все же этот вопрос кажется лишенным принципиальности и в принципе неразрешимым. Ибо современ-

---

<sup>2</sup> *Przemysław Czaplinski. Harlequin dla dzieci?* “Gazeta Wyborcza”. 2001. Nr. 68.

ная литература не оперирует уже, особенно в области прозы, чистыми жанрами, подчиняющимися нормативной поэтике (похоже, в этом убеждены и авторы вышеуказанной работы<sup>3</sup>). Постмодернистский роман, а таковым мы можем считать цикл о Гарри Поттере, все сильнее тяготеет к конструкциям синкретичным, фрагментарным и постоянно черпает из разных источников не только фабулярных, но и структурных. Книги о Гарри Поттере ближе всего к двум из них, а именно — к волшебной сказке (о чем неоднократно упоминалось) и к роману взросления (становления, развития) — о чем, к сожалению, забыто. Эти два генетических кода могут значительно помочь в изучении аксиологической значимости этого романного цикла, поэтому мы к ним еще будем возвращаться.

Многих читателей, а особенно сторонников ортодоксальных религий (независимо от вероисповедания) сильнее всего беспокоит присутствующее в книгах Роулинг колдовство. Естественно, сразу же следует отбросить теории тайных заговоров, сектантства, которые усматривали в этих романах сатанистские или оккультистские инспирации. (Хотя к последним следует относиться осторожнее.) Колдовство как структурообразующий элемент — морфологическая особенность волшебной сказки. Мы можем со всей ответственностью утверждать, что книги о Гарри Поттере во всей полноте соответствуют особенностям, которые Владимир Пропп описал в «Морфологии сказки». Посему, заводя разговор о колдовстве и магии в отдельных томах цикла Роулинг, не следует забывать о наблюдениях Проппа. Особенно важно это сделать при описании функций протагонистов, их мотивации, а также анализируя атрибуты героев и их значение. Представляется принципиальным со всех сторон трактование романного цикла о Поттере именно в категориях волшебной сказки и следование указаниям Проппа, постулировавшего обнаружение точных близкородственных морфологических связей таких сказок. По мнению русского ученого, «ни одной фабулы этого типа сказок нельзя исследовать изолированно от других ни с точки зрения морфологической, ни с точки зрения генетической»<sup>4</sup>. Это хорошо объясняет проблемы магии в романах Роулинг — они являются неотъемлемым элементом изображенного мира и фабульного развития волшебной сказки. Однако

существенным видится и беспокойство, связанное с увлечением оккультизмом, которое может пробудить чтение этих книг. Есть опасность, что дети и юношество по примеру симпатичного и вызывающего уважение героя сами начнут искать тайного могущества в других книгах. А отсюда всего лишь один шаг до эзотерической литературы под знаком New Age, практики чернокнижия и т.д. Почему? Потому что, пожалуй, ни в одной другой волшебной сказке магические чары не были настолько суггестивными и не имели такой силы. Да и количественно их не было так много. Не было еще образа такого общества, в котором магии и чернокнижию можно бы было попросту научиться. Повести о школе существуют как достаточно репрезентативная группа (именно такой повестью является упоминавшаяся уже здесь книга Жеромского «Сизифовы труды»). Но никогда предмет обучения в изображаемых школах не был настолько захватывающим. Это очевидная опасность, которой тем не менее хорошо подготовленный учитель может противостоять, поместив волшебный мир под призму жанровых стереотипов и однозначно трактуя функциональность этого элемента.

Педагогов беспокоит также и тот факт, что книга одобряет бунт Гарри против его опекунов. Филистерский мир Дерслея почти дословно списан с викторианской повести, прообразом которой можно считать романы Диккенса. Никто не задается вопросом, отчего Гарри изображен именно так. Используется ли здесь комплекс изобразительно-выразительных средств, необходимых для описания «сиротской доли» (откуда его проживание в закутке под лестницей, то есть самом заброшенном уголке дома)? Имеют ли те издевательства, которые терпит Гарри, какую бы то ни было связь с его личными чертами характера, или же они всего лишь следствие ненависти, которая кипит в Дерслеях? А может, здесь показаны две модели воспитания — «мугольская» (то есть филистерская) и «чародейская» (соответственно, артистическая). Гарри Поттер — четкое отражение так сильно показанного еще романтической литературой конфликта (то же самое в версиях неоромантической и модернистской), конфликта «Я» против мира. Только обнаружение «альтернативного мира» (мира Хогварта) дает герою возможность найти свое собственное место и обрести утраченное достоинство. Сам бунт уже не так опасен после бунта Холдена Колфилда, героя «Над пропастью во ржи» Дж. Сэлинджера, здесь он уже является атрибутом идеологического и мировоззренческого созревания молодого человека. Можно заметить, что эти бунты развиваются как бы в двух разных направлениях: Колфилд в начале романа покидает школу, тогда как Поттер туда попадает.

<sup>3</sup> Среди пр.: «Гарри Поттер» оставляет слишком много недоговоренностей, невзвешенных взглядов, неоднозначного отношения ко злу, чтобы ответить на основной вопрос о ценности в жизни каждого человека и определить свою жанровую принадлежность. Остается поэтому странный жанровый гибрид, так популярный в современной массовой культуре [...]. (Piotr Jordan Śliwiński OFMCap, Adam Regiewicz: Op. cit. S. 23).

<sup>4</sup> Вл. Пропп «Морфология сказки». Тlum. W. Wojtyga-Zagórska. Warszawa, 1976. S. 203.

Вопрос Антигоны — это вопрос о границах, до каких можно пойти в борьбе против морального права. Что можно совершать, чтобы результатом деяний было высшее благо? Пожалуй, это основная проблема романного цикла о Гарри Поттере. Эти книги требуют основательного аксиологического прочтения, выходящего за рамки стереотипных (и часто публицистических) толкований. По сути, самый тревожный, будоражащий уровень этих текстов лежит в плоскости ценностной. Не говоря о конкретных этических системах, сквозь призму которых можно бы было прочесть эти романы, останемся в определенном (в самых общих чертах) аксиологическом поле.

С педагогической точки зрения беспокоит недостаточное различие добра и зла. Книга не предлагает однозначных решений. И коль скоро может их не хватать в генологической сфере, или генетическом источнике мотивов, то уже аксиологическая сфера требует определенной однозначности. Создается впечатление, что мы имеем дело с дидактическим произведением, с романом об освобождении из-под гнета ограничений, от пут условностей (подобные освободительские тенденции можно было наблюдать в романах о художнике рубежа XIX–XX веков). О дидактизме романа свидетельствует и место действия (школа), и социальный статус героев (ученики, учителя). И все же книга не разъясняет нам до конца, что есть добро, а что зло. А это в свою очередь провоцирует смятение, приводящее молодого читателя к ложным выводам, будто творя зло, можно творить добро<sup>5</sup>.

В том и заключается «вопрос Антигоны» — можем ли мы из высших побуждений творить зло? Это вопрос о том, может ли плохое дерево приносить хорошие плоды? Гарри Поттер часто руководствуется высшими устремлениями — дружбой, желанием самоусовершенствования — но в борьбе со злом (олицетворяемым в романах Вольдемортом) главным двигателем его поступков является память об убитых злым чернокнижником родителях. И здесь нам предстоит решить проблему, желает ли Гарри бороться со злом во имя памяти родителей или же им движет жажда мести. Мы становимся лицом к лицу с вопросом о намерениях, об интенции. И так же, как и цели Антигоны, цели Гарри Поттера не подлежат оценке. Оценке подлежат только его поступки.

А его поступки часто отрицательны. Гарри не удерживается от воровства (воровство ингредиентов для приготовления эликсира — «Гарри Поттер и тайная комната»), от подлога (подделка подписи Локхарта для того, чтобы взять в библиотеке запрещенную книгу — «Гарри Поттер и узник Азкабана»), от лжи (ложь перед профессором Дамбльдором — «Гарри Поттер и тайная комната»), то есть от тех действий, которые в каталоге моральных норм рассматриваются как однозначно отрицательные. Такой подход с определенным неодобрением воспринимается читателями. В сочинении ученика 6 класса на тему моральных ценностей в «Гарри Поттере» мы читаем:

Гарри Поттер заглядывает в конверт Фильха и читает письмо. Интересно, что по этому поводу он никогда не испытывает угрызений совести. (...) На Рождество он не покупает друзьям подарков, а сам получает их множество. (...) Он дружит с Гермионой, потому что без нее не справился бы с выполнением многих домашних заданий.<sup>6</sup>

Для этого ребенка герой несомненно творит зло. Другой читатель (тоже ученик 6 класса) пытается оправдать Гарри:

Гарри Поттер — человек, поэтому он не идеален. (...) Я хотел бы брать с него пример, особенно в преданности и стремлении к добру. Но мне не нравится, что, стремясь к добру, он оступался и делал зло. Но разве никто из нас никогда не делал того, чем бы в последствии не гордился?<sup>7</sup>

Совершает ли Гарри Поттер зло во имя добра? Этот вопрос приводит нас к миру морального релятивизма. К миру, где не существует только добро и только зло, но меньшее и большее зло, меньшее и большее добро. В двухмерной системе ценностей такое понимание вещей невозможно. Согласно такой, двухмерной системе ценностей, в человеке не могут сосуществовать «да» и «нет». Тогда как внутренняя организация героя свидетельствует, что создана новая, релятивистская моральная система, в которой одни поступки менее плохи, чем другие, а мотивация, предполагающая большее добро делает возможным причинение меньшего зла. Это мотивация маккиавеллистическая, в которой узаконено достижение благих целей *per fas et nefas* — благими и скверными средствами по тому принципу, что цель оправдывает средства. Добро и зло в книгах Роулинг являются не рудиментами, окаменевшими и неизменными ценностями, но и добро и зло конкретных деяний зависят от контекста и ситуации. Поэтому нечто, что есть зло в одном случае, в другом может таковым не быть, или быть меньшим злом. Это опасная установка, внушающая, что все зависит исключительно от интерпретации и что любое зло можно оправдать посредством разума либо эмоций. Это заметное влияние постмодернистской

<sup>5</sup> На такую опасность обращает внимание Я. Врубель в статье «Недостатки и достоинства Гарри Поттера» («Zycie». Nr. 8.10.2001).

<sup>6</sup> Анкета «Моя оценка морального выбора Гарри Поттера», проведенная среди учеников 5 и 6 классов Католической Начальной школы им. Св. Ядвиги в Люблине.

<sup>7</sup> Там же.

философии переходит и на конструкцию самого героя.

Как отметил Пшемислав Чаплинский, Гарри Поттер сражается с великим мировым злом, но не может справиться со злом обыденным, каждодневным<sup>8</sup>. Мы привыкли к другой иерархии, по которой сперва нужно убрать бревно из своего глаза, чтобы смочь заняться соринкой в глазу ближнего. Внутреннее упорядочивание иерархии ценностей в своей жизни дает толчок к заботе о благе общества, в котором мы живем.

Однако определение Гарри Поттера как мальчика, с одной стороны, обычного, плохо справляющегося с будничным злом, совершающего такие же грешки, как и его сверстники-читатели, с другой же — как гиперболизированного героя, который с помощью магии и личной смекалки может бороться с мировым злом, является приемом, способствующим привлекательности образа. Предлагается и определенная легкость бытия, с которой внушается, что малые моральные преступления не препятствуют великим поступкам, что то, чем мы занимаемся приватно, не сказывается на нашем публичном имидже. Гарри Поттер — это пример именно такой «двойной» морали. Это не означает жизни по двум моральным системам, а только лишь разделение своей этики на сферы личную и официальную. Это создает значительный педагогический дискомфорт, когда образ сконструирован настолько привлекательно, к тому же демонстрирует много общих со своими читателями черт и привносит в жизнь достаточно доказательств ее амбивалентности. Гарри Поттер борется со злом, часто его побеждает, а порой сам оказывается побежденным. Заставляет задуматься лишь то, что этот опыт едва ли в малой степени отражается на его внутреннем духовном развитии.

Мы находим здесь параллели с классической воспитательной повестью, с романом становления. В поэтику этого жанра вписана перемена, которая происходит в герое эволюционным либо революционным путем. Гарри Поттер будто бы устойчив перед опытом внешнего мира. Под влиянием происходящих приключений мир его ценностей не изменяется, не наступает *metanoia*, а социальная, психологическая и аксиологическая зрелость оказываются будто бы вне влияния факторов внешнего мира. Гарри Поттер не развивается, не совершенствуется в своих слабостях. Однако здесь трудно дать какой-либо ана-

лиз причин и предвидеть результат такого формирования героя. Мы ведь не знаем всего цикла полностью, а, как известно, роман становления можно интерпретировать только тогда, когда известны все элементы этого процесса.

Возникает вопрос, кого и что культивирует Роулинг в своих героях? Используя широко понятую этику постмодернизма, создает антигероя или *everyman'a*? Оба творческих направления небезопасны. Если героем ближайших лет должен быть негероический тип, заурядный, творящий зло во имя высших, но туманных и неопределенных идей, то такое творчество сделает невозможным эффективное воспитание, которое должно дать следующим поколениям людей этичных и ответственных. Если же Гарри Поттер является супергероем, то, видимо, оправдывает и негативные и позитивные черты, заключенные в его образе. Эгоизм и антигероизм — вот те границы, на которые должна опереться аксиологическая интерпретация этого образа.

Вопрос Антигоны — это также и вопрос об иерархии ценностей. Что самое важное в жизни для Гарри Поттера? Этого мы не знаем. Мы не сможем создать каталог добродетелей и принципов, управляющих его жизнью. Есть только «проблески» каких-то фрагментов этики в некоторых его высказываниях. Однако такая конструкция была бы невозможна хотя бы в сравнении с другими героями детской и молодежной литературы. Такой каталог можно создать очень легко, например, для Стаса Тарковского, героя «В пустыне и в пуще» Генрика Сенкевича. Свой каталог добродетелей имеет также Анджей Радек, свой бунтарский порядок есть и у Холдена Колфилда. В случае Поттера создание подобного конструкта невозможно. Что за герой без ценностей? Разве можно преподносить кого-то в качестве образца для подражания, кто в жизни руководствуется только лишь ситуационными ценностями? Это прием небезопасный, но возможный для осуществления, при соответствующем руководстве ходом чтения, потому что Гарри Поттер является примером существования негативных ценностей в литературе. Его негативная значимость не проявляется как противопоставление значимости позитивной или как мнимая позитивная значимость, но только как малая степень напряжения положительной значимости и — в большой мере — как недостаток ценностей<sup>9</sup>. Жизнь Гарри часто нейтральна, помечена знаком аксиологического нуля. Гарри Поттер поэтому не является опасным, так как только лишь создается, конструируется, формируется.

<sup>8</sup> Чаплинский пишет: «В Гарри Поттере великое добро побеждает в превосходном стиле, нечеловеческим усилием одолев волосатого паука, бестию или мрачного подземного князя Вольдеморта, в то время как малое добро — каждодневная смелость, мудрость, порядочность, готовность признания чужой правоты — терпит тут постоянное и мучительное поражение в схватке с нормальностью» (Przemysław Czapliński: Op. cit).

<sup>9</sup> Больше на тему отрицательных ценностей см.: Andrzej Tyszczyk. O pojęciu wartości negatywnej w literaturze. [W:] Problematyka aksjologiczna w nauce o literaturze / Pod red. S. Sawickiego i A. Tyszczyka. Lublin, 1992.

Вопрос Антигоны, вопрос возможности совершения правонарушений ради благих целей — это вопрос, который мы адресуем книгам Роулинг. Антигона преступила государственные законы, чтобы быть в согласии с собственной совестью. Какова совесть Гарри Поттера? Является ли совестью мир релятивистских ценностей, в которые он вписан? Сможет ли он ответить за последствия своих маленьких, каждодневных поступков? Будет ли роман становления, в схему которого вписана его судьба, романом о становлении в сторону добра или в сторону зла? Каков будет приватный мир зрелого Гарри Поттера?

Вопрос Антигоны делает из маленького волшебника союзника воспитателей и учителей.

Он позволяет показать сложность и неоднозначность жизни. Кроме того, может помочь в обучении ответственному поведению и отношению. А может быть и свидетельством пути. Такие выводы делают авторы исследования: «Даже если Гарри и не является литым, беспорочно действующим героем, то все-таки может быть примером стремления к добру»<sup>10</sup>. А именно это и должно быть целью нашего воспитания — стремление к добру. В этом может помочь даже несовершенный маленький волшебник, который еще не дорос до роли сражающейся с мировым злом Антигоны.

*Перевод Е.К. Галигузовой,  
преподавателя польского языка УрГПУ*

---

<sup>10</sup> Piotr Jordan Sliwiński OFMCap, Adam Regiewicz: Op. cit. S. 177-178.

Н.П. Хрящева

### РОЖДЕНИЕ МАСТЕРА

(РОМАН А. ПЛАТОНОВА «ЧЕВЕНГУР»)

При обилии литературы, посвященной роману А. Платонова «Чевенгур», и несомненных результатах в его изучении, нельзя не признать, что и поныне его глубина и загадочность не вполне постигнуты и раскрыты. И это объяснимо: надолго изъятый из культуры и тем самым «пропустивший» необходимую этапность в своем осмыслении, он живет в нашем сознании чуть менее двух десятков лет — срок почти втрое меньший его «забвенного состояния»<sup>1</sup>.

По мнению Л.А. Шубина, «Чевенгур» рос как дерево — слоями... На это указывает композиция романа, которая явно членится на три части: «Происхождение мастера»... — предыстория романа; путешествие Дванова по революционной России; рассказ о Чевенгурской коммуне. Есть и другие косвенные доказательства. Так, в ЦГАЛИ сохранились рецензии на рассказ «Двое людей» и повесть «Строители страны», судя по которым, речь идет об отдельных частях романа. Характерно, что в повесть «Строители страны» тогда не входил ни рассказ «Чевенгурская коммуна», ни первые главы, составившие впоследствии повесть «Происхождение мастера»<sup>2</sup>. Рождение романа из разновременных и разномасштабных полотен увиделось ученым процессом глубоко органичным: они не составлялись подобно мозаике, а образовывали естественные «слои» очередного витка исследования действительности.

Позже В.Ю. Вьюгин на основе изучения автографа романа уточнил составляющие «Чевенгура»: «...текст ...составлен из фрагментов, самостоятельных в своем происхождении»<sup>3</sup>: «Первый фрагмент — ...«Происхождение мастера»..., опубликован в 1929 году... Второй... — «Новохоперск» (условное название, данное В.Ю. Вьюгиным) является исправленным вариантом неизвестного раннего произведения Платонова, которое представляло собой автобиографическое повествование, посвященное осени 1919 года.

---

<sup>1</sup> Впервые роман «Чевенгур» был напечатан в ж. «Дружба народов» в 1986 г.

<sup>2</sup> Шубин Л.А. Поиски смысла отдельного и общего существования. М., 1987. С. 209.

<sup>3</sup> Вьюгин В.Ю. Из наблюдений над рукописью романа «Чевенгур» // Творчество А. Платонова. СПб., 1995. С. 139.

---

*Нина Петровна Хрящева — доктор филологических наук, профессор кафедры современной русской литературы Уральского государственного педагогического университета.*

...Третий фрагмент — повесть «Строители страны», которую считают ... необнаруженной редакцией романа «Чевенгур»<sup>4</sup>.

Учет первоначальной фрагментарности не только позволяет понять многочисленные случаи немотивированности поведения героев<sup>5</sup>, а также сам принцип трансформации разных в своих истоках картин действительности в сложную иерархию культурно-эстетических хронотопов, но и ведущую черту платоновского романного мышления в целом, связанную с установкой на диалог между различными моделями мира как в границах целостности романа, так и в пределах каждой из его частей.

Обратимся к первой части «Чевенгура». Попробуем описать присущую ей хронотопическую многослойность и проявить содержащуюся в ней результативность авторского видения действительности. Художественная задача первой части заключена в названии — «Происхождение мастера». Автор показывает происхождение главного героя Саши Дванова как мастера «нового света», который «можно лишь сделать, а не рассказать»<sup>6</sup> (77). Главному герою отводится роль своеобразного демиурга, творящего возможность новых связей с миром, открывшуюся революцией 1917 года, т.е. в качестве центральной оказывается проблема онтологическая<sup>7</sup>.

Однако новый характер бытийственных отношений, намечаемый образом Саши Дванова, изображен в первой части романа итогом напряженных поисков смысла существования его многочисленных отцов — Дмитрия Ивановича, Прохора Абрамовича, Захара Павловича. Многоотцовство Саши Дванова отнюдь не случайно. Оно обнажает необходимость бытийственных перемен, вызревших в глубинах народного миропонимания, в целокупности его самых различных проявлений. Восходя к сокровенности народных

---

<sup>4</sup> Вьюгин В.Ю. «Чевенгур» Андрея Платонова. К творческой истории романа. Автореф. дис. канд. филол. наук. СПб., 1992. С. 4-7.

<sup>5</sup> Вьюгин В.Ю. Из наблюдений над рукописью романа «Чевенгур». С. 136-141.

<sup>6</sup> Платонов А. Чевенгур / Сост., вступ. ст., коммент. Е.А. Яблокова. М., 1991. Здесь и далее цит. по этому изданию.

<sup>7</sup> Л.А. Шубин отмечает: «Он [Платонов] понял стремление народа по-своему и своими словами осмыслить революцию. Более того, он увидел в этом нестройном хоре голосов рождение истины. Это позволило ему поставить в своих произведениях коренные вопросы онтологии человека и революции» (Шубин Л.А. Поиски смысла отдельного и общего существования. С. 209).

чаяний, автор сосредоточивает преимущественное внимание на способах осознания глубинным платоновским человеком мира и себя в нем. Именно этим ракурсом видения, включающим установку на эксперимент, рожденную «антропоморфной» идеей Платонова, во многом и обусловлена «загадочность» «Чевенгура»<sup>8</sup>.

Герои «Чевенгура» имеют неясно очерченную, как бы размытую индивидуальность. Они не вполне «личности» в традиционном понимании литературного персонажа, но «действующие лица» или даже «действующие силы»: их частное бытие полностью подчинено общей идее, увязано в единый клубок производимого действия. Все это как нельзя лучше обнажило существование особой, характерной для России, «подсознательной» структуры общества, с которой прежде всего пришлось иметь дело первопроходцам социализма и которая образовала достаточно благодатную почву для подобного рода эксперимента.

Процесс, моделируемый писателем, чрезвычайно серьезен. Поэтому существенная особенность персонажей, вне зависимости от их идейной или онтологической доминанты — совершенная серьезность, ненаигранность мышления и поведения. Все произносимое героями «Чевенгура» является непосредственным движением их внутреннего содержания и имеет высокую напряженность истины. Забывается всякая «двойная жизнь»; «внешнее» и «внутреннее» человека сливаются и напрямую соприкасаются с бытийственным, вселенским: через платоновских героев говорят онтологические категории.

Онтологической напряженностью отличается уже начало романа:

Есть ветхие опушки у старых провинциальных городов. Туда люди приходят жить прямо из природы. Появляется человек с тем зорким и до грусти изможденным лицом, который все может починить и оборудовать, но сам прожил жизнь не оборудованно (24).

Неразличение/взаимопроникание миров — природного и городского: «опушки у старых провинциальных городов», как и отказ от имени собственного: «появляется человек», — определяют избранный автором угол зрения. В центре его внимания пространство человеческого существования в целом, без какой бы то ни было внутренней дифференциации, и человек, как бы востребованный этим пространством, способствующим разворачиванию в нем не индивидуального начала, а родового качества.

Любое изделие, от сковородки до будильника, не нововало на своем веку рук этого человека (24).

<sup>8</sup> В письме к жене (1926) Платонов пишет: «Неужели человек — животное и моя антропоморфная выдумка — одно бумажие?» (Платонов А. Государственный житель. М., 1989. С. 554).

Самое же важное, что его «ручная умелость» оказывается направленной не на обустройство своей собственной судьбы — «семьи», «жилища», а на общее жизнеустройство. Такая устремленность, лишенная личного интереса, и обусловила телесный облик человека, где опять же акцентирована не внешность в ее индивидуальной проявленности: выражение, цвет, форма глаз, губ и т.д., а сущностные свойства души и духа, ее сотворившие и оформившие. Качество глаз — «зоркость», примета лица — «изможденность», становятся атрибутами человека в целом.

Однако платоновский мастер отнюдь не ограничивается созданием утилитарно-полезных изделий, облегчающих бытовую сторону человеческой жизни. Гораздо более его привлекает изготовление «ненужных вещей».

В зимние вечера он ...делал ...башни из проволок, корабли из кусков кровельного железа..., клеил бумажные дирижабли, ...занимался устройством деревянных часов, думая, что они должны ходить ...от вращения Земли (24).

Эти занятия выдают мечту платоновского героя о мироустройстве. Такое пересечение «бесплатных занятий»: сотворение «башен», «кораблей», «дирижаблей», вечных двигателей, несущих в себе игрушечно-игровой образ космически ориентированных деяний, с терпеливым одолением повседневного существования посредством его «оборудования» и составляет спектр взаимосвязанности с миром платоновского героя, определяя его ценностные ориентиры. Так, в деле оборудования мира Захар Павлович — имя героя появляется в третьем абзаце романа — весьма избирателен. Окруженный природой — и как сферой обитания, и как материалом — он не делает ни одной вещи, ее повторяющей — «лошади, тыквы или еще чего». Более того, также как к природе, герой безразличен к ее продолжению — человеку: «к людям и полям он относился с равнодушной нежностью», «человеческое слово для него, что лесной шум для жителя леса — его не слышишь» (24).

Что же обусловило в герое такое равнодушие к природе и человеку? Попытаемся взглянуть в особую роль этого персонажа в «Чевенгуре». Захар Павлович один из тех героев романа, которые наделены способностью перемещаться «не только между топосами, но и между хронотопами»<sup>9</sup>. Выполняя роль платоновского

<sup>9</sup> Отмечая принцип зеркальной симметрии в качестве структурной основы художественного мира «Чевенгура», Е.А. Яблоков указывает на «неоднородность» художественного универсума романа: «...преодоление пространства тождественно проникновению границ между «потоками» времени». - Яблоков Е.А. Принцип художественного мышления А. Платонова «И так, и обратно» в романе «Чевенгур» // Филологические записки. Вестник литературоведения и языкознания. Вып. 13. Воронеж, 1999. С. 19.

Вергилия<sup>10</sup>, он ведет читателя по кругам разноструктурного бытия. Первый круг — природный; Он всплывает перед читателем по мере прощания с ним Захара Павловича: путь по пространству спонтанно продолжается движением по памяти, ее инициационно напряженным точкам; т.е. движением во времени.

Что же представляет собой существование человека, живущего в природе и природой? Он тратит всю свою жизненную энергию на приспособление к заведенному космосом порядку.

Через четыре года в пятый село наполовину уходило в шахты и города, а наполовину в леса — бывал неурожай (25).

Старуха Игнатъевна умерщвляла грибной настойкой малолетних детей по просьбе самих же матерей. Повествуется об этом эпически спокойно как о привычном деле, ибо действия персонажей вписаны не в нравственный закон, присутствующий историческому существованию, а в природный, проявленный строгой цикличностью: роды — неурожай — смерти, в основе которой лежит диспропорция в интенсивности плодородия двух рожаящих стихий: земли и женского лона. Чтобы обеспечить минимум равновесности: остаться в бытии, родители вынуждены умерщвлять потомство.

Изнутри этого мира данная ситуация лишена конфликтности и драматизма. Поскольку сами люди живут здесь «как травы», «оробелыми от нужды и детей», «ничего не знающими вполне определенно».

Закономерно, что функцию правления берут здесь на себя «добрая ведьма» Марья Матвеевна, пропускающая рожать в голодные годы, что заставляет окрестных мужиков ориентироваться в своих хозяйственных действиях на ее «пузо»: «Да ты-то ведьма. Ты свою пору знаешь...» (40), и «злой колдун» Петр Федорович Кондаев, советуемый мужикам идти «в отход» в надежде наконец-то «залютовать над бабами по-своему» (49).

В чем необходимость подробной означенности природной картины мира? Автору важно проявить главное: меру и степень совершающейся здесь духовной работы. О первом из «коренных» жителей этого мира — бобыле — сказано, что он «совсем не был одержим жизнью». Иными словами, герой не был одержим желанием осуществиться в целенаправленном устремлении: «в женском браке», «в общепольном деянии». Вектор его реализации противоположен:

У бобыля опускались руки от сокрушающих всеобщих тайн» (перифраз: от непонимания).

— ...Отчего ветер дует? (26)

— Жара?! — удивился Бобыль. — Ишь ты, ведьма какая!

— Захар Павлович, я помираю. Я вчера ящерицу съел. Во мне глист громадный живет, он мне всю кровь выпил... Как ты думаешь, бояться мне аль нет? (26-27).

«Тайны» героя — суть вечные вопросы: как устроено мироздание? что такое смерть? Но вопросы замирают у него на уровне «передвигающегося с одной вещи на другую удивления», не превращаясь «в сознание», что и определяет его способ бытия: «Вместо ума он жил чувством доверчивого уважения» (26). Такая позиция в мире ведет героя к единственной форме духовной работы — «ожиданию»:

Ничего не делал, только ожидал, что выйдет... из всеобщего беспокойства, чтобы сразу начать действовать после успокоения и выяснения мира (25-26).

По сути, форма экзистенции героя — есть состояние, точнее перетекание друг в друга разных состояний: «удивления», «уважения», «ожидания»; т.е. будучи отрешенным от сознания: «вместо ума ... жил чувством...», бобыль отрешен и от целенаправленного устремления, которое определяется именно сознанием.

Какова же высшая целесообразность такой формы существования? Бобыль остраивается от какой бы то ни было устремленности в надежде на то, что это позволило бы ему «переждать» непроявленное состояние мира до его (мира) преобразования в иную реальность, очутившись в которой он бы смог, наконец, начать истинно действовать.

В самом общем виде образом бобыля уже означена семантика той духовной векторности, которая в той или иной мере будет присуща всем ищущим истину существования героям Платонова. Она связана с потребностью пробиться за видимую оболочку явлений, пройти сквозь строй заведенного миропорядка, оказаться по ту его сторону — «за горизонтом».

Однако ожидание бобыля живет внутри обреченного мира и рассеивается вместе со смертью героя.

Захар Павлович ... застал бобыля уже мертвым, задохнувшимся собственной зеленой рвотой. Рвота была плотная и сухая, она тестом осела вокруг рта бобыля, и в ней действовали белые мелкокалиберные черви...

И чуть позже:

Бобыль мокнул один в темноте ровно льющихся с неба потоков и тихо опухал (27).

Смерть бобыля изображена не столько как смерть человека во всей неповторимости этого

<sup>10</sup> В письме-рецензии Г. Литвина-Молотова на повесть «Строители страны» сказано о «длинных разговорах и размышлениях о Данте» (цит. по кн.: Яблоков Е.А. На берегу неба. СПб, 2001. С. 20).

акта, сколько как смерть живой материи вообще, образ ее неизбежного конца, схваченный в моменте неотвратимого перехода тела человека в тело мира.

Не произведя особого впечатления на Захара Павловича, смерть бобыля тем не менее подтолкнула его к перемене судьбы, причина которой в другом событии.

Сквозь сонный, безветренный дождь что-то глухо и грустно запело... Захар Павлович сразу забыл бобыля, и дождь, и голод — и встал. Это гудела далекая машина, живой работающий паровоз (27).

Иная судьба Захара Павловича связана с иным хронотопом. Его образ пока лишь «вспыхивает в чувстве героя», мерцая наличием иного отсчета времени, не согласующегося с реальным расстоянием: «там, где пело, наверное, не было дождя и был день» (27).

На прощанье Захар Павлович не смотрит на бобыля: «мертвые невзрачны». Смысл данного словосочетания шире отраженной в нем оценки эмпирического факта. Речь идет не о внешней некрасивости смерти, а о сущностной ее стороне: в смерти нет ничего нерешенного, на чем бы мог еще остановиться взгляд человека. Однако ее разрешенность и на авторском уровне и на уровне героя мнима. Скорее наоборот, с судьбы бобыля сущностный разговор о смерти лишь начинается, что подчеркнуто строением платоновского синтаксиса:

...мертвые невзрачны; хотя Захар Павлович знал одного человека..., который многих расспрашивал о смерти и тосковал от своего любопытства» (27-28).

Утверждение — «невзрачны» рядом с противопоставлением — «хотя» обнаруживает, что смерть самый неразрешенный вопрос, насущное дело живых.

Для рыбака Митрия Ивановича вектор жизненного смысла определяется «интересом», что само по себе могло бы обнадежить в плане возможности героя развернуться в бытную устремленность. Но этого не происходит, ибо «интерес» рыбака обращен к смерти. Бытийственный вопрос стал его бытностью, смыслом повседневного существования.

Этот рыбак больше всего любил рыбу, не как пищу, а как особое существо, наверное знающее тайну смерти. Он показывал глаза мертвых рыб Захару Павловичу и говорил: «Гляди — премудрость. Рыба между жизнью и смертью стоит, оттого она и немая и глядит без выражения; телок ведь и тот думает, а рыба нет — она все уже знает» (28).

Сознание препятствует истинному знанию о бытии, ибо разъединяет человека с ним: «думающий», т.е. наделенный «градусом» сознания

«телок» уже противостоит «не думающей» и потому «все знающей» рыбе<sup>11</sup>.

Образы рыбы, рыбака, «рыбий» сюжет в целом особо важны для понимания платоновского отношения к смерти. Обращаясь к ним, художник прежде всего актуализирует их архетипическую семантику: с образом рыбы (и его модификациями) связана в мифах возможность нового рождения, воскресения после смерти<sup>12</sup>. Так, рыба для Дмитрия Ивановича «не пища», а «существо, наверное знающее тайну смерти», т.е. постигшее самое главное: как преодолеть границу между живым и мертвым. Вот за этим истинным знанием, которое безуспешно пытались добыть прошедшие по земле миллионы поколений, посредством единственно доступного им инструментария — сознания, лишь скользящего по эту — видимую — сторону бытия, а не за смертью и бросятся рыбак в озеро:

...Главное же, он хотел посмотреть — что там есть: может быть гораздо интересней, чем жить в селе или на берегу озера; он видел смерть как другую губернию, которая расположена под небом, будто на дне прохладной воды, — и она его влекла (28).

Для рыбака «броситься» в пространство смерти — все равно что очутиться в «другой губернии», т.е. попасть в другой, находящийся вне данной эмпирики хронотоп, что проявлено неразличением/равенством «неба»/«дна». Неверие в «окончателность» смерти в рыбаке ведущее. Герой «не вытерпел своей жизни и превратил ее в смерть» в надежде «раньше времени увидеть будущее утро» (314). В итоге «интерес» рыбака как «ловца» истины о смерти, а не рыбы-пищи выливается в попытку расширить жизнь за счет пространства смерти, отпасть/трансцендировать в «будущее утро» как иной «принцип» существования.

«Нетерпение» жизни, погубившее Дмитрия Ивановича, переходит в свою противоположность в образе Прохора Абрамовича Дванова.

<sup>11</sup> М.А. Дмитриевская отмечает: «Платонов увидит в наличии сознания корень и причину отпадения человека от универсума и неизбежного одиночества во вселенной» (*Дмитриевская М.А. Проблема человеческого сознания в романе А. Платонова «Чевенгур» // Творчество А. Платонова. СПб., 1995. С. 39*).

<sup>12</sup> В мифологических схемах вселенной рыбы служат основным зооморфным классификатором нижней космической зоны. С рыбой связывается и тема умирающего и воскресающего бога плодородия... Рыба выступает как некий эквивалент нижнего мира, царства мертвых (для того чтобы воскреснуть к новой жизни, нужно побывать в нем). В ряде традиций Рыба — воплощение души умершего человека, ... (она) символизирует новое рождение, поэтому ее образ часто используется в похоронных ритуалах. Не случайно в этом отношении и рыбная метафорика Иисуса Христа, прослеживаемая как на формальном уровне (греческое слово «рыба» расшифровывалось как аббревиатура греческой формулы «Иисус Христос, божий сын, спаситель»), так и по существу... Иисус Христос иногда называется в ранней христианской литературе «Рыбой», а христиане «рыбаками»: ср. образ апостолов-рыбарей Петра и Андрея, которых Иисус Христос обещал сделать «ловцами человеков» (Мифы народов мира. Т. 2. М., 1992. С. 391-393).

Герой терпеливо исполняет жизнь в форме одной из ее природно-стихийных составляющих. Подобно «травам, живущим на дне лощины», Прохор Абрамович Дванов открыт воздействию сменяющих друг друга стихий. Только вместо «талых вод, ливней, песка, пыли и снега», но с той же неотвратимой последовательностью «наваливались» на героя дети — результаты опережающего поле плодородия жены. Их «ручей», как «ил лощину», похоронил под собою душу героя, доведя ее до «забвенного», усыпленного обмороком «забот», состояния. Открывшаяся здесь диалектика природного существования многоречива. Как вся природа, так и одно из ее проявлений — «травы» — абсолютно бытна, ибо ей не присущ момент осознания самой себя. Неосознанности природы как качественной стороне и уподоблено существование Прохора Абрамовича Дванова, что подчеркнуто фигурой психологического параллелизма.

Однако сама по себе бытность есть естественная форма человеческого существования, но в случае с Прохором Абрамовичем она не имеет ни социокультурного преломления, ни временной протяженности, т.е. лишена возможности стать «событием бытия», и потому «терпеливое» существование героя есть такое же состояние, как и «ожидание» бобыля, и «нетерпение» рыбака.

Закономерно поэтому, что возможность утраты детей, которые образуют «прочность» жизни Прохора Абрамовича Дванова, способна свергнуть его в противоположное состояние, но никак не целенаправленное устремление.

Если б все дети Прохора Абрамовича умерли в одни сутки, он на другие сутки набрал бы себе столько же приемышей, а если бы и приемыши погибли, Прохор Абрамович моментально бросил бы свою земледельческую судьбу, отпустил бы жену на волю, а сам вышел босым неизвестно куда — туда, куда всех людей тянет, где сердцу, может быть, так же грустно, но хоть ногам отрадно (39).

Каков же смысл отсутствующей целенаправленности? На земле в границах данного типа существования, т.е. земного хронотопа — идти некуда, ибо рано или поздно жизнь сменяется ее «рассеянием», «окончателюстью грусти», которую можно лишь ослабить, «выйдя босым», т.е. сменив состояние; «и неизвестно куда», но, одновременно, и хорошо известно: «туда, куда всех людей тянет...» — «за горизонт» данной бытийственности к другой, которая чается сердцем, но недостижима пространственно.

Фигурой Прохора Абрамовича Дванова завершается первый персонажный ряд, творящий/сотворенный природным хронотопом. Густота онтологического напряжения, свойственная этому (и последующим рядам) определяется самими принципами типизации, которые сродни

лирическому тексту<sup>13</sup>: каждый персонажный ряд есть некая единая душа в разных своих ипостасях<sup>14</sup>.

В чем же принципиальный характер художественного открытия, которое несет в себе эта «душа»? Герои, ее составляющие, объединены насущной необходимостью окончательного выяснения мира. Стремясь к предельному с ним слиянию, растворению в его бытийственной содержательности, они не столько действуют в привычном смысле слова, сколько пребывают в различных состояниях.

Чем же важно состояние? В чем его кардинальное отличие от деяния? Состояние, представляющее собой различные модусы экзистенции: «ожидание» бобыля, «нетерпение» рыбака Дмитрия Ивановича, терпеливое исполнение жизни землепашца Прохора Абрамовича Дванова, — есть прежде всего отрешенность от сознания, так как именно сознание определяет в «Чевенгуре» целевую векторность, уводящую человечество от главного вопроса: как преодолеть смертный закон бытия. Поэтому отрешенность от сознания есть отмежеванность «за ненадобностью». Сознание отделяется Платоновым вполне сознательно по причине его преодоленности/решенности как необходимое условие, ведущее к истинному знанию о мире. Причем «генетика» Духа платоновских героев здесь полностью определена «генетикой» ощущающего Тела: они думают «одним нагревом впечатлительных чувств».

Умирая, каждый из героев сворачивает «кольцо» своей экзистенции и вливается струйкой нажитой энергии в общий поток эволюционно-исторического развития человечества, предопределив тем самым созревание его новой фазы, где человеку с его только лишь человеческим «багажом» трудно выжить и он вынужден измениться, чтобы остаться в бытии.

На границе двух разных образов бытия стоит Сторож.

...Будильник его запутался в многолетнем счете времени, зато сторож от старости начал чутя время так же остро и точно, как горе и счастье; чтобы он ни делал, даже когда спал, но истекал час, и сторож: чувствовал какою-то

<sup>13</sup> Е.А. Подшивалова показала, что «платоновский текст преодолевает многосубъектность. Она по сути является формальной, ибо точка зрения субъекта речи прорастает точками зрения объектов изображения — героев. Последние фактически эксплицируют внутреннее «я» субъекта повествования <... > у Платонова отчуждение «я» от «не-я» является невозможным. Это ведет к особому рода монологичности в его текстах, где слово другого выражает часть сознания «я». Такая организация текстов Платонова свидетельствует о феноменологической природе его творчества. На языке эстетики онтологичность выражается в лирике» (*Подшивалова Е.А. Человек, явленный в слове. Ижевск. 2002. С. 299-301*).

<sup>14</sup> См. об этом в нашей работе: Жизнь сознания платоновских героев в романе «Чевенгур» в свете западного философского опыта // Воронежский край и зарубежье. Воронеж, 1992. С. 9-12.

тревогу или вождление, тогда он бил часы и опять затихал (32).

Герой заменил собою «будильник», превзойдя его в остроте и точности ощущения времени, как будто оно поселилось внутри его существа, сделав его верховным счетчиком «горя и счастья». У покидающего обезлюдивший мир Захара Павловича сторож, упорно бьющий часы в пустом пространстве, вызывает глубокое недоумение:

— Для кого ты сутки считаешь?

«Сторож не хотел отвечать...» Но на упрек Захара Павловича: «Зря работаешь!» — герой не вытерпел:

— Как так зря? На моей памяти наша деревня десять раз выходила, а потом обратно селилась. И теперь возвращается: долго без человека нельзя (32).

Почему же нельзя? Что происходит с миром без человека? Перед читателем разворачивается подробная картина покинутой людьми деревни. Она неизбежно дичает, превращаясь «в роццу» и «чащу», куда уже переселились полагающиеся этим царствам жители: ящерицы, бегающие «отдыхать от зноя и размножаться» в осохшие колодцы; «полевые желто-зеленые птицы», поселившиеся «прямо в горницах изб». Гибнут и знаки «вечной памяти»: храм, кресты, могилы священников «опутала повитель», «занесло бурьяном» (31, 32). Мир без человека оказывается под угрозой последовательного сворачивания в природно-энтропийную, дочеловеческую стадиальность. Спасти его очеловеченный, обустроенно-возделанный облик и старается сторож, пытаясь «счетом суток» превратить природно-циклическое время в исторически направленную векторность.

Навсегда покидая природный мир, Захар Павлович неожиданно открывает еще одну «другую губернию», но не «на дне прохладной воды», подобно Дмитрию Ивановичу, и не в своем «вспыхнувшем чувстве», рожденным гудком далекого паровоза, а прямо у себя под ногами.

Когда Захар Павлович присаживался покурить, он видел на почве уютные леса, где трава была деревьями: целый маленький жилой мир со своими дорогами, своим теплом и полным оборудованием для ежедневных нужд мелких озабоченных тварей. Заглядевшись на муравьев, Захар Павлович... подумал: «Дать бы нам муравьиный или комариный разум — враз бы можно жизнь безбедно наладить: эта мелочь — великие мастера дружной жизни; далеко человеку до умельца-муравья (33)<sup>15</sup>.

Отчетливо проявляя сходную с фаустианской многомирность «Чевенгура», образ муравьиной губернии останавливает насущностью и глубиной вопрошания героя, рожденного плотно

обступившим ощущением «круговой несправедливости бытия». Чувство Захара Павловича находит выход в инверсионной картине мира: а что если дать человеку разум муравья?

В этой напряженно-онтологической точке своих размышлений Захар Павлович и появляется «на опушке города»: повествование возвращается к самому началу, маркируя окончание первого витка исследования действительности и разворачивая второй, где организующим жизненное пространство центром становится Машина. Каковы же вехи духовного пути героя в границах нового оборудованного изделиями мира?

Кровное родство с этим миром устанавливается на основе «ручной умелости», живущей в Захаре Павловиче как бы отдельно от его размышления. Руки, занятые творением очередных изделий, являются основанием его укоренности в бытии, источником его жизненной равновесности. Безделье же, напротив, приводит героя к несвойственному ему занятию — размышлению, лишая покоя и самообладания.

Без ремесла у Захара Павловича кровь от рук прилиwała к голове, и он начинал так глубоко думать о всем сразу, что у него выходил один бред, а в сердце поднимался тоскливый страх (34).

Но и картины «бреда» и «страха», рожденные «забвенным» состоянием головы героя, отмечены бытийственной ориентированностью: «человек произошел от червя...», «городские дома... в точности похожи на закрытые гроба...» (34). Более того художник словно озабочен преимуществами «ослабшей» головы Захара Павловича: ее работа, компенсирующаяся «нагревом впечатлительных чувств», творит осердеченный образ мира, ведущий к подлинному пониманию места машины на пути человека к истине существования.

Эта подлинность прорисовывается путем сопоставления разного отношения к машине героя второго ряда.

Если сторож заменил собою будильник как малонадежный в предотвращении небытия механизм, то мастер-наставник одушевил собою машину до степени пробуждения в ней человеческих свойств.

Паровоз стоял великодушный, громадный, теплый на гармонических перевалах своего величественного высокого тела. Наставник сосредоточился, чувствуя в себе гудящий безотчетный восторг. Ворота депо были открыты в вечернее пространство лета — в смуглое будущее, в жизнь, которая может повториться на ветру, в стихийных скоростях на рельсах, в самозабвении ночи, риска и нежного гула точной машины. Машинист-наставник сжал руки в кулаки от прилива какой то освирепевшей крепости внутренней жизни, похожей на молодость и на предчувствие гремящего будущего» (54).

<sup>15</sup> Подробный историко-культурный комментарий мотива «муравьиного» единства как воплощения «земного рая» дан Е.А. Яблоковым (*Яблоков Е.А. На берегу неба. С. 74-77*).

Паровоз превращается в «величественное», «теплое, высокое тело», устремленное в «смуглое будущее». Одновременно наставник приобретает «машинные черты»; ощущая в себе «освирепевшую крепость внутренней жизни».

Что же лежит в основе «одушевления» машины, надления ее психофизиологическими качествами человека? Прежде всего, повседневная данность конкретно-исторического существования героя, в котором «людей много, а машин мало», поэтому «болт» для него становится «дороже и удобней человека». Нарушение сущностных пропорций выливается в сознании мастера-наставника в ценностную инверсию. Человек из творца машины превращается в «холюя» — «груз» на ней, «живущей теперь скорее по своему желанию, чем от ума и умения людей; люди здесь не при чем» (53). В свою очередь, человек в качестве «груза» неизбежно вырождается в «ржавчину», которую остается «передать работоспособными паровозами», обеспечив тем самым Машине полное Всевластие.

Что же представляет собой вариант данной онтологической деформации в авторской оценке? Бытийственные связи, осуществляемые наставником, обнаруживают свою тупиковость в характере его смерти. Героя убивает паровоз<sup>16</sup>, а поскольку последний является своеобразным двойником героя, его «иноформой» получается, что герой как бы убивает себя сам, что и определяет отсутствие для него «события» смерти. Она как акт метафизический заменена фактом «доотворения»:

Наставник вспомнил, где он видел эту тихую, горячую тьму: это просто теснота внутри его матери, и он снова вбивается меж ее расставленных костей..., ясно сознавая, что он через девять месяцев снова родится (68).

Это предсмертное ощущение определяется характером миропонимания мастера-наставника: «нового человека» для него «собраться и сделать» легче, чем «гайку» (68).

Хоть и «одинаково» с наставником «думает» Захар Павлович, однако его отношение к машине иное.

В свое жилище он наносил болтов, старых вентилях, краников и прочих механических изделий... и предавался заглядению на них, никогда не скучая от одиночества. Одиноким Захар Павлович и не был — машины были для него людьми и постоянно возбуждали в нем чувства, мысли и пожелания (52-53).

Люди не раздражают Захара Павловича по причине их сущностного отсутствия в его мире. Выучившись беседовать с машинами как с

людьми, герой отстранился от существования последних.

Как же без значимого присутствия человека выглядит в сознании Захара Павловича Вселенная? Она обретает уютно-обжитые, понятно-знакомые очертания, «сокращаясь» до «узловой станции»:

... Захар Павлович стал на глаз считать версты до синей меняющейся звезды: он расставил руки масштабом и умственно прикладывал этот масштаб к пространству (53).

В случае же «машинной нужды» Вселенную, по мнению героя, можно «отпустить, как полосовое железо», чтобы колеса могли «вечно жить и вращаться». Данный тип представлений о мире закрепляется в новом имени героя — «Три осьмушки под резьбу». Оно ему «понравилось больше крестного: оно... как-то телесно приобщало Захара Павловича к той истинной стране, где железный дюймы побеждают земляные версты» (56)<sup>17</sup>.

Сущностную незначимость машины в деле истинного оборудования мира открыла Захару Павловичу встреча с Сиротством<sup>18</sup>. Она внесла решительную перемену в его «ощущающий разум». Захар Павловичу впервые открылась в качестве единственной безотносительной ценности в мире «одинокая жизнь людей, живших голыми, без всякого обмана себя верой в помощь машины» (62).

Под воздействием данного открытия уподобление себя Машине, переживаемое Мастером-Наставником, сменяется у Захара Павловича сочувственным к ней отношением, что так же, как и у предыдущего героя, определяется «составом» его психики, — сердечно-бережным по преимуществу. Потому восторженный монолог о паровозе Наставника трансформируется в душевный диалог с ним Захара Павловича.

— Поедешь? Ну, поезжай! Ишь как дышла свои разработал - должно быть, тяжела пассажирская сволочь.

«Колосники затекают — уголь плохой, — грустно говорил паровоз.— Тяжело подьемы брать. Баб тоже много к мужьям на фронт ездят, а у каждой по три пуда пышек...»

— А ты особо не тужись — тяни спрехвала.

«Нельзя, — с кротостью разумной силы отвечал паровоз. — Мне с высоты насыпи видны многие деревни: там люди плачут... Посмотри мне в сальник — туго затянули...»

— Действительно, затянули, сволочи, — разве ж так можно! (70).

<sup>17</sup> По мнению Е.А. Подшиваловой, «имя расшифровывает платоновского героя не как носителя идеи судьбы, а как носителя идеи существования» (Подшивалова Е.А. Человек, явленный в слове. С. 300).

<sup>18</sup> Подробнее см. в нашей работе: Хрящев Ф.И., Хрящева Н.П. Антропологическая инверсия как принцип построения художественного образа в романе А. Платонова «Чевенгур» (Русская литература XX-XXI вв.: направления и течения. Вып. 6. С. 45-47).

<sup>16</sup> Геллер М. Андрей Платонов в поисках счастья. Париж, 1982. С. 183.

Если паровоз мастера-наставника своевольное существо: «люди здесь не при чем...», то разумная сила машины в мире Захара Павловича наделена «кротостью» и безответностью, что позволяет ей видеть «плачущих людей» и из последних сил стремиться им на помощь.

Итак, машинный хронотоп, проявленный персонажами второго ряда, показывает, что машина, хоть и является «углом опережения человеческой жизни», но в своем онтологически значимом присутствии в мире она зависит от человека, на нем лежит полная за нее ответственность.

Крушение веры в Машину, обостренное революцией 1917 года и надвигающейся старостью, проявило всю глубину «онтологической» тоски Захара Павловича: «от его долголетней деятельности» ничуть не изменилось ни «разверстое небо», ни собственное тело; более того, «напрасно пропала» бьющаяся в нем (теле) «главная сияющая сила» (76). Завет, рожденный бытийственной неотзывчивостью, в надежде, что последняя не окончательна, и передает Захар Павлович своему приемному сыну: «Саш, ... живи главной жизнью» (76).

Как же осуществляет герой этот завет? Унаследовав от своих отцов главное: онтологиче-

скую направленность «интереса», он идет дальше:

Сашу интересовали машины наравне с другими действующими и живыми предметами. Он скорее хотел почувствовать их, пережить их жизнь, чем узнать... (65).

Синтезируя в себе духовные устремления своих отцов, Саша Дванов проявляет возможность качественно новых отношений с миром.

Эта возможность определена инверсностью героя: способностью разворачиваться/растворяться во всем многообразии жизненных потоков: «Я так же, как... «паровоз», «куры», «забор», «ветер» и т.д., это приводит к значимому отсутствию Героя в Мире: «Себя самого, как самостоятельный твердый предмет Саша не сознавал... (66). Он как бы переходит в иную бытийственную ипостась: Сам становится Миром.

Это неестественное для человеческой сущности «разворачивание» (антропологическая инверсия) как новый характер отношения с Миром таит в себе возможность преодоления цикличности, т.е. отпадения от смертности как принципа бытия, что и делает Сашу потенциальным Мастером «нового света».

О.А. Скрипова

### «ПОЭТИКА ПРЕДЕЛЬНОСТИ» В «ПОЭМЕ КОНЦА» МАРИНЫ ЦВЕТАЕВОЙ

В 1920-е годы Марина Цветаева создаёт свои лучшие лирические поэмы. Лирическая поэма сложна для восприятия, нелегко бывает вычленить в исповедальном потоке этапы лирического сюжета, выявить логику ассоциативных связей. При этом лирические поэмы Маяковского и Цветаевой называют вершиной любовной лирики XX века, поэтому обращение к цветаевской «Поэме Конца» позволит существенно обогатить наше представление о сущности любви.

«Поэма Конца» — вторая «пражская» поэма Цветаевой, посвящённая К.Б. Родзевичу. Ей предшествовала «Поэма Горы». Между этими поэмами имеется несомненная внутренняя связь. Многие исследователи совершенно справедливо рассматривают «Поэму Горы» и «Поэму Конца» как диптих<sup>1</sup>. Но Цветаева тем не менее противопоставляет две части диптиха, намечая структуру «Поэмы Конца»: «Теперь Поэму Расставания (Другую). Весь крестный путь — этапами»<sup>2</sup>. Расставание становится не только темой, но и структурой, «спинным хребтом» поэмы.

Ключевое слово содержится уже в названии поэмы. Первоначально Марина Цветаева хотела назвать поэму «Поэмой Расставания», «Поэмой Последнего Раза». Почему в окончательном варианте всё-таки «Поэма Конца»? В названии кроется определённая недосказанность: это может быть конец любви, конец жизни, конец света. Слово «конец» звучит глобально. Это понятие в силу своей многозначности, заключённого в нём метафорического смысла и становится предметом художественного постижения в цветаевской поэме.

Первая глава — своеобразный камертон, задающий тональность поэмы. Здесь несколько раз повторяется слово «преувеличенно»: «Преувеличенно-плавлен Шляпы взлёт», «Преувеличенно-низок Был поклон», «Преувеличенно-нуден Взвыл гудок». Преувеличенность как фальшь, как диссонанс в поведении любимого человека распространяется на окружающий мир и болез-

ненно воспринимается лирической героиней. Отсюда — особый драматизм, с самого начала характеризующий развитие сюжета поэмы — «напряжённое переживание какой-то дисгармонии»<sup>3</sup>. Но затем совершается метаморфоза, и смысл ключевого слова парадоксально переворачивается:

(Преувеличенность жизни  
В смертный час)

То, что вчера — по пояс,  
Вдруг — до звёзд  
(Преувеличенно, то есть  
Во весь рост)

Здесь уже «преувеличенность» понимается как предельное напряжение сил, наивысший накал чувств, гипертрофированная острота восприятия, связанная с ощущением «конца». «Преувеличенность чувств» определяет эмоциональный тон поэмы.

Мотив «конца» является в поэме центральным и структурообразующим. «Конец» — это некий предел, и цветаевскую поэтику можно охарактеризовать как *поэтику предельности*.

В поэме ощущение конца присутствует постоянно: «дальше некуда», «дням конец».

Значение предельности имеет постоянно повторяющееся в поэме определение «последний»: «последний гвоздь», «последняя набережная», «последний мост», «последняя мостовина», «в последний раз», «последнею кровью», «последний фонарь», «последнейшая из просьб», «последнее речение».

Поэтика предельности предполагает определённую систему поэтических средств: преобладание гипербола (гипербола — не что иное, как преувеличение, доведение признака до предела), большое количество антитез, которые подчёркивают остроту конфликта, «рваный» синтаксис, передающий эмоциональный накал.

Действительно, в «Поэме Конца» доминируют гиперболы, постоянно гиперболизируются переживания и ощущения лирической героини, гиперболизация осуществляется за счёт характерных для Цветаевой превращений-уточнений:

Ток! (Точно мне душою — на руку  
Лёт! — на руку рукою). Ток  
Бьёт, проводами лихорадочными  
Рвёт, — на душу рукою лёг.

---

<sup>1</sup> См. об этом: Венцлова Т. «Поэма Горы» и «Поэма Конца» как Ветхий Завет и Новый Завет // Modern Russian Literature and Culture: vol. 32. Berkeley, 1994; Коркина Е.Б. Поэмы Марины Цветаевой. Автореф. дисс. канд. филол. наук. Л., 1990.

<sup>2</sup> Цветаева М. Незданное. Сводные тетради. М., 1997. С. 282.

---

Ольга Александровна Скрипова — кандидат филологических наук, доцент кафедры современной русской литературы Уральского государственного педагогического университета.

---

<sup>3</sup> Хализев В.Е. Драма как род литературы. М., 1986. С. 106.

«Душою на руку» превращается в «рукою на руку», а затем члены оппозиции меняются местами «на душу рукою». Ощущение предельного напряжения достигается здесь за счёт того, что наряду с горизонтальным развёртыванием текста — слева направо здесь звучит и вертикальный ряд, состоящий из коротких выкриков: «Ток!», «Лёт!», «Бьёт», «Рвёт».

Большую роль в поэме играют звуковые и словообразовательные гиперболы, очень много эпитетов-прилагательных в превосходной степени, причём часто это окказионализмы: «последнейшая из просьб», «презреннейшее из первенств», «сверхбессмысленнейшее слово», «сверхъестественнейшая дичь», «в сем христианейшем из миров». Как отмечает Е. Эткинд, Цветаева «использует лексические новообразования, обладающие лингвистической экстремальностью»<sup>4</sup>.

Принцип «предельности» определяет и развитие сюжета поэмы.

Внешний сюжет поэмы связан с перемещением героев в пространстве. Этапы пути отмечены Мариной Цветаевой в плане с продуманной и логичной чёткостью: «1) Встреча у фонаря; 2) Кафе. Окно в пустоту; 3) Путь набережной: Мост (в бесконечность); 4) Последние улицы; 5) Другой фонарь...; 6) Гора (изгородь); 7) Последний жест»<sup>5</sup>. По наблюдению Е. Коркиной, «Поэма Конца» представляет собой скрупулёзный психологический анализ хронологически, топографически и стенографически запротоколированного последнего свидания «изгнанных из рая»<sup>6</sup>. Движение к «концу» — главный пространственный вектор поэмы. Таким образом, внешний сюжет становится проекцией внутреннего, психологического сюжета — сюжета переживания «конца». Не случайно не семантика смерти, а семантика длящихся мучений, мотив мучительного ожидания смерти определяет образный фон сюжета.

Трагически перенапряжённая ситуация, требующая от героев нравственного выбора, влияет на структуру поэмы, которая, по мнению многих исследователей, имеет лирико-драматический характер. В центре повествования — последняя встреча героев, пространство окружающего мира, место и время встречи выносятся в своеобразные обстановочные ремарки, короткие предложения сообщают повествованию особый драматизм:

В небе, ржавее жести,  
Перст столба.  
Встал на означенном месте,  
Как судьба.

Фон, на котором происходит действие, выполняет экспрессивную функцию, он внушает ощущение тревоги и роковой предопределённости. Ощущение тревоги возникает от «скрежещущих» звуков: «ржавее жести». «Перст столба» ассоциируется с перстом судьбы (мотив судьбы чрезвычайно важен в поэме, лирическая героиня вступает в противоборство с роком, как в классической трагедии).

Детали внешнего мира становятся знаками разлада во внутреннем мире героев, этот разлад остро воспринимается лирической героиней, фиксируется в «ремарках» интонации, жеста: «голос лгал», «преувеличенно-низок был поклон», «губ столбняк». Отметим, что во время разговора героев количество ремарок, указывающих на интонацию и жесты, многократно возрастает, нередко эти ремарки намеренно обособляются с помощью скобок: «(Орлом озирая местность)», «(Озноб)», «(Вполоборота)». Возникают диалогические отношения между словом и жестом. Драматизируется и внутренний мир лирической героини: внутри неё разные голоса вступают в диалог:

Сердце упало: что с ним?  
Мозг: сигнал!

Диалогические отношения устанавливаются между немymi и звучащими репликами лирической героини, их несоответствие усиливает внутренний драматизм: незримая преграда возникает на пути «сердечной волны»:

Мысленно: милый, милый.  
— Час? Седьмой!

Значительное место в сюжете поэмы занимает противопоставление обыденного и поэтического, «преувеличенного» сознания. Диалог в поэме — это не только утверждение лирической героиней своей жизненной позиции, но и способ постижения сущности любви, движение от чужого мнения к собственному пониманию. Поэтому диалог у Цветаевой строится особым образом: с разминовением, столкновением, спором двух сознаний связана система антитез и звуковых оппозиций, реплики лирической героини напоминают исправление речевых ошибок героя.

Слово героя вызывает напряжённую работу поэтической мысли, в первой части поэмы именно взаимодействие чужого слова и сознания лирической героини во многом движет сюжет.

Несоответствие между драматическим объяснением героев и окружающей обстановкой

<sup>4</sup> Эткинд Е. Флейтист и крысы // Марина Цветаева. 1892-1992. Норвичский симпозиум. Т. 2. Нортфилд, Вермонт, 1992. С. 119.

<sup>5</sup> Цветаева М. Неизданное. Сводные тетради. М., 1997. С. 255.

<sup>6</sup> Коркина Е. Лирическая трилогия Цветаевой // Марина Цветаева. 1892-1992. Норвичский симпозиум. Т. 2. Нортфилд, Вермонт, 1992. С. 114.

(фоном) нарастает в пятой главе, где возникает образ жующего кафе. Мир безучастен к душевной драме, в этом мире обывателей такая драма и невозможна, любовь опошлена и заземлена. На этом фоне разворачивается спор героев о сущности любви.

В словах героя содержится привычное общепринятое представление о любви. Любовь как храм — это штамп, банальность, поэтому возникает звуковая антитеза, основанная на рифме и паронимической аттракции (храм-шрам): «Дитя, замените шрамом на шраме». Для лирической героини Цветаевой любовь всегда связана с болью, страданием, высокой жертвенностью. В «Поэме Конца» такое понимание любви доведено до предела, поэтому не просто шрам, а шрам на шраме (Ср. в «Поэме Горы»: «Душа в ранах сплошных / Рана — сплошь»). В рифмующихся репликах проявляется принципиальность и острота столкновения.

Герой предлагает заземлённый вариант любви: «Любовь — это значит связь», «любовь — это значит: жизнь». Реплики героини беззвучны, произносятся про себя, но это предельная концентрация звуковых и смысловых густот:

(Я, без звука:  
Любовь — это значит лук  
Натянутый — лук: разлука)

Это одна из ключевых звуковых метаморфоз в поэме. Здесь смысловые ассоциации: любовь как натянутый лук, готовый лопнуть — разлучиться, с натянутой до предела тетивой, которая в любой момент может разорваться, — скреплены звуковыми сближениями. Звуковая метафора создаётся не только путём звукового повтора: [л'у], [лу], [лу], но и путём столкновения этимологически родственных слов: «лук — разлука». Истинная любовь, по Цветаевой, — это миг духовной близости, всегда грозящий из-за непомерности чувств разрывом.

По мысли лирической героини, только смерть ещё может объединить любящих:

— Уедем. — А я: умрём,  
Надеялась. Это проще!

Сталкиваются два глагола: «уедем» и «умрём» с общей морфемой, объединённые семантикой ухода. Но уход (выход), предложенный героем — это компромисс. «Умрём» лирической героини — это отрицание всяческих компромиссов, поэтому она первой предлагает расстаться. Это один из самых драматических моментов в поэме, когда человек делает выбор, решается на действие и берёт на себя ответственность за своё решение. Отметим, что здесь лирическая героиня поступает «по-мужски», но похвала героя за

«первенство в разрыве» оскорбляет в ней женское начало, она чувствует солидарность со всеми брошенными женщинами: «Да, в час, когда поезд подан, Вы, женщинам, как бокал, Печальную честь ухода Вручаете...» Отчуждение между героями достигает кульминации. От женской боли лирическая героиня спасается путём отрицания женского в себе: теперь она не женщина, а противник: «(Противнику — как трофеей, им отданную же шпагу Вручать)», член бродячего братства, тень, лишённая тела.

Итак, драматический конфликт находит выражение в диалогичности, которая проявляется на разных уровнях — внутреннем и внешнем и становится универсальным принципом поэтики. Разрыв становится единственным способом разрешения конфликта между героями. Однако психологический сюжет развивается парадоксально. Казалось бы, вот сейчас герои должны расстаться, но лирическая героиня почему-то оттягивает разлуку. Продолжается совместный путь героев: «Страшались сопоступниками Бредём. (Убитое — любовь)».

Можно подумать, что для лирической героини принципиальную важность приобретает место расставания. Герой же несколько раз нетерпеливо спрашивает: «Здесь?» Несколько глав поэмы связаны синтаксическим параллелизмом, за время совместного пути лирическая героиня трижды повторяет просьбу: «Можно до дому? В последний раз!», «Ещё немножечко В последний раз!», «Можно на гору В последний раз!»

Дальнейшее развитие сюжета — это не только переживание лирической героиней конца, но и поиск путей его преодоления. Прежде всего, это стремление преодолеть отчуждённость от возлюбленного, ощутить последнюю близость с ним, расстаться любимой и любящей. «Поэма Горы» и «Поэма Конца» самой Цветаевой противопоставлены как мужское и женское: «Гора — мужской лик, с первого горяча, сразу вышую ноту, а «Поэма Конца» уже разразившееся женское горе, грянувшие слёзы»<sup>7</sup>. В «Поэме Конца» межличностный конфликт осложняется внутренним конфликтом: мужское начало в героине (твёрдость, гордость, волевое решение) вступает в конфликт с ее женской природой (чувственностью, нежностью, телесной, физической привязанностью). Поэтому и стратегия преодоления боли в «Поэме Конца» иная: в «Поэме Горы» — отомстить за любовь, в «Поэме Конца» — вернуть и отстоять любовь, пережить пик любовного чувства в момент разрыва. Не случайно, по наблюдению О. Ревзиной, во второй части поэмы «сводится на нет диалог, немые реплики, сокращается объём текста-описания. В основном вто-

<sup>7</sup> Райнер Мария Рильке, Борис Пастернак, Марина Цветаева. Письма 1926 года. М., 1991. С. 121.

рая часть — это авторский текст, непосредственный обращённый на “ты” к герою»<sup>8</sup>.

С другой стороны, движение сквозь пространство и время связано с обретением знаний. Наряду с непосредственной эмоциональной реакцией на разрыв, вследствие неожиданной силы этой реакции начинается рефлексия на конфликт, который первоначально мыслится лирической героиней лишь как столкновение разных жизненных позиций. Каждый этап пути — шаг к приближению и преодолению конца, шаг к обретению нового мировоззрения. Это связано с тем, что герои движутся в особом предельном пространстве, которое ассоциируется с испытанием и смертью, с выбором между жизнью и смертью. Мотивы расставания, конца любви также сопряжены с мотивом выбора между жизнью и смертью. Таким образом, пространство внешнего мира становится проекцией внутреннего мира лирической героини.

В систему пространственных образов «конца» включается набережная. Набережная — пограничное пространство между жизнью и смертью. Здесь лирическая героиня стиснута смертью с обеих сторон: с одной стороны, возможность смерти физической (река — «всеутолительница жажд») и психологическое ощущение смерти — смерти любви, с другой. Но здесь происходит первый шаг на пути к сближению с героем: лирическая героиня просит возлюбленного взять её за руку. Если в 3 главе она «реки держалась, как руки», то в 7 главе только рука героя связывает лирическую героиню с жизнью.

Набережная заканчивается мостом. В предварительных набросках к восьмой главе поэмы Цветаева так определила её замысел: «Мост (в бесконечность)... (Мост, делящий два мира. Тот берег жизни)... Связующее и разъединяющее начало моста... Через Лету... До середины... Живая, вернувшаяся в царство теней или тень в царстве тел»<sup>9</sup>.

Мост как промежуточное состояние между жизнью и смертью тоже является «предельным» пространством. Уже в первой строфе трижды повторяется эпитет «последний». Затем появляется мотив тени, который тесно связан с мотивом смерти: «Мо-неты тень В руке теневого. Без звука Мо-неты те». Разрыв слова «монеты» акцентирует часть «неты» (нету), анаграмма-перевёртень к этой части само слово «тень», которое рифмуется со словами «те» и «тем»; указывающие, но не называющие местоимения — «теньевые» слова — создают ощущение зыбкости, ирреальности. Всё

происходящее становится нереальным, всё уже в мире теней.

Однако мост, отделяя героиню от людей и от мира, заставляет её с особой остротой ощутить свою близость к любимому, теперь герой для неё не тень, а жизнь, единственная реальность. Парадокс заключается в том, что в мире теней лирическая героиня всё воспринимает исключительно телесно, её усилия направлены на то, чтобы восстановить «телесную» связь с любимым: «гнезжусь», «теснюсь», «леплюсь», «мощусь», «жмусь». Эти глаголы со значением «тесно прислониться, прижаться» образуют сквозные внутренние рифмы, скрепляющие всю главу. В этот момент лирическая героиня ощущает себя женщиной и только женщиной (не поэтом): «Про-слушай бок! Ведь это куда вернее Стихов».

Мост, «прозрения промежутков», — материализация мотива выбора между жизнью и смертью. На этом промежутке для лирической героини смерть любви страшнее смерти физической: «Не — брошусь вниз! Нырять — отпускать бы руку Пришлось». Конец моста обрывает отчаянный протест против расставания и смерти:

Скажи, что бред!  
Что нет и не будет мосту  
Кон-ца...

— Конец!

В поэме постоянно сталкивается конечное и бесконечное. Желание лирической героини длить пространство до бесконечности (желание совместного бесконечного пространства) наталкивается на констатацию конца, за которым пропадает желание жить.

После перехода через мост начинается интенсивная рефлексия лирической героини по поводу разлуки, конца, выбора между жизнью и смертью. На протяжении дальнейшего пути меняется её восприятие разлуки. Сначала это сплошная боль потери. Лирическая героиня открывает любимому сугубо «женскую» тайну — «жён от мужей», «вдов от друзей», «Евы от древа»: «Я не более чем животное, Кем-то раненное в живот. Жжёт...»

Столкновение этимологически родственных слов «животное» и «живот» вызывает ощущение смертельной раны (живот, чрево составляет суть женского естества), это ощущение поддерживается внутренней рифмой «живот — жжёт». Жжение совмещает в себе значения страсти и страдания, которые зачастую слиты в творчестве Цветаевой. В звуковой гиперболе выразилось предельное физическое страдание лирической героини, боль так сильна, что душа не чувствует, отрицается.

<sup>8</sup> Ревзина О.Г. Из наблюдений над семантической структурой «Поэмы Конца» М. Цветаевой // Учён. зап. Тарт. ун-та, Вып. 422. Труды по знаковым системам, 9. Тарту, 1977. С. 74.

<sup>9</sup> Цветаева М. Неизданное. Сводные тетради. М., 1997. С. 290.

Вслед за болью приходит ощущение, что любимый не может быть источником этой боли, он тоже жертва. Звучит мотив судьбы, роковой игры. Я и Ты сливаются в МЫ, приходит ощущение общей беды: «Не довспомнивши, не допнявши, Точно с праздника уведены».

Затем по контрасту с воспоминаниями о счастливом прошлом любящих в 10 главе возникает ощущение абсурдности происходящего:

Что мы делаем? — расстаёмся.  
Ничего мне не говорит

Сверхбессмысленнейшее слово:  
Рас-стаёмся. — Одна из ста?  
Просто слово в четыре слога.  
За которыми пустота.

Здесь разрыв слова на части доводит его до предельного абсурда. Как пишет Л. Зубова, «Намеренно ложное членение, представленное сочетанием одна из ста как попыткой интерпретации буквенного состава приставки и корня, написанных по старой орфографии (рас-стаёмся: раз = один, ста = 100) подчёркивает цветаевскую идею нечленности, невнятности этого слова, а значит его бессмысленности»<sup>10</sup>.

Именно бессмысленность слова определяет бессмысленность действия, им обозначаемого:

Расставание — по-каковски?  
Даже смысла такого нет,  
Даже звука! Ну, просто польый  
Шум — пилы, например сквозь сон.

Марина Цветаева разграничивает звук и шум, звук у неё всегда тесно связан со смыслом. Расставание «сросшихся» воспринимается как нарушение закона созвучий и смыслов и как знак некоего разлада в мире («завтра с западу встанет солнце»).

Следующий этап пути — «загород». «Загород» — «тот» мир, иное измерение. Боль от разрыва остаётся, но при этом появляется утверждающее начало: «О, не проигрывает, кто прочь В час, как заря займётся...» Таким образом, лирический сюжет развивается по спирали. Сначала лирическая героиня принимает разрыв и считает его источником разногласия с любимым, затем приходит осознание абсурдности происходящего, бессмысленности разрыва, ощущение общей беды, наконец, героиня вновь «рвётся прочь».

В 12-й главе нежелание жить у лирической героини сменяется активным неприятием жизни. Герои поднимаются на гору, которая является окончательным пределом: «Дальше некуда, Здесь околевать». Но, несмотря на ощущение «предела», постоянно повторяются предлоги *за* и

*вне*, указывающие на выход за границы жизни. И здесь, на горе, выбор между жизнью и смертью выражается парадоксальной формулой:

За городом! Понимаешь? За!  
Вне! Перешед вал.  
Жизнь — это место, где жить нельзя:  
Ев-рейский квартал.

Таким образом, источником разрыва оказывается жизнь. Не случайно однокоренные слова «жизнь» и «жить» неожиданно противопоставляются, становятся антонимами. В таком разрыве однокоренных слов кроется ощущение изначальной трагедии. Не случайно абстрактное понятие «жизнь» овеществляется. Жизнь — это место, еврейский квартал, гетто — то есть насильственно ограниченное, замкнутое пространство, «мир мер». Драма разрыва с любимым оборачивается трагедией разрыва с жизнью. Разминовение героев вновь перерастает в конфликт поэта и мира:

Гетто избранничества! Вал и ров.  
По-щадь не жди!  
В сем христианнейшем из миров  
По-эты — жида!

Исключительность поэта оборачивается его исключённостью. Этот манифест близок к позиции немецких экспрессионистов. Сравним со словами Отто Флаке: «Мы, интеллектуалы, разделяем в современной Германии жребий евреев — стоять вне, быть духовно безродными...»<sup>11</sup> Само понятие «чужести-чуждости» — ключевое для этого литературного направления. Таким образом, Цветаева вписывается в современный ей экспрессионистский контекст.

Лирическая героиня приходит к мысли о невозможности длить любовь в конечном пространстве жизни. Конкретная ситуация предела как конца любви распространяется на всю жизнь.

Разрыв и отказ от жизни в новой шкале ценностей оказывается выигрышем. Победа путём отказа — характерная стратегия в творчестве Цветаевой. Лирическая героиня Цветаевой совершает абсолютно свободный выбор между земным счастьем и высотой Духа, поэзией (это момент истинного бытия, экзистенциальное состояние). Не случайно именно в тот момент, когда происходит осознание вечного характера конфликта поэта и жизни, лирическая героиня одерживает духовную победу. В финале поэмы сходятся и теряют различие начало и конец, первое и последнее: «Слезам твоим первым Последним», «Нет пропажи Мне. Конец концу».

<sup>11</sup> Цит. по: *Кацис Л.Ф.* Марина Цветаева: немецко-еврейский и немецкий экспрессионизм // Марина Цветаева: Эпоха, культура, судьба. Десятая цветаевская международная научно-тематическая конференция. М., 2003. С. 85.

<sup>10</sup> *Зубова Л.В.* Поэзия Марины Цветаевой. Л., 1989. С. 45.

В чём заключается духовная победа лирической героини? Поединок с роком можно выиграть, только противопоставив ходу судьбы свой собственный сценарий с иной версией тех же событий. Тривиальная ситуация разрыва между мужчиной и женщиной из-за взаимного непонимания превращается в трагическое расставание любимых и любящих, *одинаково страдающих* от разрыва. Внутренняя речь героини, обращённая к любимому, обладает магическим воздействием, заставляет его ощутить всю боль разрыва. Лирическая героиня через свою немую исповедь открывает любимому их телесную неотторжимость, заражает его своей болью и счастливыми воспоминаниями о совместном прошлом, о «страстях не по климату», внушает мысль об абсурдности разрыва и об абсурдности жизни, поэтому «совместный и сплоченный вздрог» героев в 10-й главе сменяется в 13-й совместным плачем (во внешнем мире этому плачу соответствует дождь)<sup>12</sup>. Герой, которого доселе не касалась трагическая сторона любви, теперь страдает так же сильно, как героиня. Совместный плач — последняя высшая близость, которая останется с героями навечно:

Союз  
Сей более тесен,  
Чем влечься и лечь.  
Самой Песней Песен  
Уступлена речь

Нам, птицам безвестным,  
Челом Соломон  
Бьёт, ибо совместный  
Плач — больше, чем сон.

Духовная трагедия разрешается катарсисом. В отличие от классической трагедии, катарсис переживает не только зритель (читатель), его совместно испытывают герои поэмы. И в этот момент наивысшей, уже запредельной близости они расстаются.

Мотив «конца» не только организует психологический сюжет поэмы. Им обусловлен весь ассоциативный строй произведения: библейские и мифологические ассоциации в поэме (столб-крест, крестный путь, распятие, Голгофа) связаны с мотивом предела. Они переводят конфликт поэмы в систему координат Вечности.

В поэмах Цветаевой первой половины 20-х годов сталкиваются две вселенные: вселенная души и жизнь, в которой «ничего нельзя». Это противостояние находит выражение в романтических оппозициях: любовь-жизнь, верх-низ, а также в многочисленных звуковых антитезах, столкновениях, диссонансах.

В центре «пражских» поэм личность, наделённая огромной творческой силой, безмерностью чувств. «В мире мер» лирическая героиня ощущает себя изгоем и вступает в схватку с жизнью. Мифологизация становится способом противостояния жизни, обыгрывания судьбы.

<sup>12</sup> Как пишет Н. Осипова, «Архетип воды выступает как символ очищения и возрождения, облекающийся в образ дождя и слёз» // Осипова Н. Поэмы Марины Цветаевой 1920-х годов: проблема художественного мифологизма. Киров, 1997. С. 30.

# КРУГЛЫЙ СТОЛ

---

## ИТОГИ ЛИТЕРАТУРНОГО ГОДА – 2004

*15 апреля в Областной научной библиотеке им. В.Г. Белинского состоялся Круглый стол «Итоги литературного года – 2004», организованный Институтом филологических исследований и образовательных стратегий Уральского отделения Российской академии образования «Словесник».*

*Обсуждение литературного года в нашем городе происходит уже не первый раз. Правда, всего лишь второй. Но и второй раз дает повод надеяться, что подобная регулярность войдет в традицию. Нынешний Круглый стол собрал немало — несмотря на происходящие параллельно 70-летний юбилей журнала «Уральский следопыт», рок-фестиваль «Формат УрГУ» и подготовку к «Весне УПИ» — аудиторию читателей и писателей, литературоведов и критиков, студентов и школьников, учителей и библиотекарей — словом, всех, кто любит читать и кому интересна литература современности. Дискуссия не была обойдена и вниманием прессы: были замечены журналисты радио «Студии Город», «Областной газеты» и, конечно, «\*\*\*», совсем юного издания филологического факультета. Правда, огорчительно, что все — и пишущие, и выступающие — именовали происходящее «конференцией». А это серьезный сигнал для организаторов: значит, не вписались в формат, никто не поверил, что перед ними действительно Круглый стол — то есть всеобщее и равноправное обсуждение, где ценно мнение каждого. Что ж, амбиции критиков и литературоведов дают о себе знать — но, в конце концов, их эрудиция и профессионализм дают им на это право.*

*Тем не менее каждое выступление сопровождалось острыми вопросами и репликами, временами переходившими в бурную дискуссию. Модераторами были: профессор Пермского педуниверситета Марина Абашева, которая никогда не упускала случая обострить противоречия и вдохновить спор, и преподаватель Уральского педуниверситета Евгения Хрущева, старавшаяся примирить участников. Спасибо им за это!*

*Ниже приводятся основные тезисы выступлений, посвященных текущей поэзии, прозе и драматургии.*

**Евгения Хрущева,**  
канд. филол. наук (УрГПУ)

### ***Русская проза 2004 года. Что нового?***

Не претендую на объективность, так как источниками текстов для меня служат в наибольшей мере «толстые» журналы — по причине их доступности. А книги — в меньшей мере. Тогда как для обычного читателя все наоборот, а зачастую и для автора: современные писатели предпочитают издаваться сразу в книжном варианте, это и проще, и выгодней. Зато журналы все же держат марку «чтения для интеллигентных людей» (наверное, лучше сказать — интеллектуалов), поэтому считают своим долгом печатать произведения высокого уровня, хотя и «некоммерческие». Но, к сожалению, журналы — лишь часть литературного процесса, хотя и весьма показательная<sup>1</sup>.

Нельзя сказать, что проза 2004 года существенно отличается от прозы 2003-го. Впрочем, трудно было бы и ожидать революционных изменений за год. Тем более что время кризисов очевидно прошло, литература склонна развиваться скорее эволюционно. Так что некоторые тезисы, связанные с литературой позапрошлого года, легко можно повторить. Заканчивается время, когда актуальным считался постмодернизм, когда вершиной литературного процесса считались антимиметические тексты (авангардные, написанные ради эксперимента), а жизнеподобие становилось привилегией исключительно non-fiction, мемуаров и близких к ним жанров, — теперь же «миметическая» поэтика все активней возвращается в художественные миры; сходит на нет актуальное в течение XX века разделение на «элитарное» и «массовое» искусство, и появляется нечто третье — беллетристика, которая явно идет навстречу читателю, старается быть интереснее и «легче», но при этом быть и небанальной, не «формульной», вести поиски своего слова, не отвлекаясь на жонглирование цитатами.

В беллетристике отпадает необходимость в нарочитой «двойной кодировке», когда автор «серьезной» литературы пользуется, например, канонам детектива или мелодрамы. По сравнению с началом тысячелетия таких произведений мало даже количественно, а удачных — просто-таки нет. Исключением можно было бы считать «Инстинкт № 5» Анатолия Королева, если бы он не был авторимейком его же «Змеи в зеркале» 2000 года (о чем, между прочим, читателю в аннотации не сообщают: ход коммерчески выгодный, но морально сомнительный).

Теперь вместо игр с канонам и формулой авторы скорее склонны обращаться к традиции — трансформировать, но отнюдь не деконструировать традиционные ценности. И в этом смысле показательна новая книга Пелевина, которого, по-моему, можно считать «зеркалом русской литературы». Будучи признанным «классиком» постмо-

---

<sup>1</sup> Особенно хотелось бы отметить в 2004 году журнал «Октябрь», как раз справивший свое 80-летие. По-видимому, литсотрудники его отличаются недюжинным вкусом и колоссальным трудолюбием: постоянно печатают новых, нестоличных, совсем молодых, но чрезвычайно перспективных авторов. Приятно читать такие ремарки: Арсений Данилов, 22 года, Зеленоград (два чудных рассказа); Алексей Лукьянов, 28 лет, Соликамск (потрясающая повесть).

дернизма, в 2003 году он написал сугубо идеологическую антипостмодернистскую книгу, вполне издевательскую по отношению к этой философии и манере письма. В 2004-м же выходит «Священная книга оборотня» — книга во многом игровая, ироничная, цитатная, развивающая многие излюбленные пелевинские мотивы, например, универсальную метафору рынка. Но по сути своей — это психологический роман, и — впервые у этого автора! — роман о любви! Не просто о любви, а о любви как квинтэссенции жизни, любви, дающей смысл и силы осуществить переход в иную, лучшую реальность. То есть модернистские мотивы ухода от мира и проблематизации существующей реальности вписаны во вполне традиционную (страшно сказать — особенно в контексте «Книги *оборотня*» — гуманистическую!) систему ценностей. Так что рискну предсказать: это переходный роман в творчестве Пелевина, и скоро мы увидим его совсем другим... Как и, наверное, современную русскую литературу...

Возвращение к традиционности не следует понимать впрямую: в самом деле, не бросились же все писатели подражать Толстому. Но: очевидно перестали устраивать эксперименты ради эксперимента, интересные лишь знаатокам литературы<sup>2</sup>. Время «игры в бисер» (чтобы не сказать «в биурюльки») закончилось. В конце концов, не был ли вызван невероятный интерес к форме, работа с формой ради формы — тем, что сказать было нечего? Теперь же можно наблюдать явно более гармоничные, уравновешенные отношения между формой и содержанием — вполне в духе гегелевской диалектики...

Прозу 2004 года весьма условно можно было бы разделить на «жизнеподобную» и, соответственно, «нежизнеподобную» (фантастическую, игровую или гротескную, главное — «вымыслом наружу») — условно, потому что не так велика оказывается между ними разница, как может показаться. И в 2004 проза явно больше тяготеет к жизнеподобию, чем в предыдущем году. Так, гиперпсихологизм стал настолько обычным явлением, что даже Евгений Шкловский со своими рассказами (наподобие «Осиного жала» — в духе Достоевского) совершенно перестал выделяться. Как правило, психологические изыскания проводятся в (псевдо)автобиографических текстах — таких, как «Быть Босхом» Анатолия Королева, цикл Вадима Баевского «Счастье» (тема показательна; обычно несчастье становилось предметом психологического анализа), рассказы Романа Сенчина. Настоящим открытием здесь стала манера Евгения Гришковца в романе «Рубашка» — когда банальнейший опыт обыкновеннейшего человека становится весомым именно потому, что о нем — из-за его мелочности! — до сих пор ни один писатель не догадался упомянуть.

В этом году в (гипер)психологической прозе выделились два устойчивых направления: повествование от лица старика, мудро старого человека перед лицом смерти (Л. Зорин. Забвение; Ю. Буйда. Домзак; А. Савин. Радуга прощания), и повествование от лица ребенка. Последняя тенденция всегда присутствовала в литературе, но недавно произошел просто-таки обвал подобных произведений (А. Геласимов. Зиганшин-буги. Год обмана; Г. Нипан. Детская (рассказы); Н. Кононов. Нежный театр — последний роман отличается еще и психологизмом на грани нереальной тонкости). И еще — во множестве появляются «романы воспитания» (стоит отметить «Небеса» Анны Матвеевой). Все это говорит об очень важном — о том, что *современные авторы склонны к исследованию: того, что послужило причиной формирования личности, что повлияло на судьбу... То есть — к реалистическому взгляду на человека!*

На эпоху, кстати, тоже. На редкость востребованным оказалось стремление исследовать эпоху — как в жанре исторического романа (даже Букер присужден — «Вольтерьянцам и вольтерьянкам» Аксенова), так и в жанре романа социального («Солнце сияло» А. Курчаткина — премия «Российский сюжет»). А человек в исторической эпохе постигается в его умении быть счастливым, непременно счастливым — будь то удачник Горчаков, канцлер Российской империи, или неудачник Горбунов, советский историк (Л. Зорин. Сансара. Знамя, № 10).

Таким образом, *нынешняя литература в гораздо большей степени интересуется гармонией, нежели хаосом, закономерностями — нежели абсурдом, детерминизмом — нежели иррациональностью*. А значит, возвращается к классическим формам воссоздания мира (упрощенно говоря — «реалистическим»).

И даже в «нежизнеподобной» прозе преобладает скорее фантастика, чем игра и гротеск. А в фантастике, как известно, при некоторых допущениях (наподобие того, что действие происходит в 2134 году) мир вполне подчиняется причинно-следственным закономерностям — в чем и состоит ее коренное отличие от гротеска, постоянно нарушающего свою же собственную логику. Хотя есть исключения, и весьма талантливые — и в игровой фантастической прозе (А. Смирнов. Сибирский послужник (ср.: Сибирский цирюльник); и в особенности — А. Лукьянов. Спаситель Петрограда («...от яростного гада — это доблестный Ваня Васильчиков»), и в гротескной манере повествования (Д. Рубина. Синдикат; М. Кучерская. Чтение для впавших в уныние. Современный патерик).

Но между современной «жизнеподобной» и «нежизнеподобной» прозой гораздо больше, может быть, общего, чем различного. Прежде всего — проза стала сюжетной по преимуществу. Даже самая новая из крупных литературных премий отражает эту тенденцию — «Российский сюжет»! И когда мы обратимся к крупной форме, роману или хотя бы повести, то прежде всего увидим — напряженный и, что замечательно, неканонический, неформальный сюжет, будь то вполне постмодернистский «Адапатор» Алексея Слаповского или нежнейшая «Охота на старушку» Светланы Борминской. И это та черта в современной прозе, которая позволяет, помимо психологизма, вспомнить русскую классику (прозу Пушкина, Лермонтова, Достоевского — писатели XIX века крайне заботились об интриге и занимательности, о динамике и перипетиях!) И это опять-таки наводит на мысль о том, что мы приближаемся к эпохе «первичного стиля» — в котором содержание преобладает над формой, а жизнь — над литературой (по крайней мере, в глазах читателя). И, таким образом, на поставленный в заглавии вопрос «Русская проза.

<sup>2</sup> Примеры удавшихся экспериментальных постмодернистских произведений крайне редки, можно назвать разве что «Рассказы на ночь» Александра Кабакова (Знамя, № 9) и цикл «Абсолютно голая реальность» Владимира Тучкова (Знамя, № 11).

Что нового?» напрашивается единственный ответ: «Новое — это хорошо забытое старое». На мой взгляд, сейчас это лучшая дорога, которую могла бы избрать литература.

**Марина Абашева,**  
*доктор филол. наук (ППГУ)*

### *Открытия в новой русской прозе (реплика)*

Разве не дело литературы изобретать новое? Хорошо ли то, что мы снова вернемся к тем испытанным средствам, которые словно бы уже видели и читали?

На мой взгляд, никак нельзя говорить о стагнации в литературе, о возвращении к старому. И уж никак — о падении интереса к литературе!

2004 год примечателен некоторым оформлением того процесса, который начался раньше, чем этот год наступил.

В последние годы писатели активно выясняли свои отношения со временем. Настало время, и сегодня они выясняют отношения с географией, с местом. Об этом я и хотела бы поговорить. Как распределяется литературная власть центра и периферии? Как наша литература воспринимается со стороны? Стала ли русская литература литературой мира? Включены ли мы в общее литературное пространство? Давайте возьмем для разговора две точки: одна — та, где мы с вами находимся — Урал, еще одна точка — это Париж. Совсем недавно там состоялся книжный салон (17-23 марта), и я только что вернулась оттуда. Россия была гостьей этого салона. На салоне литература «овнешнена» — и все литературные впечатления становятся достоянием публики. Так вот, тезис о то, что в литературе и в филологии ничего не происходит, был опровергнут интересом, который вызвал книжный салон, и обилием публики на ВСЕХ мероприятиях — дискуссиях, «часах писателей» и им подобных.

В систему «выяснения отношений с пространством» попадают и крупные события литературного года. Так, открытием года стал Алексей Иванов — автор повести «Географ глобус пропил» и романа «Сердце пармы» (его не только читатели полюбили — его приняла критика: всем очень понравилась имперская идея в «Сердце пармы»).

Парижу (и вообще за границе) мы интересны — и часто тем, о чем сами не подозреваем. Здесь же, у нас, совершенно очевидно, начинается новый процесс: освоение провинции становится не лозунгом, а реальностью. Из Перми, Екатеринбурга, вообще с Урала на сегодняшний день выходят самые «мощные» авторы (как заметил Владимир Шаров): Сахновский, Верников, Рыжий и т.д. Но у провинции еще нет своего языка, он только ищется (чему живое свидетельство Алексей Иванов). Так что сейчас в литературе, особенно «нестоличной», — время открытий и поиска.

**Александр Тагильцев,**  
*канд. филол. наук (УрГПУ)*

### *Новая поэзия. По страницам литературных журналов*

Стихов никогда не бывает много. Но бывает много поэтов.

Поэтому, когда я пришел в себя от поэтического многоголосья минувшего года, возникло вполне естественное желание что-то и как-то для себя упорядочить. И первое, что обнаружилось — условность самого определения «новая поэзия». По времени публикации — да, по качеству — не совсем.

Я просмотрел записи за предыдущие годы — те же имена, темы, вплоть до перепечатывания одних и тех же подборок стихов.

Вообще, в чем-то — это нормальная ситуация, которая и должна существовать в поэзии — роль поэтической традиции всегда принципиальна. Но чем богаче традиции — тем богаче диапазон поэтических вариаций.

В современной поэзии прочерчивается, прежде всего, одна доминирующая, хотя, несомненно, весьма достойная линия, ориентированная на классическую поэзию конца XIX — первой половины XX вв. Та линия, которую подхватили в середине века А. Тарковский, Д. Самойлов и прочие — это поэтическое мышление по природе своей акмеистское, с учетом опыта европейского модернизма. Наши нынешние «мэтры» (я имею в виду прежде всего Александра Кушнера, Анатолия Наймана, Евгения Рейна) были в прошедшем году весьма активны творчески, отметившись многочисленными публикациями новых подборок стихов.

Причем можно говорить об общей для всех «итоговости» как принципе поэтического мышления, что вполне естественно. У каждого поэта бывает время, когда мудрость, опыт, поэтическое мастерство пора отливать в формы своих «Памятников». Но формы у каждого получаются разные.

Рейн, как всегда, ироничен, слегка рассеян и небрежен; Кушнер строг и четок; Найман, наоборот, блистает россыпью оброненных поэтических формул.

Неожиданно много (и это приятная неожиданность) появилось в 2004 г. новых, не публиковавшихся ранее стихов Инны Лиснянской, которую многие читатели любят и ценят особенно — за ее сдержанное достоинство, гармоничность даже в собственных противоречиях, изысканность и великолепное звучание стиха.

В противоположность — другая поэтическая традиция — отечественный поэтический авангард — благополучно гаснет в нужном направлении. Время провокации ради провокации уже прошло, авторы наиболее талантливые и чуткие (тот же Тимур Кибиров) давно работают в манере, близкой к поэтике необарокко.

Но вот Кибиров в этом году был не так активен, зато две прекрасные подборки стихов опубликовал Бахыт Кенжеев. И в «Возбудителе праха», и в «Грозе над Средней Азией» основу составляют большие стихотворения, которые у Кенжеева превращаются, фактически, в подлинные мини-эпосы.

Хочется отметить и целую группу поэтов, печатающихся, прежде всего, в журнале «Звезда» и создающих свою, особую, отчасти даже «цеховую» атмосферу. Это Александр Машевский, Катя Капович, Наталья Переверзенцева, Глеб Горбовский. Да и стихи Льва Лосева очень органично смотрятся именно на страницах «Звезды».

И так же органично смотрятся на страницах «Знамени» «Воздушные виадукки» Елены Шварц, и, как всегда, привлекают внимание ее фантастические метафоры и эмоциональный накал, но в какой-то момент возникает ощущение той повторяемости, когда индивидуальность становится штампом. Кажется, что и лирическая героиня Шварц на перепутьях созданных ею миров.

Обратили на себя внимание и подборки стихов еще двух хорошо известных ценителям отечественной поэзии авторов. Вера Павлова, автор «Интимного дневника отличницы» и «Вездесь», всегда хорошо узнаваема. И опубликованный в «Новом мире» цикл восьмистиший «Путь и спутник» отличается ясностью и точностью, доходящими до афористичности.

Так же «фирменно» маркированы и стихи Александра Леонтьева, чьи тексты последних лет позволяют говорить о зрелом поэтическом даровании, в том числе опубликованная в «Знамени» подборка «Перемена мест». Ориентация на поэтическую традицию у Леонтьева не переходит в ученичество и эпигонство, а изящество слога и глубина поэтической мысли порадуют самого взыскательного читателя.

А вообще, одним из самых главных поэтических событий прошедшего, 2004 года, для многих, в том числе и для меня, стала публикация «Знаменем» ранее не изданных стихов Бориса Рыжего.

**Сергей Меркульев,**  
*поэт*

### *Взгляд на современного поэта (реплика)*

Если подводить итоги литературного года и говорить о поэзии, то, мне кажется, главное, что наметилось, — радикальное изменение литературной среды в нашем региональном центре. В середине 90-х годов было состояние разброда и шатания, настроения у писателей были крайне мрачные, перспектив почти не было, с книгами было тяжело... К тому же писательское сообщество стало распадаться — следовательно, стали ослабевать связи с читателями, резко сократилось количество литературных встреч. Все это повлияло и на разговоры о том, что литература в упадке, время ее уходит и тому подобное. В конце 2002, в 2003 году наметилась ситуация, которая позволяет говорить о том, что начинается, пусть стихийно, формироваться новая литературная среда. Она в чем-то похожа на старую, но в ней складываются какие-то другие отношения — между писателями и писателями, писателями и читателями, писателями и издателями; происходит какая-то консолидация между ними, возникает взаимная тяга друг к другу. В связи с этим я хотел бы отметить два литературных события, которые связаны с литературным процессом Екатеринбургa.

Во-первых, это книга «Поэзия Екатеринбургa», которую удалось издать в конце 2003 года. Это, пожалуй, знаковое событие, вокруг которого и возникает новая атмосфера: что-то произошло, что-то намечается... После издания этой книги состоялся цикл встреч и поэтический марафон.

Во-вторых, совсем недавно праздновали международный день поэзии, собрались писатели, поэты, которые читали стихи. И это не случайное событие, оно превращается в традицию, когда можно говорить о новых возможностях, о создании литературного пространства. Только с созданием такой среды возможно решать вопросы о том, что хорошо и что плохо в литературе. А пока нет среды, которая вырабатывает определенную систему координат, вопрос о будущем литературы и поэзии — это сейчас вопрос не о том, как писать, а о том, как будут складываться отношения между писателями и писателями, писателями и читателями и т.д., то есть вопрос о том, окрепнет ли литературная среда, как «наладится» социальный фактор, который оказывается не внешним, а внутренним в развитии литературного процесса. И сегодняшняя конференция — тоже вклад в литературный процесс, свидетельство живого интереса к нему, чему я искренне рад.

**Ольга Багдасарян,**  
*аспирант (УрГПУ)*

### *Драма современной драматургии*

Разговор о драматургии прошедшего года осложняется ситуацией, которая сложилась с «выходом» драматургии «в свет»: у нас не так много журналов, публикующих новые пьесы, а ежегодно подводимые журналом «Современная драматургия» итоги театральных сезонов свидетельствуют о том, что самый популярный драматург все еще Островский (более 40 постановок), следующий в «рейтинге» Чехов, за ним — Григорий Горин. Следовательно, человек, искренне (но не профессионально) заинтересованный в **современной** драматургии, может обратиться лишь к уже упомянутому журналу (у которого в год выходит всего 4 номера), да и то специально для этого отправившись в библиотеку.

Примерно половину печатного пространства журнала «СД» в 2004 году занимают новые и не новые пьесы довольно известных драматургов, которые работают в русле традиций, ранее ими уже заявленных. Назову четыре выраженных тенденции.

Во-первых, это «психологическая линия». Злотников «Вальс одиноких», Ольга Кучкина «Суси, или Триумф» (психологическое исследование жизни женщины в современном обществе), А. Слаповский «Женщина над нами» и т.д. Татьяна Москвина написала три замечательные маленькие пьесы под общим названием «Па-де-де!». Это дебют Москвиной в драматургии, и очень удачный дебют. И дело не столько в каких-то новых гранях содержания,

сколько в том, **как** Москвина обнаруживает одиночество своих героев в этих «бытовых зарисовках». Авторская манера: еле уловимый лиризм вкупе с юмором, с присущей Москвиной «речевой меткостью» — создают действительно приятное впечатление от пьес.

Из пьес, написанных в «абсурдистском» ключе, хотелось бы выделить пьесу Ольги Михайловой «Родная кровь» (четыре истории с прологом, эпилогом и одним убийством). Сюжетообразующая идея пьесы — отношения отцов и детей. Автор со своей точки зрения пытается посмотреть на эту «проблему», используя ставшие уже классическими (если не стереотипными) сюжеты — Тарас Бульба и сын, Иван Грозный и сын и т.д. — и обнаруживает довольно странную закономерность — полное отсутствие психологической связи отцов (не в значении «родители», а именно мужчины) и детей.

Открытием года называют совместное творение братьев Вячеслава и Михаила Дурненковых (ср. с братьями Пресняковыми: обнаруживается интересная тенденция развития современной драматургии!) — пьесу «Культурный слой», где «закреплен образ «двойной» реальности», в которой нет ничего объяснимого. Пьеса интересная, несмотря на то, что авторы (как и многие сейчас) паразитируют на маргиналах, — заставляет вспомнить платоновскую теорию познания как «припоминания»: сквозь сниженно-бытовую сферу жизни проглядывают иные грани реальности, которые человек может вскрыть силою своего сознания — или подсознания, скорее, если доберется до него.

Ну и самая сильная линия — все еще *натурализм*, представленный уральской драматургией, которая развивается в русле, заданном творчеством Николая Коляды — смесью натурализма и сентиментализма. В 2004 году Коляда-театром выпущено несколько сборников, но ничего принципиально нового, на мой взгляд, там нет.

Самая яркая тенденция последних лет, продолжившая активно развиваться и в 2004 году, — это «*документальный театр*» с модной техникой «*вербатим*». Сторонников документального театра к этой технике привлекает принципиальная установка на ценность индивидуальности говорящего — в вербатиме ничего не отфильтровывается, драматурги стремятся сохранить обнаруженную ими «речевую индивидуальность», поэтому могут позволить себе лишь монтаж интервью. Главная фигура в этом театре — драматург, а не режиссер, поэтому «театр.док» и позиционирует себя как театр «НЕ режиссерский», театр поиска новых выразительных средств. Самой удачной своей пьесой «театр.док» считает пьесу И. Вырыпаева «Кислород» (хотя хотелось бы и более новых достижений в этой области). Пьеса и спектакль, в котором играет сам автор, захватывает лиризмом и ощущением разворачивающейся прямо перед тобой реальности, своей принципиальной незавершенностью. Именно это, как говорят «идеологи» документального театра, они и считают основным достоинством бурно развивающейся сейчас документальной линии в драматургии.

В числе тех черт, которые позволяют усомниться в принципиальной оригинальности «театра.док», можно выделить острую социальную направленность пьес, интерес авторов к маргинальным «слоям». Несомненно, это попытка самим материалом воздействовать на зрителя или читателя, следовательно, авторы не так уж уверены в силе собственно искусства в этой тенденции.

Так что, несмотря на заметный интерес зрителей к современному театру, а читателей — к драматургии, выводы напрашиваются неутешительные: развиваются уже заявленные когда-то тенденции (даже «театр.док» появился в 2002 году), эксплуатируются некогда эффективные — интеллектуальные или «катарсические» — приемы... В общем, пока что «прошлое русской драматургии — это ее будущее».

**Валентин Лукьянин,**  
*критик*

### ***К вопросу о «новом — хорошо забытом старом» в литературе (реплика)***

В начале попытались поставить вопрос о том, хорошо или нет то, что новое — это хорошо забытое старое. Плохо в принципе ставить такой вопрос, так как «старое» или «новое» — это из другой области, из области, может быть, моды — с вытаскиванием из сундука забытых вещей, которые входят снова становятся модной в этом сезоне «тенденцией». К литературе эти понятия неприменимы, но, к сожалению, применяются. Каким образом? Есть какая-то группа писателей, и немалая, которая стремится попасть «в струю», которая славит моду, двигает моду — именно такие писатели и попали на книжную выставку в Париже (кстати, в списке ее участников оказалось около десятка имен, «прошедших» через журнал «Урал»). Очевидно, что литература не может держаться на том, что было, но вопрос о том, умирает литература или нет, для меня не стоял никогда. Даже если это повторения — в ней всегда идут сложные, неоднозначные, интереснейшие процессы.

**Наум Лейдерман,**  
*критик*

### ***Новый этап в литературе (реплика)***

Неоднократно заходила речь о том, что литература возвращается к «классическим» формам. По отношению к прозе это вызвало целую дискуссию — должна или не должна литература все время изобретать новое. Но это не повторяемость! Речь идет о новом возвращении к первичным художественным системам после поиска во вторичных системах. Если объяснять внятно: первичные системы — это те, которые пытаются рисовать жизнь как бы без опосредований художественными условностями, вторичная система работает с помощью тех моделей, которые уже сложились в искусстве. Почему? Мне кажется, что мы с вами присутствуем при поразительном эпизоде истории русской литературы XX века. Дело в том, что в истории есть полосы относительно спокойного развития и по-

лосы бифуркации, когда открывается масса возможностей, и неизвестно, по какому пути пойдет история, искусство и т.п. Таким взрывом был период конца XIX-начала XX века, 1917-22 гг., 1985-2000 гг. Взрыв характеризуется ментальным кризисом, сосуществованием самых разных тенденций, в том числе и тех, которые видят мир в оптике модернистской, постмодернистской, экспрессионистской (как еще изображать хаос?)

Если вы заметили, в 90-е годы важен взлет драматургии. Ситуация выбора, в котором находится общество, — классический вариант для драматического текста.

А роман? В последнее время он не получался: мы наблюдали, как возникали «конспекты романа», романы линейные, мемуары, имитирующие роман, — все это свидетельство, что все очень хотят романного мышления — формы, которая обнаруживает «всеобщую связь явлений». Почему? Устали от кавардака в жизни и в литературе. Есть усталость читательского восприятия, психики, и это надо учитывать. Так было в 20-е годы: историческая ситуация ужасная, а литература — в противоположность! — началась романная.

Вот и сейчас: в сущности, в чем источник римейков? Душа просит роман, а он не вытанцовывается. Тогда автор обращается к старому тексту, так или иначе предоставляющему гармонизирующую концепцию. (То же и в театре. Если не получается хорошей драмы, режиссер или драматург думает: дай-ка я возьму Островского, Чехова, Горького и напишу «поверх» их текстов — уже будет диалогическая ситуация.)

В чем я вижу новизну процесса сегодня: перестали задираться — постмодернизм стал веселым, уважаемым. Это уже классика. Роман Толстой «Кысь» — это уважаемый текст.

Современный натурализм, документальный театр — это способ поиска языка. Самоцелью это все быть не может, но через это надо пройти. И эта фаза, похоже, уже кончается.

Ситуация, которая сегодня сложилась, свидетельствует, что новая бифуркация завершается, наступает жажда гармонизации, приходит время собирать камни.

*В итоге вопросы современной драматургии оказались наиболее волнующими для большинства слушателей. Фигуры Пелевина и Гришковца (показательно, что именно их!) чуть не спровоцировали стычку. Очередной раз была поднята и, как и предполагалось, не решена проблема уральской литературы (существует ли такая, отличная от российской в целом?) И вообще, обнаружилось, по словам Марины Абашевой, что современные писатели в большей степени интересуются пространством, географией, «местом», а традиционное для русского писателя выяснение отношений с историей и временем завершено (временно приостановлено?) Тем не менее, временные рамки оказались участникам тесны. Как обычно, реплики перерастали в монодрамы. Как обычно, мнения о литературе (о чем? Всего лишь о последовательности слов!) отстаивались с такой яростью, будто от них зависела жизнь. Она и зависела: пока есть такой интерес к литературе, она живет. И потому такого рода мероприятия дают настоящим филологам — на некоторое время — устойчивое чувство счастья: значит, живем и мы.*

*Отчет подготовили  
Багдасарян О.Ю., аспирант кафедры современной русской литературы УрГПУ  
Хрущева Е.Н., кандидат филологических наук, ст. преподаватель  
кафедры современной русской литературы УрГПУ*

## ОБЗОРЫ И РЕЦЕНЗИИ

### ОДИННАДЦАТАЯ ВСЕРОССИЙСКАЯ НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ «ИЗУЧЕНИЕ ТВОРЧЕСКОЙ ИНДИВИДУАЛЬНОСТИ ПИСАТЕЛЯ В СИСТЕМЕ ФИЛОЛОГИЧЕСКОГО ОБРАЗОВАНИЯ: НАУКА — ВУЗ — ШКОЛА»

XI Всероссийская научно-практическая конференция «Изучение творческой индивидуальности писателя в системе филологического образования: наука — вуз — школа» проводилась Институтом филологических исследований и образовательных стратегий «Словесник» Уральского отделения Российской академии образования совместно с Уральским государственным педагогическим университетом 24-25 марта 2005 года. Впервые конференция была проведена в 1994 году как зональная конференция «Филологический класс: проблемы, тенденции, перспективы работы» и с этого времени проводилась ежегодно. В 2002 году конференция получила статус Всероссийской. В 2004 году конференция была включена в план мероприятий Российского общества преподавателей русского языка и литературы. Конференция 2005 года проходила в рамках федеральной целевой программы «Русский язык».

Было заявлено более 140 докладов. Из них 120 докладов, в том числе 13 докладов учителей разных типов образовательных учреждений (колледжи, гимназии, лицеи, СОШ), опубликовано в сборнике материалов конференции (в 2-х книгах).

Вниманию участников конференции было предложено более 45 докладов.

Присутствовало более 115 слушателей — учителей-словесников Екатеринбурга и Уральского региона и студентов факультета русского языка и литературы Уральского государственного педагогического университета.

В работе конференции приняли участие представители образовательных учреждений разных регионов Российской Федерации: Екатеринбурга и Свердловской области, Москвы, Архангельска, Глазова, Карганды, Кирова, Коломны, Ижевска, Нижнего Новгорода, Новокузнецка, Орска, Оренбурга, Перми, Уфы, Челябинска, Читы и др.

Информация о конференции была опубликована в газете «Первое сентября (Литература)» и в электронных средствах массовой информации (порталы «Рутения» и «Мир русского слова»).

Центральной проблемой конференции стал поиск подходов к анализу творческой индивидуальности писателя. Обращение к этой проблеме представляется чрезвычайно важным в контексте современной социокультурной ситуации. Утверждаемое в структурализме и постструктурализме, самых авторитетных на сегодняшний день научных школах, понимание текста как самодостаточной единицы вне фигуры автора-творца, по мнению участников конференции, не просто лишает литературоведческую науку исконной гуманистической направленности, но существенно обедняет сам анализ художественного произведения.

В докладе д. филол. н., проф. **Н.Л. Лейдермана** (Екатеринбург, УрГПУ) были выявлены факторы, обуславливающие своеобразие творческого дара писателя: биографический опыт (социальная среда, вос-

питание, исторические обстоятельства), тип мышления (эпический, лирический или драматический), система ценностных ориентиров (мировосприятие — мироотношение — мировоззрение — миропонимание), культурно-эстетический фонд (освоенные культурные архетипы). Особое внимание в докладе уделялось способам претворения творческой индивидуальности писателя в образе мира, возникающем в произведении. По мысли исследователя, речь должна идти о совершенном воплощении художественной Вселенной и вечных гуманитарных конфликтов. В связи с проблемой анализа образа мира было предложено обоснование и критериев художественности, предьявляемых к каждому значительному эстетическому феномену: целостность и завершенность создаваемой вселенной, сложная диалектика «вечных образов» и «типов времени», выдвижение новых ценностных ориентиров или кардинальное переосмысление старых. Намечены в докладе и проблемы практического изучения творческой индивидуальности писателя: первая — анализ отношений между биографическим автором и созданным им текстом и вторая — постижение отношений между Художником и его Временем. Как подчеркнул Н.Л. Лейдерман, мало выяснить, насколько глубоко писатель проник в секреты своего времени, надо выявить и тот «избыток вечности», который таится в его произведениях.

В других докладах ведущее место уделялось исследованию фигуры творца внутри больших историко-литературных систем — от древнерусской литературы до авангардных течений.

Так, к. филол. н., доц. **Л.С. Соболева** (Екатеринбург, УрГУ) предложила анализ категории автора-творца в древнерусской литературе в связи с категорией канона, доминирующей в художественном мышлении эпохи. Как отмечается в докладе, формирование канонических норм и правил в этот период происходит в зависимости от общей картины мира, духовно объединяя людей. Важно подчеркнуть, что канон дает творческой индивидуальности некие общие — в данном случае христианские ценности, позволяя увидеть в единичном явлении воплощение премудрости творца, оценить произошедшее с позиций вечности. В дальнейшем — в процессе усвоения субъективного начала — в древнерусской литературе происходил не просто отказ от канона, а его варьирование и обогащение в поисках новых ценностных ориентиров.

На важность анализа образа мира при постижении творческой индивидуальности писателя реалистического направления указал в своем докладе и д. филол. н., проф. **Г.К. Щенников** (Екатеринбург, УрГУ). В этом плане может быть уточнен и принцип взаимной связи характера и среды, структурный для данного направления. Автор внутри этого направления всегда выступает в роли демиурга особого художественного мира, и он не всегда покоряется обстоятельствам

мира реального. Классика, по мысли ученого, тяготеет к космическому порядку. Даже когда писателя мучит несовершенство мира, он не просто поэтизирует хаос, а стремится преобразовать его через возрождение его героев к новой жизни (мотив особо важный в произведениях Ф.М. Достоевского).

Большую сложность представляет анализ форм проявления творческой индивидуальности в модернистских художественных системах, и в частности таком крайнем проявлении модернизма, как авангард. Этой проблеме был посвящен доклад д. филол. н., проф. **И.Е. Васильева** (Екатеринбург, УрГУ). На примере анализа поэзии А. Введенского в докладе было показано, что сам текст — как бы «от обратного» — воплощает авторские ценностные ориентиры. Разбухая, дробясь на отдельные, внешне не связанные отрывки, сам речевой строй произведений А. Введенского передает, быть может, не до конца осознанное стремление его автора к абсолютной свободе.

На конференции были представлены и доклады, посвященные анализу внутренних закономерностей, сопутствующих воплощению творческой индивидуальности в художественном тексте.

Так, д. филол. н., проф. **С.А. Матяш** (Оренбург, ОГУ) в своем докладе представила анализ роли современных стиховедческих исследований в изучении творческой индивидуальности поэта. По ее наблюдениям, исследование ритмической структуры стиха должно соотноситься с семантическим уровнем произведения. В докладе этот тезис был аргументирован рассмотрением функции авторских межстиховых переносов в передаче доминирующего чувства произведения.

Доклад д. филол. н., проф. **Н.В. Барковской** (Екатеринбург, УрГПУ) был посвящен анализу ритма как способа выражения авторской индивидуальности, однако проблематика представленного материала явилась более широкой. В докладе было дано обоснование самой фигуры автора-творца в современной социокультурной ситуации. Было показано с опорой на исследования М. Фуко, Р. Барта, Е. Фарыно и других, что в современной поэзии возникает особая полисубъектная форма, обращенная к конвергентному, диалогическому сознанию. Только ритм обеспечивает единство этому поэтическому разноречию. Именно ритм выражает индивидуальность стихотворца, его манеру «играть» нейрофизиологическими, архетипическими, культурными ассоциациями, закрепленными за ритмическими ходами, выявляя свои неповторимые «жесты смысла».

Доклад д. филол. н., проф. **В.В. Химич** (Екатеринбург, УрГУ) был обращен к анализу категории стиля как способа выражения авторской индивидуальности. По мнению исследовательницы, стиль позволяет увидеть личность художника одновременно в нескольких планах: ракурсе наиболее важных социокультурных, мировоззренческих и внутрихудожественных факторов объективного и субъективного порядка, вследствие которых складывается особая поэтическая логика его творчества.

Гендерная методика анализа творческой индивидуальности писателя была рассмотрена в докладе д. филол. н., проф. **М.А. Литовской** (Екатеринбург, УрГУ).

Дискуссия по главным проблемам конференции продолжилась и во время работы отдельных секций.

Так, центральной проблемой докладов секции «Русская литература XVIII – XIX веков» стала проблема психологизма как способа проникновения писателя во внутренний мир человека, создающего особый диалог между авторским сознанием и сознанием героя. В равной степени эта проблема рассматривалась в докладах **С.И. Софороновой** (Глазов, ГПИ) о портретной характеристике в романах И.С. Тургенева, **И.А. Семухиной** (Екатеринбург, УрГПУ) о многозначности споров героев в романе И.С. Тургенева «Отцы и дети», **Третьяковой О.В.** (Екатеринбург, УрГПУ) о психологизме Ф.М. Достоевского, **А.Н. Кудреватых** (Екатеринбург, УрГПУ) о психологизме Н.М. Карамзина, **М.Л. Скобелевой** (Екатеринбург, УрГПУ) о формах выражения авторского сознания в эпиграммах М.Ю. Лермонтова.

Поиск разных — в том числе и в методологическом плане — подходов был представлен и в работе секции «Русская литература XX века». В докладах выявлялись различные факторы, существенные для постижения самого феномена творческой индивидуальности. Так, биографический фактор оказался доминирующим в докладах **Т.Г. Берниченко** (Екатеринбург, УрГПУ) о лирике А. Барковой и **А.В. Миронова** (Екатеринбург, УрГУ) о творчестве В. Нарбута. Индивидуальность писателя рассматривалась в контексте философских направлений — доклады **Е.В. Мардановой** (Челябинск, ЧГУ) о книге И.А. Бунина «Освобождение Толстого» и **Е.А. Черевой** (Челябинск, ЧГУ) о мифопоэтическом начале в эпопее И.С. Шмелева «Солнце мертвых». Жанровый аспект раскрытия писательской индивидуальности стал предметом рассмотрения в докладах **О.А. Скриповой** (Екатеринбург, УрГПУ) о поэмах М.И. Цветаевой, **И.В. Петрова** (Екатеринбург, УрГПУ) о лирических дневниках К. Симонова, **Е.Н. Хрущевой** (Екатеринбург, УрГПУ) о взаимодействии жанровой памяти хроники и экспрессивного стиля в романе М. Булгакова «Белая гвардия», **Н.П. Хрящевой** (Екатеринбург, УрГПУ) о рассказах В. Маканина. Важное и с методологической (интертекстуальный анализ), и с методической точки зрения прочтение «Зимних стихов» О. Мандельштама было представлено в докладе **Л.Д. Гутриной** (Екатеринбург, УрГПУ).

Следует подчеркнуть и практическую направленность конференции. Как и на предыдущих конференциях, разрабатывались проблемы взаимозависимости научных достижений и преподавательской практики. В этом плане предложенная для обсуждения проблема анализа творческой индивидуальности писателя явилась в высшей степени продуктивной: только через постижение того нравственного и эстетического потенциала, который автор-творец закладывает в свое произведение, можно осуществить процесс воспитания духовной культуры современных школьников и студентов. Отметим в этой связи доклады **Р.И. Монзиной** (Екатеринбург, УрГПУ) о пути изучения художественного произведения с опорой на биографию писателя (на материале рассказа В.П. Астафьева «Васюткино озеро») и **Р.А. Храмцовой** (Москва, гимназия № 1514) о методических приемах раскрытия ин-

дивидуальности И. Бродского в школьном курсе литературы.

К открытию конференции были подготовлен сборник материалов конференции в 2-х книгах (общим тиражом 300 экз.): Изучение творческой индиви-

дуальности писателя в системе филологического образования: теоретические аспекты, 5-8 классы; 9-11 классы; Изучение творческой индивидуальности писателя в системе филологического образования: профильные классы.

*Обзор подготовил И.В. Петров,  
кандидат филологических наук, доцент  
кафедры современной русской литературы УрГПУ*

## ВТОРАЯ МЕЖДУНАРОДНАЯ НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ «СОВРЕМЕННАЯ РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА: ПРОБЛЕМЫ ИЗУЧЕНИЯ И ПРЕПОДАВАНИЯ»

2-4 марта в Пермском государственном педагогическом университете прошла Международная научно-практическая конференция *«Современная русская литература: проблемы изучения и преподавания»*. Это вторая конференция по заявленной проблематике. Первая прошла в 2003 году.

Научная конференция по текущей литературе — сама по себе редкость. Отличительной чертой пермских конференций стало сочетание академизма, литературной практики, и, кроме того, опыта преподавания литературы в ВУЗе и школе. На одной площадке встречаются академические ученые (в этом году это были филологи Урала, Сибири, Москвы, Белоруссии), реальные участники литературного процесса (гостями конференции стали известные российские писатели, лауреаты множества литературных премий Леонид Юзефович, Нина Горланова, Алексей Иванов, драматург Николай Коляда), школьные учителя, студенты. Программа включала не только чтение докладов, но и дискуссии («круглый стол»), обширную культурную программу.

В рамках конференции всем желающим предоставлялась возможность прослушать курс лекций профессора Ю.Б. Орлицкого (Москва) по современной русской поэзии и курс лекций профессора И.С. Скоропановой (Минск) «Постмодернизм и современная русская литература».

Особо значимой частью конференции стали открытые уроки по современной русской литературе, которые специально разработали учителя пермских школ (Е.Э. Киркина, Т.И. Гилева, Т.В. Белозерова, С.В. Силуянова, И.С. Аликина).

Пленарное заседание открылось выступлением организатора конференции профессора **М.П. Абашиевой**, определившей задачи конференции. В докладе профессора **И.С. Скоропановой (Минск)** «Эстетическая парадигма современной русской литературы» рассматривались основные составляющие эстетической парадигмы современной русской литературы: реализм, модернизм, постреализм, постмодернизм, пост-постреализм, пост-постмодернизм (постконцептуализм), романтизм и их различные комбинации, ведущие к появлению пограничных зон. В докладе профессора **Ю.Б. Орлицкого (Москва)** «Заглавие произведения и книги в современной русской поэзии» речь шла о важной роли заглавия в современной поэзии и об определенных расширениях его функций в условиях освоения современными авторами новых стратегий и форм. Профессор Уральского университета **Л.П. Быков** (Екатеринбург), входивший в минувшем году в жюри премии «Букер — открытая Рос-

сия», в своем выступлении «Современный литературный процесс глазами Букеровского жюри» приоткрыл кулисы этой самой, пожалуй, престижной литературной награды в России, ежегодно присуждаемой за лучший роман на русском языке. Наряду с признанными мастерами отечественной словесности В. Аксеновым (его роман «Вольтерьянцы и вольтерьянки» и получил желанную премию), Л. Петрушевской, А. Слаповским, А. Курчаткиным в финальную шестерку своими произведениями вошли и дебютанты — Марта Петрова и Олег Зайончковский. По мнению докладчика, «шорт-лист» «Букера-2004» весьма репрезентативен в отношении современного состояния романного жанра. В докладе главного редактора издательского дома «Сократ» Е.С. Зашихина (Екатеринбург) «Издательская политика сегодня» речь шла о практике современного книгоиздания — в частности, на Урале.

В секции *«Современная русская литература: топонимология и поэтика»* прозвучали доклады о современной поэзии (столичной и региональной), женской прозе.

Доклад **Н.В. Барковской (Екатеринбург)** «Давка пространства и соблазн пустоты. (Из наблюдений над современной «городской» поэзией)» был посвящен анализу в стихотворениях В. Кучерявкина, К. Медведева городских реалий, выражающих психологический дискомфорт, неразрешимость конфликта «пустоты» и «заполненности». Оказалось, в стихах современных поэтов по сравнению с мифопоэтикой «серебряного века» городское пространство обладает гораздо большей деструктивностью. В докладе **Н.А. Рогачевой (Тюмень)** «Поэтика “Вариаций” Тимура Кибирова» были рассмотрены принципы и способы формирования личностной завершенности и смысловой целостности в тексте цикла, почти сплошь состоящем из «чужого слова». Доклад **Е.А. Князевой (Пермь)** «Анаграмма в цикле О. Седаковой “Тристан и Изольда”» был посвящен рассмотрению анаграмматических связей в поэтическом цикле О. Седаковой «Тристан и Изольда». В текстах цикла воспроизводится звуковой состав имен героев, имени и фамилии поэтессы, а также слов — ключевых символов «роза» и «крест».

Кроме поэзии столичной, обсуждалась и региональная поэзия. Доклад **А.В. Штрауса (Пермь)** «Лица пермской поэзии» показал, что «лицо» как актуальный мотив произведений современных пермских поэтов становится своего рода синекдохой лирического героя. Акцентирование этого мотива связано, как правило, с неустойчивой самоидентификацией автора

или особенностями его творческой стратегии, которая предполагает постоянную смену ориентиров. Это стимулируется общей постмодернистской ситуацией, и периферийным, «неполноценным» статусом автора-пермяка. Доклад **Н.Ю. Копытова (Пермь)** «Фитонимическая лексика в поэтических текстах “Травника” Т. Смертиной» был посвящен анализу народных названий травянистых лекарственных растений в стихотворных текстах книги «Травник» Татьяны Смертиной. В докладе **И.А. Подюкова (Пермь)** «Язык современной любовной подростковой поэзии» рассмотрены тексты любовной девичьей поэзии и дан анализ репертуара ее изобразительно-выразительных средств. Автор пришел к выводу о близости образно-символического языка подростковой поэзии к языку фольклора.

Несколько докладов, переключаясь отчасти по тематике, были построены на материале произведений женщин-авторов. Так, в докладе **Е.В. Широковой (Ижевск)** «Поиск Другого в прозе Л. Улицкой (на материале рассказа “Цю-юрехъ”» рассматривалась проблема самоидентификации в рассказе Л. Улицкой «Цю-юрехъ». Был показан механизм поиска Другого в пространстве текста через актуализацию категорий знания, у-знания, со-знания, мифологем слова, еды. В докладе **А.А. Надольской (Екатеринбург)** «Разговорное начало в современной женской прозе» рассматривается «прием болтовни» в прозе авторов-женщин, который, по мнению докладчицы, приводит к различным трансформациям, в том числе и жанровым. Докладчица считает, что «разговорное начало» свойственно, прежде всего, именно для женского письма. Доклад **А.В. Пупышева (Киров)** «Феномен времени в малой прозе Т. Толстой» был посвящен особенностям временной организации текста в ранних рассказах Татьяны Толстой и разным типам хроновосприятия ее героев. Задачей доклада **Н.В. Воробьевой (Пермь)** «Женская проза XXI века: новые имена» было поставлено проследить, как позиционируют свое творчество новые женщины-авторы (Ксения Букша, Лулу С., Катя Ткаченко, Мария Рыбакова, Анастасия Гостева, Ирина Денежкина, Анна Матвеева, Юлия Кисина), по каким законам строится дискурс женской прозы 2000-х годов. В докладе **Л.С. Кисловой (Тюмень)** «Оппозиция “черное-белое”: гендерные маски в драме М. Арбатовой “Взятие Бастилии” с точки зрения гендерной проблематики» рассматривалась пьеса М. Арбатовой «Взятие Бастилии» (1994). Исследователь считает, что стандартная цветовая комбинация шахматной игры, составляющая определенный цветовой код, сопряжена с прямым гендерным противостоянием героев: постепенно оппозиция «черное — белое» в пьесе перерастает в оппозицию «женское — мужское». В докладе **Е.Н. Хрущевой (Екатеринбург)** «Литература и жизнь в прозе Дины Рубиной (рассказ “Один интеллигент уселся на дороге”» рассказ Дины Рубиной анализируется как подчеркнуто «антилитературный» — как особый вид метапрозы о поиске нового, «внелитературного» языка.

В секции *Жанровая динамика современной русской литературы* в основном доклады были посвящены поэтике современной литературы. В докладе **М.А. Литовской (Екатеринбург)** «Романы эпопейного

типа в российской культуре двадцать первого века» речь шла о появлении новой концепции этого жанра в постсоветской литературной ситуации. В докладе **Г.С. Прохорова (Коломна)** «Традиции прозаической книги в современной литературе (на материале “Возвращения в Союз” Д. Добродеева)» автор исходит из представления о классической прозаической книге как амбивалентной системе (нераздельность и неслиянность автора и пишущего, изображенного мира и онтологически необходимого, текста и произведения). В докладе **И.В. Кирилловой (Екатеринбург)** рассматривался «Феномен финальной книги в русской прозе XX века». Финальная книга — это текст, который осознается самим писателем как итоговое произведение, где подводятся итоги своей жизни и творчества, проговариваются координаты мироздания, а также определяется свое место в культурном пространстве своего времени. Финальная книга для осмысления требует выстраивание координат: отношение к смерти, завершенности/незавершенности, продолжение стилистической традиции/стилевое новаторство, усиление/отказ от эстетического начала. Доклад **Г.В. Куличкиной (Пермь)** «О художественном своеобразии “новой драмы”» был посвящен одному из самых спорных моментов в отечественной драматургии конца XX-XXI века и современном театре. Автор вписывает это явление в контекст современного литературного процесса и предлагает рассмотреть художественное своеобразие «новой драмы» сквозь призму драматического конфликта — одного из основных понятия в теории и истории драмы. В докладе «Традиции “рождественской сказки” и “святочного рассказа” в русской новеллистике конца XX века» **Н.А. Петрова (Пермь)** рассматривала взаимодействие жанровых канонов в рассказах П. Алешковского, Н. Горлановой, Д. Галковского, сопровождаемое пародированием как классической традиции, так и самого принципа пародирования, что превращает жизнь в литературу, уставшую от самой себя и фиксирует изначальную иллюзорность всякого литературного текста. Доклад **В.Е. Кайгородовой (Пермь)** «“Бедные мы все, бедные”. Марина Палей сегодня. “Луиджи”» был посвящен творческим стратегиям писательницы Марины Палей, чья проза строится на сочетании трогательного и нелепого, отличается точностью языковых характеристик, лаконизмом и динамикой диалогов. В докладе **Н.Б. Лапаевой (Пермь)** «Проза Б. Поплавского и Б. Кенжева: пересекающиеся параллели» говорилось о том, что эти, отстоящие по времени друг от друга писатели, имеют немало общего в судьбах и в мироощущении: оба тяготеют в своем творчестве к постановке проблем экзистенциального характера. В докладе **С.Ю. Королевой (Пермь)** «Фольклорные и христианские мотивы в “Хронике Поморской деревни” В. Личутина (на материале повестей “Вдова Нюра” и “Крылатая Серафима”» рассматривался образ праведника в произведениях Владимира Личутина. Образ праведника является одним из ключевых образов произведений В. Личутина и вообще занимает особое место в типологическом ряду героев-протагонистов «деревенской прозы». Задачей доклада **Е.Е. Бразговской (Пермь)** «Семиотика эссеистического дискурса (Чеслав Милош и Михаил Эпштейн)» являлся анализ семиотиче-

ских стратегий, используемых в эссеистических текстах. Реалистической традиции были посвящены доклады **В.А. Зубкова (Пермь)** «Поздний Астафьев: движение жанра», в котором рассматривалось творчество В. Астафьева 80-90-х годов, где нарастает преобладание прямого авторского высказывания над сложившимся ранее формами повествования. В докладе **С. Фроловой (Пермь)** «Экзистенциальные категории и мотивы в “Колымских рассказах” В. Шаламова» рассматривались две категории: абсурда и смерти. Исследователь утверждает, что эти категории являются композиционной основой произведения В. Шаламова, реализуясь через мотивы забвения, наготы и парадоксально-иллюзорный мотив надежды. Категории и мотивы позволяют определить глубинную сущность человека в лагере, с другой стороны, утверждают, что жизни нет и не может быть в условиях лагеря.

В рамках конференции прошли «круглые столы». Один из них — *«Нравственный риск и эстетический эксперимент в современной русской литературе (позиция учителя)»* — вела Г.М. Ребель. Дискуссия касалась проблем в использовании текстов современной русской литературы как материала урока литературы в школе. В дискуссии принимали участие не только учителя, преподаватели, аспиранты, но и писатели — Нина Горланова, Алексей Иванов. Параллельно первому проходила работа другого «круг-

лого стола» на тему *«Современная русская литература в Коми-пермяцком национальном округе»* (координировали дискуссию Л.Г. Пономарева и Н.А. Мальцева).

Круглый стол для школьников *«Интернет и литература»* (ведущие: А.А. Штраус и А.А. Наймушина) стал живым диалогом учителей и детей.

Первый день конференции завершился творческим вечером писателя Леонида Юзефовича. Просторный зал городской библиотеки имени Пушкина с трудом вместил всех желающих познакомиться или вновь встретиться с любимым писателем. Леонид Юзефович, известный всем как историк, прозаик, сценарист, удивил чтением своих стихов, которых нигде и никогда не читал и не публиковал, показом еще не смонтированного фильма, снятого по его роману «Казарова» (действие романа, кстати, происходит в Перми). Не менее интересной получилась состоявшаяся во второй день конференции встреча с известным теперь пермским писателем Алексеем Ивановым (автором бестселлеров «Сердце Пармы», «Географ глобус пропил»). Студенты упорно не желали расставаться с писателем и бомбардировали его вопросами в течение трех часов. А под занавес прошла пресс-конференция драматурга Николая Коляды — это, по сути, был спектакль, театр одного актера.

*Обзор подготовила Н.В. Воробьева,  
аспирант кафедры новейшей русской литературы ПГПУ*

## СОВЕТУЕМ ПРОЧИТАТЬ

---

### **М.А. ШОЛОХОВ. ЖИЗНЬ И ТВОРЧЕСТВО**

1. Арсеньев А.Н. Жанр романа-эпопеи в творчестве А.М. Горького и М.А. Шолохова // Студенческие шолоховские чтения. - М., 2003. - С. 11-17.
2. Бирюков Ф. Горький — Серафимович — Шолохов: (К истории творческих взаимоотношений) // Новое о Михаиле Шолохове. - М., 2003. - С. 282-313.
3. Васильев В. Черные вороны: [К 100-летию со дня рождения Михаила Шолохова] // Слово. - 2004. - № 2. - С. 49-63.
4. Васильева О.В. Нравственные ценности в семейной проблематике «Тихого Дона» // Модернизация образовательной системы СурГПИ. - Сургут, 2003. - Ч. I. - С. 241-243.
5. Володин Э. Соприкосновение миров: Шолохов и Фолкнер // Рос. писатель. - М., 2002. - № 7. - С. 12-13.
6. Голенко Ж.А. Текстобразующие функции членов предложения в ранних произведениях М. Шолохова: [На материале рассказа «Нахаленок»] // Филол. науки. - 2003. - № 6. - С. 82-92.
7. Гончаров П.А. «...Горние выси разделяли нас»: (Мотив поиска истинной веры у М. Шолохова и В. Астафьева) // Вестн. Тамбов. ун-та. Сер.: Гуманит. науки. - Тамбов, 2003. - Вып. I. - С. 60-68.
8. Гончаров П.А. Шолоховские реминисценции в ранней прозе В. Астафьева // Шолоховские чтения. - М., 2003. - С. 99-109.
9. Дворяшин Ю.А. Достоевский и Шолохов: диалог о человеке // Ф.М. Достоевский и современность: Актуал. вопр. изучения творчества. - Сургут, 2002. - С. 76-83.
10. Ермолаев Г.С. Михаил Шолохов и его творчество. - СПб.: Академ. проект, 2000. - 448 с. - (Современная западная русистика; Т. 32).
11. Ершова Н.В. Материнское начало в философско-религиозной проблематике романов М. Шолохова «Тихий Дон» и В. Шукшина «Я пришел дать вам волю» // Литература и культура в контексте христианства. - Ульяновск, 2002. - С. 102-107.
12. Ершова Н.В. Нравственные искания Андрея Болконского и Григория Мелехова: По романам «Война и мир» Л.Н. Толстого и «Тихий Дон» М.А. Шолохова // Духовное наследие Л.Н. Толстого и современный мир. - Липецк, 2003. - С. 178-183.
13. Журавлева А.А., Круглов Ю.Г. Михаил Шолохов: (Очерк жизни и творчества) / Моск. гос. открытый пед. ун-т им. М.А. Шолохова. Шолоховский центр. - М.: Таганка, 2003. - 171 с.
14. Запевалов В.Н. Шолохов в восприятии американского слависта // Рус. лит. - СПб., 2002. - С. 242-249.
15. Калюжная Л.С., Иванов Г.В. Сто великих писателей. - М.: Вече, 2004. - 592 с. - (100 великих).
16. Кацис Л.Ф. Об «уникальности» проблемы авторства романа Михаила Шолохова «Тихий Дон» // Эдиционная практика и проблемы текстологии. - М., 2002. - С. 77-86.
17. Кедрова Е.Я. Метафоричность шолоховского повествования (на материале романов «Тихий Дон» и «Поднятая целина») // Язык в прагматическом аспекте: экспрессивная стилистика, риторика. - Ростов н/Д, 2003. - С. 148-150.
18. Кириллов А.Н. Духовно-нравственный смысл романов «Тихий Дон» М.А. Шолохова и «Белая гвардия» М.А. Булгакова // Шолоховские чтения. - М., 2003. - С. 152-160.
19. Козлов А.И. «Тихий Дон»: загадки и небылицы // Ученые записки / Дон. юрид. ин-т. - Ростов н/Д, 2001. - Т. 16. - С. 187-200.
20. Колчев В.Ю. Фольклорно-мифологические истоки образа Пантелея Прокофьевича Мелехова (по роману М.А. Шолохова «Тихий Дон») // Фольклор и литература: Проблемы изучения. - Воронеж, 2001. - С. 60-64.
21. Корниенко Н.В. «Сказано русским языком...»: Андрей Платонов и Михаил Шолохов: встречи в рус. лит. /РАН. Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького. - М.: ИМЛИ РАН, 2003. - 534 с.
22. Котовчихина Н.Д. А.М. Горький и М.А. Шолохов: К проблеме творческих взаимосвязей // Филология в системе современного университетского образования. - М., 2002. - Вып. 5. - С. 181-187.
23. Кузнецов П. Степные страницы Михаила Шолохова и Павла Васильева // Дон. - 2003. - № 1/2. - С. 235-239.
24. Кузнецов Ф. Правда «Тихого Дона» // Дон. - 2004. - № 4. - С. 133-191.
25. Кузнецов Ф. «Тихий Дон» М. Шолохова: Гл. из кн. «Шолохов» и «Анти-Шолохов». Мистификация века // Лит. в шк. - 2005. - № 2. - С. 2-7.
26. Кузнецов Ф. Шолохов и «Анти-Шолохов»: Конец литературной мистификации века // Наш современник. - 2000. - № 7. - С. 249-264. - Нач. см. 2000. - № 5, 6.
27. Кузнецов Ф. Шолохов и «Анти-Шолохов»: Мистификация века. Гл. из кн. // Наш современник. - 2004. - № 2. - С. 234-270.
28. Лазарева М.А. К вопросу об онтологическом содержании «Донских рассказов» М.А. Шолохова // Вестн. Моск. ун-та. Сер. 9, Филология. - 2004. - № 3. - С. 79-91.
29. Левченко В. Как казаки-эмигранты понимали «Поднятую целину» // Кубань. - 2003. - № 1/2. - С. 225.
30. Лысов А. Смерть героев в «Тихом Доне» // Слово. - 2002. - № 4. - С. 15-18.
31. Макаров А.Г., Макарова С.Э. Вокруг «Тихого Дона»: от мифотворчества к поиску истины. - М.: Пробел, 2000. - 104 с.

32. Макаров А.Г., Макарова С.Э. Цветок-Татарник: В поисках автора «Тихого Дона»: от Михаила Шолохова к Федору Крюкову. - М.: АИРО-XX, 2001. - 503 с.
33. Матушкина В.И. Идеино-эстетические парадигмы в романах М. Шолохова и Л. Леонова // Шолоховские чтения. - М., 2003. - С. 183-191.
34. Муравьева Н.М. «Поднятая целина» М.А. Шолохова: Философско-поэтический контекст / Борисоглеб. гос. пед. ин-т. - Борисоглебск, 2002. - 123 с.
35. Муравьева Н.М. Роман М.А. Шолохова «Поднятая целина» и русский космизм // Русская литература и философия: постижение человека. - Липецк, 2002. - С. 253-256.
36. Орлов К.А. Образ Дона в романе М.А. Шолохова «Тихий Дон» и в «Слове о полку Игореве» // Студенческие шолоховские чтения. - М., 2003. - С. 99-105.
37. Петелин В.В. Жизнь Шолохова: Трагедия рус. гения. - М.: Центрполиграф, 2002. - 895 с. - (Бессмертные имена).
38. Полозова Т.Д. Гений — неисчерпаем: (К 100-летию со дня рождения М.А. Шолохова) // Нач. шк. - 2005. - № 5. - С. 30-36.
39. Пономарева Е.В. Концептуальная содержательность понятий «дети» и «детство» в структуре новеллистического повествования М.А. Шолохова: (На материале «Донских рассказов») // Мировая словесность для детей и о детях. - М., 2003. - Вып. 8. - С. 219-229.
40. Проценко Б.Н. Фольклор в романе М.А. Шолохова «Тихий Дон» и духовная культура донских казаков // Славянская традиционная культура и современный мир. - М., 2003. - Вып. 5. - С. 125-133.
41. Роговер Е.С. Типологическая общность повести Э. Хемингуэя «Старик и море» с рассказами М. Шолохова и В. Астафьева // Хемингуэй и его контекст. - СПб., 2000. - С. 65-71.
42. Сатарова Л.Г. Образы женщин-христианок в «Войне и мире» Л. Толстого и в «Тихом Доне» М. Шолохова // Духовное наследие Л.Н. Толстого и современный мир. - Липецк, 2003. - С. 170-178.
43. Сатарова Л.Г. Роман М.Шолохова «Тихий Дон» в контексте традиционных ценностей русской культуры // Русская литература и философия: постижение человека. - Липецк, 2002. - С. 241-248.
44. Селеменова М.В. Образы-архетипы жены и матери в романе Е.И. Замятина «Мы» и в романе-эпопее М.А. Шолохова «Тихий Дон» // Шолоховские чтения. - М., 2003. - С. 245-256.
45. Семенова С. Философско-метафизические грани «Тихого Дона» // Вопр. лит. - 2002. - Вып. 1. - С. 71-122.
46. Семенова С.Г. «С потом и кровью», с болью и смехом: («Поднятая целина») // Теоретико-литературные итоги XX века. - М., 2003. - Т. 2. - С.140-220.
47. Смирнов В. Шолоховская молитва: [К истории создания романа «Они сражались за Родину»] // Дон. - 2003. - № 5/6. - С. 8-20.
48. Соколова Р.А. Мир природы-истории в творчестве М. Пришвина и М. Шолохова // Шолоховские чтения. - М., 2003. - С. 263-268.
49. Солдаткина Я.В. Мотив слепоты в романе М.А. Шолохова «Тихий Дон»: генезис, семантика, особенности использования // Русская литература XX века: итоги и перспективы изучения. - М., 2002. - С. 179-188.
50. Стюфляева Н.В. Идеино-стилевые особенности изображения Верхнедонского восстания в «Тихом Доне» М.А. Шолохова: К проблеме развития толстовской художественной традиции // Духовное наследие Л.Н. Толстого и современный мир. - Липецк, 2003. - С. 183-189.
51. Трагедия Донского казачества: (Кто автор «Тихого Дона»?) / Авт.-сост. Н.И. Сергеева. - М.: Белый берег, 2003. - 20 с.
52. Юрлов А.М. Духовное преображение русского человека в романе М. Шолохова «Поднятая целина» // Актуальные проблемы духовно-нравственного воспитания детей и молодежи. - Ханты-Мансийск, 2003. - С. 138-141.

#### МЕТОДИКА ПРЕПОДАВАНИЯ

1. Архипов Д.Н. Коллективизация и судьба крестьян в романе «Поднятая целина» // Конспекты уроков для учителя литературы: 11 кл. / Сост. И.П. Карпов, Н.Н. Старыгина. - М., 2003. - С. 256-270.
2. Бодрова Н. К вопросу о «новом» прочтении романа М.А. Шолохова «Поднятая целина» в школе // Литература: Прил. к газ. «Первое сент.». - 2004. - № 39. - С. 21-25.
3. Василенко Е.В. «Навстречу смерти»: [Война в романах М. Шолохова «Тихий Дон» и Л. Толстого «Война и мир». 11 кл.] // Лит. в шк. - 2004. - № 5. - С. 28-30.
4. Воробьева А.Д. Комическое в массовых сценах романа «Тихий Дон» М.А. Шолохова: [Анализ эпизода] // Лит. в шк. - 2004. - № 6. - С. 49.
5. Воронцов В. «Тихий Дон» как зеркало жизни // Литература: Прил. к газ. «Первое сент.». - 2004. - № 39. - С. 7-9.
6. Гуманизм Шолохова в изображении противоборствующих сторон на Дону. Нравственная, а не классовая позиция автора // Преподавание литературы в 11 кл.: Сб. метод. и справоч. материалов в 2 ч. / Под ред. Г.А. Обернихиной. - М., 2002. - Ч. 2. - С. 93-94.
7. Душкина О.Ю. Семья как хранилище нравственности: По роману М. Шолохова «Тихий Дон». XI кл. // Лит. в шк. - 2001. - № 3. - С. 32-35.
8. Желтова Н.Ю. Стихия народной песни в романе М.А. Шолохова «Тихий Дон» // Лит. в шк. - 2004. - № 9. - С. 22-24.
9. Жукова В. Материалы к изучению романа М.А. Шолохова «Поднятая целина» // Литература: Прил. к газ. «Первое сент.». - 2005. - № 1. - С. 19-22.

10. Колкова Н.А. М.А. Шолохов. «Судьба человека» // Изучение литературы в 7 классе. - М., 2002. - С. 310-324.
11. Корчагина Л. Тема гражданской войны в «Донских рассказах» М.А. Шолохова: Опыт интерпретации. 11-й кл. // Литература: Прил. к газ. «Первое сент.». - 2005. - № 10. - С. 37-45.
12. Кузнецов П. Великая степь в творчестве Михаила Шолохова и Павла Васильева // Лит. в shk. - 2005. - № 5. - С. 46-48.
13. Мельникова Н. Языческое и православное в культуре семейных чувств шолоховских героинь: [На материале «Тихого Дона» М. Шолохова] // Литература: Прил. к газ. «Первое сент.». - 2004. - № 39. - С. 10-20.
14. Насибова Б.А. Писатель из народа: Сценарий лит. праздника: [К 100-летию со дня рождения М.А. Шолохова] // Нач. shk. - 2005. - № 5. - С. 36-39.
15. Нехаев Р.В. К изучению в школе рассказа М. Шолохова «Судьба человека» // Рус. словесность. - 2005. - № 3. - С. 35-40.
16. Нянковский М.А. Краткий словарь диалектных, устаревших и малоупотребительных слов и оборотов речи, встречающихся в произведениях М.А. Шолохова // Шолохов в школе: Кн. для учителя / Авт.-сост. М.А. Нянковский. - М., 2001. - С. 54-61.
17. Нянковский М.А. Писатель и его книги // Шолохов в школе: Кн. для учителя / Авт.-сост. М.А. Нянковский. - М., 2001. - С. 9-40.
18. Ожесточение человека на войне. Первая мировая война и народ в изображении Михаила Шолохова // Преподавание литературы в 11 кл.: Сб. метод. и справоч. материалов в 2 ч. / Под ред. Г.А. Обернихиной. - М., 2002. - Ч. 2. - С. 92-93.
19. Палиевский П. «Тихий Дон» М. Шолохова // Лит. в shk. - 2005. - № 2. - С. 8-11.
20. Палиевский П. Шолохов сегодня // Лит. в shk. - 2005. - № 2. - С. 12-13.
21. Пейкова А.К. Классовые и общечеловеческие ценности в романе М. Шолохова «Поднятая целина» // Русский язык и литература: Теория и практика обучения. - Чебоксары, 2003. - С. 26-35.
22. Платонова Т.Н. «Судьба человека» М. Шолохова и Галицко-Волынская летопись: Опыт параллельного прочтения. IX кл. // Лит. в shk. - 2003. - № 6. - С. 32-34.
23. Поль Д.В. Война в произведениях М.А. Шолохова («Они сражались за Родину») и В.П. Астафьева («Прокляты и убиты») // Лит. в shk. - 2005. - № 2. - С. 14-18.
24. Роман М.А. Шолохова «Тихий Дон». Картины жизни донского казачества. Быт и нравы. История семьи Мелеховых // Преподавание литературы в 11 кл.: Сб. метод. и справоч. материалов в 2 ч. / Под ред. Г.А. Обернихиной. - М., 2002. - Ч. 2. - С. 91.
25. Рослякова Л. Размышления о детях в романе М.А. Шолохова «Поднятая целина» // Литература: Прил. к газ. «Первое сент.». - 2004. - № 39. - С. 26-31.
26. Степанов А.В. Стиль Михаила Шолохова // Рус. яз. в shk. - 2000. - № 2. - С. 68-74.
27. Столбунова С.В. Фразеологические единицы в романе М.А. Шолохова «Тихий Дон» // Рус. яз.: Прил. к газ. «Первое сент.». - 2004. - № 34. - С. 2-5.
28. Тема любви в романе «Тихий Дон». Женские образы в романе // Преподавание литературы в 11 кл.: Сб. метод. и справоч. материалов в 2 ч. / Под ред. Г.А. Обернихиной. - М., 2002. - Ч. 2. - С. 95-96.
29. Трагедия Григория Мелехова. «Казачий Гамлет» // Преподавание литературы в 11 кл.: Сб. метод. и справоч. материалов в 2 ч. / Под ред. Г.А. Обернихиной. - М., 2002. - Ч. 2. - С. 94-95.
30. Хаврук И.И. Раскрытие характеров Аксиньи и Натальи в «Тихом Доне» Михаила Шолохова: XI кл. // Лит. в shk. - 2003. - № 6. - С. 27-31.
31. Чалмаев В.А. На гребне века. Путь Григория Мелехова // Лит. в shk. - 2004. - № 10. - С. 13-16.
32. Чалмаев В.А. Спасение семейного гнезда — идея жизни Натальи Мелеховой // Лит. в shk. - 2004. - № 9. - С. 17-21.
33. М.А. Шолохов: Начало творч. пути. Картины гражд. войны и классовой борьбы на Дону в сборниках «Донские рассказы» и «Лазорева степь» // Преподавание литературы в 11 кл.: Сб. метод. и справоч. материалов в 2 ч. / Под ред. Г.А. Обернихиной. - М., 2002. - Ч. 2. - С. 90.

*Обзор составила Т. С. Антошина, сотрудник библиотеки УрГПУ.*

## ГАЛИНА ЯКОВЛЕВНА ШИШМАРЕНКОВА

(15.03.1933 — 03.01.2005)

Галина Яковлевна Шишмаренкова родилась в учительской семье в маленькой деревне Сметанино под Смоленском 15 марта 1933 года. В 1940 г. она поступила в первый класс Купринской семилетней школы, а в первые же ее летние каникулы началась война. В 1941 г. семья эвакуировалась в с. Квасниковку Саратовской области. Там Галина закончила четырехлетку. Это были тяжелые времена — она постоянно болела, не успевала излечиться от одного недуга, как ее уже караулила новая беда. В 1945 г. все вернулись на Смоленщину, опять поселились в Сметанино. Здесь Галина проучилась до седьмого класса. Десятилетнее образование она получила в Катинской средней школе, которую окончила с золотой медалью в 1950 г. В том же году поступила в Смоленский государственный педагогический институт на историко-филологический факультет, который окончила с отличием в 1954 году.

По распределению уехала работать школьным учителем русского языка и литературы в город Щучье Курганской области, где проработала до 1970 г. учителем, завучем, директором; была награждена знаком «Отличник народного просвещения» Министерства просвещения РСФСР (2 июня 1967 г.).

Затем был переезд в Челябинск. Пять лет проработала она учителем и завучем средней школы № 135. Так, как работала она, наверное, никто не работал ни тогда, ни сейчас. Она буквально жила в школе. Все проблемы учеников и учителей были ее личными проблемами. Если ученика выгоняли из дома пьяницы-родители, он жил в ее семье. Если случалась беда, Галина Яковлевна первая приходила на помощь — не важно, день на дворе или ночь, мороз или жара. Наверное, школа № 135 была единственной в городе, где первого сентября висело стабильное расписание на всю первую четверть — без досадных окон и «накладок», стройное и всех устраивающее. Совсем недолго она еще проработала в школе № 123. А потом — с двадцатилетним преподавательским стажем — оказалась в только что основанном Челябинском государственном университете. Сначала заведовала подготовительными курсами, потом была начальником учебного отдела, а с 1981 по 1998 год возглавляла филологический факультет. Деканом она стала сразу после защиты кандидатской диссертации по методике преподавания литературы в Ленинградском государственном педагогическом институте им. Герцена. Время ее деканства памятно многим студентам и преподавателям: она (впрочем, как и во время работы в школе) жила с факультетом одной неразделимой жизнью. Первая приходила и последняя уходила. Она не только знала всех студентов в лицо и по именам, но и помнила все их проблемы — от несданных «хвостов» до разводов и запоев. У нее был один девиз: сохранить каждого студента. Сколько человек было отчислено за время, пока Галина Яковлевна была деканом? Можно пересчитать по пальцам, и то большую часть она же уговаривала восстанавливаться и завершать образование. Она была мамой всем своим воспитанникам — и они никогда не забудут ни ее доброты, ни ее строгости. Конечно, могла и прикрикнуть, причем весьма гневно.

В конце 1990-х годов ее усилиями на факультете была создана компьютерная лаборатория — одна из первых на гуманитарных факультетах ЧелГУ, и началось реальное обучение студентов и преподавателей компьютерной грамотности, внедрение компьютеров в учебный процесс, в науку и делопроизводство.

Многим преподавателям факультета Г.Я. Шишмаренкова помогала разрешить казавшиеся неразрешимыми проблемы: от бытовых до профессиональных.

А впереди была еще защита докторской, профессорство на двух кафедрах сразу, ежегодные педагогические практики и уроки, уроки, уроки — без школьников Галина Яковлевна свою жизнь не представляла.

В последние годы Галина Яковлевна активно работала и в научном плане: руководила работами аспирантов, писала научные статьи, выступала с докладами на конференциях, была членом редколлегии журнала «Слово».

3 января 2005 года Галины Яковлевны не стало. Филологический факультет ЧелГУ, редколлегия журналов «Слово» и «Филологический класс» скорбят по преждевременной кончине своего дорогого коллеги и выражают соболезнование ее семье.

*Деканат филологического факультета ЧелГУ  
Редколлегия журнала «Слово»  
Редколлегия журнала «Филологический класс»*