

ПРИГЛАШЕНИЕ К ДИАЛОГУ

М.А. Черняк

ЧИТАТЬ МОДНО? ИЛИ ГРУСТНЫЕ РАЗМЫШЛЕНИЯ О ЧИТАТЕЛЕ XXI ВЕКА

«Читать модно» – так называется серия петербургского издательства «Амфора». Правда, этот слоган воспринимается скорее как самовнушение или крик отчаяния. Так и хочется в конце поставить вопросительный знак. Время ли сегодня читать? Модно ли?

Вопрос этот, безусловно, возник значительно раньше. В середине XX века стали говорить о *функциональной неграмотности* как о тяжелой болезни современного общества. «Большинство людей читать не умеет, большинство даже не знает толком, зачем читает. Одни полагают чтение по большей части трудоемким, но неизбежным путем к «образованности», и при всей своей начитанности эти люди в лучшем случае станут «образованной» публикой. Другие считают чтение легким удовольствием, способом убить время, в сущности, им безразлично, что читать, лишь бы скучно не было», – такой диагноз читателю XX века ставил Г. Гессе. А уже в новом веке, в 2005 году, по заказу «Российской газеты» и Федерального агентства по печати и массовым коммуникациям Аналитический центр Юрия Левады провел исследование *«Массовое чтение в России»*. Результаты оказались ошеломляющими. По ним можно сделать вывод, что современная Россия переживает своеобразную катастрофу чтения. «Хочется схватиться за голову: люди добрые, что же вы читаете?! То ли это молчаливый заговор злых сил, то ли теневая сторона больших денег?», – восклицает писатель Николай Шмелев¹, реагируя на то, что наибольший спрос у населения имеют глянцево-журнальные и жанры массовой литературы (детективы, мелодрамы, фэнтези). Очевидно, современному читателю, живущему в ситуации постоянных стрессов, требуется средство, снимающее избыточное психическое напряжение от обрушивающихся на него информационных потоков, редуцирующее сложные интеллектуальные

проблемы до примитивных оппозиций («хорошее – плохое», «наши – чужие», «добро – зло», «преступление – наказание» и т.п.), дающее возможность отдохнуть от социальной ответственности и необходимости личного выбора. Постепенно именно массовая литература берет на себя функцию отвлечения от монотонности повседневности и начинает определять диапазон культурных потребностей человека, который с удовольствием наблюдает за похождениями и подвигами серийных героев романов А. Марининой и Ф. Незнанского, П. Дашковой и Е. Доценко, П. Донцовой и Э. Тополя, осознавая при этом, что описываемые преступления никак не нарушают его психологического покоя.

В прошлом году в России вышло 633 миллиона книг и брошюр, 134 миллиона из них – беллетристика. Цифры фантастические. Как можно ориентироваться в этом книжном изобилии? Социологи пришли к неутешительным выводам: библиотеки, которыми не пользуются 79 процентов россиян, перестали быть главными институтами организации чтения и представлять «национальную» культуру; более 40 процентов издаваемых в стране книг не доходит до читателей. Негативные тенденции книжного рынка не исчерпываются только сокращением чтения. Изменилось отношение к книге и чтению вообще. Чтение перестало быть человеко- и культурообразующим ресурсом, книги читают либо строго функционально, либо рутинно, примерно так же, как автоматически переключают кнопки телевизионного пульта. Узнаваемой приметой сегодняшнего дня стали курсы *«быстрого чтения»*, приучающие к диагональному чтению на бегу. Если раньше чтение как универсальный тип культурной деятельности помогало людям двигаться на разного рода социальных лифтах, то сегодня, по мнению культуролога Д. Дундуря, «в России не воспроизводится элита, не сохраняется и не транслируется многоуровневый культурный потенциал. Предприниматели хотят заработать деньги, быстро продвигают на рынок всевозможную попу. Отсюда обилие женских детективов, гламурных журналов. Что же касается высокой культуры, никаких серьезных инстру-

¹ Шмелев Н. Ищите дураков на другой улице // Российская газета № 3831 от 27 июля 2005 г.

ментов и усилий здесь почти незаметно. Ни со стороны власти, ни со стороны бизнеса»².

«Современная ситуация в этом отношении характеризуется как системный кризис читательской культуры, когда страна подошла к критическому пределу пренебрежения чтением» – этот грустный приговор озвучен в «Национальной программе поддержки и развития чтения». Увлечение читателей выходящими миллионными (!) тиражами глянцевыми журналами «Караван историй», «Семь дней», «Hello», «Домашний очаг» и др., которые скорее не читают, а пролистывают, подтверждают грустную правоту слов критика Натальи Ивановой: «В результате дефолта читатель делается подозрителен к подлинному литературному капиталу – он теперь всего боится, боится, что его надуют и здесь, не хочет более быть лехом. И – перестает читать. Перестает быть читателем. Освобождается от этой необязательной теперь привычки – как от вредной. Раз обманули, два подсунули... больше не читаю. Бесплезная трата времени. Собирает диски, грибы, ягоды, слушает музыку. Смотрит видео. Он – в курсе, он – продвинутый. Стало не стыдно быть не читателем, – ведь существует множество других, более полезных и практичных не только занятий, но и развлечений»³.

В 1998 г. главный редактор журнала «Знамя» С. Чупринин опубликовал статью «Россия на пути от самой читающей к самой пишущей стране мира». Примечательно само название статьи, в которой автор говорит о том, что в конце XX века ряды писателей увеличились во много раз за счет того, что издательства, выпускающие массовую литературу, стали воспринимать ее как хорошо продающийся товар, интерес к которому нужно постоянно обновлять. Современные издательства объявляют о появлении новых имен практически каждый месяц. Явление, которое можно было бы рассматривать как новое и типичное для современной социокультурной ситуации, было отмечено еще в 1920-е гг. литературоведом Борисом Эйхенбаумом «Положение писателя приблизилось к положению ремесленника, работающего на заказ или служащего по найму <...>. Явился особый тип писателя – профессионально действующего дилетанта, который, не задумываясь над существом вопроса и над самой своей писательской судьбой, отвечает на заказ “халтурой”»⁴ (выделено мной – М.Ч.). Описание механизма «выполнения заказа» представлено в

монологе героини Д. Донцовой Виолы Таракановой (своеобразное alter-ego автора), которая решила пойти по пути многочисленных «детективщиц»: «Совсем недавно я написала детективный роман. Самое странное, что я довела книгу до конца, до этого все мои потуги на писательство заканчивались на двадцатой странице. Но еще более странно, что рукопись взяли в издательстве и... напечатали. И что уж и вовсе непонятно, так это то, что мне заплатили деньги. Первый успех окрылил меня настолько, что я быстро состряпала следующее произведение, которое тоже вскоре оказалось на прилавках» (Д. Донцова. Три мешка хитростей).

Большая конкуренция на книжном рынке требует от писателя непосредственного поиска своего читателя. Очевидно, что сегодня мы наблюдаем превращение читателя-ученика, столь милого русской классической литературе, в читателя-покупателя. Поэтому главными технологиями в современной литературе становятся технологии рынка и производства. «Человек попадает в книжный рай, где возможно исполнение его желаний, о которых он, оказывается, и не догадывался. Но покупатель не должен прийти в себя, очнуться от сладкого морока, – чтобы уйти с купленным товаром еще и счастливым. А чтобы он не разочаровался в дальнейшем и утвердился в правильности выбора, его подсаживают на иглу рекламы, включая любые, в том числе и непрямые, способы: от участия авторов купленных (навязанных) книг в телевизионных шоу до сладкоголосых объявлений в метро»⁵, – отмечает Н. Иванова.

Неквалифицированный, ориентированный на глянец читатель сегодня формирует литературные вкусы. Именно на тень читателя ориентированы современные названия книжных серий «Лекарство от скуки», «Легкое чтение», «Отдохни» или реклама любовных романов «Отправь голову в отпуск». Появилась и книжная серия «Смотрим фильм – читаем книгу». Не только сериалы, но и полнометражные фильмы спешно переводятся теперь на язык прозы («72 метр», «Меченосец», «Есенин», «Богиня» и др.). Например, одновременно с всероссийской премьерой фильма «Живой» появилась одноименная книга, сочиненная Д. Быковым, а Ю. Высоцкая опубликовала роман «Глянец», вышедший параллельно с фильмом А. Кончаловского.

Читательские вкусы причудливы и непредсказуемы. Так, в последние годы после успеха

² Дондурей Д. Читать так же престижно, как покупать дом // Российская газета №3831 от 27 июля 2005 г.

³ Иванова Н. Литературный дефолт // Знамя. 2004. №10.

⁴ Эйхенбаум Б. О литературе. М., 1987. С.57.

⁵ Иванова Н. Сюжет упрощения // Знамя. 2007. № 6.

многочисленных телевизионных программ, построенных по принципу реалити-шоу, оказалась востребована и своеобразная «реалити-литература» – «Рубашка» Е. Гришковца, «День счастья завтра» О.Робски, книга Бибиш «Танцовщица из Хивы, или История простодушной», повести И. Кочергина «Помощник китайца», А. Бабченко «Алхан-Юрт», С. Шаргунова «Ура!», А. Ефимова «730 дней в сапогах», роман А. Малахова «Мои любимые блондинки» – особый вид прозы, в которой представлена почти протоколно задокументированная жизнь. Эта литература породила и определенный тип писателя, появление которого предвидел Вальтер Беньямин, отмечая: «Массы – это матрица, из которой всякое привычное отношение к произведению искусства выходит перерожденным. Количество перешло в качество: <...> массы участников привели к изменению способа участия. Не следует смущаться тем, что первоначально это участие предстает в несколько дискредитированном образе». Очевидно, что этот особый «дискредитированный» образ писателя в полной мере может быть обнаружен в проекте издательского дома «Семь дней», который в журнале «Караван» стал публиковать автобиографические романы звезд шоу-бизнеса: «И жизнь, и слезы, и любовь» Валерии, «Заложница» певицы Жасмин, «Кольцо для Одетты» Анастасии Волочковой, «Танго втроем» Наташи Королевой, «Мой жаркий лед» Татьяны Навка. Создается устойчивое впечатление, что некий «фантомный автор» один, все романы созданы по одному лекалу: трагические истории о предательстве и кознях коллег по цеху, об одиночестве и страхе, преследованиях со стороны мужчин, недоброжелателях и т.д. Стилистика этих романов напоминает русские народные женские плачи. Ср.: *«Добрый и милосердный Боже! Дай мне отдохнуть! Я же ничем перед тобой не провинилась. ... Я устала страдать, жить с мыслями о победе. В чем я провинилась?»* (Валерия); или: *«После той стычки с мужем я проснулась вся в синяках и ссадинах, но жалости у него ни мой внешний вид, ни душевное состояние не вызвали. Я, как и прежде, пыталась найти оправдание его поступку, но на этот раз ничего не получалось. Решила, что, видимо, такова моя судьба и придется это все терпеть»* (Жасмин); *«И ... раз, и...два, и ... три, и... четыре. Выше ногу, девочка! Ну давай, Волочкова! Что с тобой делать? В нашем деле упорства мало. Тут данные нужны. И ты, Волочкова, сколько ни бейся, балериной не будешь. Никогда»* (Волочкова). Тема женского горя и страданий становится тем шампуром, на который нанизывается все: и

жизнь, и слезы, и любовь. Но все без исключения истории оказываются историями прекрасных Золушек. Итогом страданий становятся профессиональный успех, слава, деньги, любовь. Современный массовый читатель представляет собой некий гибрид между читателем и телезрителем, переключающим кнопки – все истории щедро проиллюстрированы глянцевыми фотографиями звезды в разных позах, разных нарядах на фоне разных интерьеров.

Когда-то трогательный герой Ф.М. Достоевского Макар Девушкин говорил: «Я не спору, есть и лучше Ратазиева писатели, есть даже и очень лучшие. Но и они хороши, и Ратазиев хорош; они хорошо пишут и он хорошо пишет. Он себе особо, он так себе пописывает, и очень хорошо делает, что пописывает». Сегодняшние «Ратазиевы» «пописывают» стремительно и обильно именно потому, что их активно «почитывают», потребляя многотысячными тиражами и отказываясь при этом читать других. Тиражи ведь тоже многое говорят о современном читателе. Так, например, роман Валерии издан тиражом 250 000 экземпляров, в то время как новые произведения В. Маканина, Л. Улицкой, А. Кушнера, О. Славниковой и других подлинных мастеров слова выходят тиражами от 5 000 экземпляров.

Сегодня читатель как настоящий покупатель не только «голосует» за тиражи того или иного произведения, он может определять будущее развитие уже состоявшихся «королей жанра». Так, например, в тридцать пятом романе Александры Марининой «Все не так» появляется совершенно не типичный для писательницы герой – бывший спортсмен Павел, который приглашен в семью бизнесмена Руденко тренировать его дочь, подростка Дану. Девочка безобразно толста, и ее психика так этим травмирована, что она утратила всякую социальную адаптацию и не выходит из дома. Занимаясь Даной, Павел невольно вникает в непростые отношения многочисленного семейства Руденко, где у каждого есть «свой скелет в шкафу». Павел выполняет свою задачу и делает из рыхлого чудовища стройную девушку. Попутно он выясняет, кто же убил брата бизнесмена Руденко. Неуловимо изменился адресат текста и провозглашаемые автором ценности. Вместо дружной команды Каменской с их юмором, дружбой, жесткими принципами и кодексом чести, появляется сердитый одинокий спортсмен, обслуживающий богатых обитателей загородных коттеджей. В конце книги приведена примечательная анкета для читателей: сначала предложено оценить новый роман Марининой и указать, к какому жанру он относится. Потом

сообщить, понравилось ли то, что в нем «достаточно много внимания уделяется психологии отношений». И затем – главный вопрос: «Чего, на ваш взгляд, недостает роману А. Марининой «Все не так»? Предложен следующий список недостатков: «1. Интрига. 2. Загадки, тайны, детективные расследования. 3. Динамика развития сюжета. 4. Стрельба, драки, погони. 5. Юмор, ирония. 6. Романтика. 7. Мелодрама. 8. Психологизм. 9. Философские мысли, рассуждения, выводы. 10. Другое. 11. В этом романе есть все, что мне нужно». Возможно, тридцать шестой роман А. Марининой выйдет уже с учетом пожеланий читателей.

Включение читателя в создание массовой литературы наглядно демонстрирует и проект издательства «Эксмо» и газеты «Московский комсомолец» «Народный детектив. Закрути роман с Донцовой». Механизм проведения игры следующий: Донцова представила главных героев, дала завязку сюжета и три варианта продолжения. Читателям же необходимо выбрать наиболее интересный с их точки зрения вариант и проголосовать за него. Набравший наибольшее количество голосов вариант стал основой для продолжения сюжетной линии романа. По итогам акции была выпущена книга «Британец китайского производства». «Мы находимся на той стадии, когда «потребление» охватывает всю жизнь, когда все роды деятельности комбинируются одним и тем же способом, когда русло удовольствий прочерчено заранее, час за часом, когда «среда» целостна, имеет свой микроклимат, устроена, культурализована»⁶, – не о нашей ли ситуации, когда «homo legens» – человек читающий постепенно замещается «homo consumans» – человеком потребляющим, писал философ Ж. Бодрийар?

На наших глазах происходит десакрализация книги, которая воспринимается как одноразовый продукт (ее не хранят, не берегут, оставляют в гостиницах и транспорте, отдают знакомым), не случайно сейчас среди книг массовых жанров издания в мягкой обложке – лидеры продаж. «Потребность рынка – закон: в мгновение ока, откуда ни возьмись, нахлынули сотни авторов, готовые заполнить промежутки между обложками необременительными текстами. Еще вчера одни из них были безнадежными графоманами, отвергнутыми всеми издательствами, вторые томилась в бесперспективных НИИ, третьи уныло домохозяйничали... Но возник спрос – и они стали ПИПами (персоналифицированные издательские проекты –

⁶Бодрийар Ж. Общество потребления: его мифы и структуры. М., 2006. С. 10.

М.Ч.)»⁷, – определяет особенности современного книжного рынка писатель Юрий Поляков. Очевидно, что подавляющее число современных писателей, особенно массовых, не стали, да и не могут стать «группой духовного поиска»⁸, как выразительно назвал писателей, которые влияют на формирование души, философ Григорий Померанц.

«В чем новизна ситуации? – задает вопрос лауреат Букеровской премии 2006 года Ольга Славникова. – В принципиально иной структуре информационных процессов. Оружие массового поражения завтрашнего дня – не атомная бомба, но информация. Предыдущие полвека люди учились жить при свете факта, что простым нажатием кнопки можно уничтожить город. Это изменило человеческое сознание. Теперь же мы на пороге мира, где целую культуру можно стереть, как папку с файлами. Ее просто не будет, если некто с соответствующим чемоданчиком нажмет на «Delete». Существует предельное число носителей языка, при котором язык еще жив. Существует и предельное число читателей Пушкина, при котором Пушкин наличествует. Уберите пиаровскую программу в виде школьного курса литературы – и нашего золотого XIX века не станет уже послезавтра»⁹. Действительно, изменение статуса автора и престижа чтения являются неизбежным следствием «экранной цивилизации», царства зрительных образов и электронной коммуникации. Многие называют нашу эпоху «постгуттенберговской», так как книга существует уже не только в бумажном, но и электронном, цифровом формате. Известный французский социолог литературы Роже Шарье пишет: «Граница между письмом и чтением, автором текста и читателем книги, четко обозначенная в печатном тексте, в электронном исчезает, а ей на смену приходит иная реальность: читателю дано право стать одним из равноправных создателей коллективной рукописи, или, по крайней мере, составить новый текст на основе произвольно вырезанных и склеенных фрагментов»¹⁰.

И если пока, на вопрос о том, какой формат (бумажный, электронный или аудио) ближе, читатели чаще всего отвечают, что бумажный, все же доля электронных изданий возрастает с каждым днем. Выступая на радио «Сво-

⁷ Поляков Ю. Заметки несогласного. Писатели и пипы // Литературная газета от 13 дек. 2005 г.

⁸ Померанц Г. О том, как русская литература замещала церковь // Российская газета № 3865 от 5 сентября 2005 г.

⁹ Славникова О. К кому едет ревизор? Проза «поколения next» // Новый мир. 2002. № 9.

¹⁰ Шарье Р. Письменная культура и общество. М., 2006. С. 128

бода» писатель и критик Александр Генис, выказал опасение: «Во всех грядущих переменах страшит не столько смерть книги, сколько ее последствия – будущая судьба самого чтения: компьютер может убить не книгу, а ее идею. Дело в том, что оставшиеся без переплета страницы вовсе не обязательно читать все и читать подряд. Вместо обещанной всемирной библиотеки, нас ждет лес цитат. Оцифрованная литература превратится в равноправную информационную массу, ориентироваться в которой может только Интернет»¹¹. «Изобретение книгопечатания было бедствием, подобным изобретению пороха, ибо оно стало самым мощным орудием распространения невежества», – эта парадоксальная мысль Л.Н. Толстого приобретает сегодня особое звучание. Электронная литература в какой-то степени деформирует в сознании читателя истинную систему эстетических координат.

Одной из наиболее популярных новых форм чтения в последнее время стали аудиокниги. Аудиокниги принципиально меняют саму ситуацию чтения, позволяя параллельно вести машину, заниматься в спортзале, гулять с собакой и т.д. В одном из интервью Б. Акунин признается: «Чтобы создать что-то свое, надо переработать громадное количество чужого литературного опыта. Опыта качественного, классического. *Сейчас я нашел способ чтения классики. Я ее слушаю <...>* Иду в спортзал, надеваю наушники, кручу педали и слушаю. Оказывается, есть чудесные аудиозаписи всех классических произведений, я прослушал их сотни. И читают их великие актеры. Часто именно текст наталкивает на что-то интересное»¹². Таким образом, даже интеллигентный, образованный читатель, каким является писатель Б.Акунин, декларирует отказ от традиционного способа чтения, предполагающего возможность многократного возвращения к различным фрагментам текста, им предлагается хотя и вполне приемлемый, но упрощенный способ восприятия художественной литературы.

Появление аудиокниг – явление вполне закономерное. Литературные проекты последних лет во всем мире все больше и больше демонстрируют желание издателей превратить литературу из вида искусства в часть медиaproстранства, отвечающего за формирование индивидуального смыслового образа реального мира. Превращение автора в издательский

бренд требует от него все возрастающей публичности. Культивируется институт презентаций, в ходе которых текст предьявляется СМИ вместе с автором, а его содержание становится неотделимо от авторского имиджа – поведения, интонации, голоса. Уже неотделима от особой авторской интонации проза Евгения Гришковца, читают свои произведения Татьяна Толстая, Дина Рубина, Сергей Минаев, Татьяна Устинова и многие другие.

«Неохота учить этого дурацкого Пушкина», – фраза была типичной для моих одноклассников, когда я учился в школе. Однако это не мешало им интересоваться новой литературой, рассказывавшей о той жизни, которой живут они сами. Если век назад футуристы пытались сбрасывать классиков “с парохода современности”, то сегодня никого не нужно сбрасывать. Для поколения читателей, рожденного в восьмидесятых, литература как бы началась с чистого листа. С одной стороны, многие из них знают новых авторов. С другой, в большинстве своем младочитателям совершенно наплевать на ту литературу, которой их загружали в школе»¹³, – признается молодой писатель Максим Свириденков. Именно этому поколению «младочитателей» адресованы сегодня многочисленные проекты по поддержке чтения. Издаются прекрасно оформленные энциклопедии, появляются книги, пропагандирующие чтение – от игрового романа-энциклопедии А.Етоева «КнигоЕдство: выбранные места из книжной истории всех времен, планет и народов» до филологического романа Е. Клюева «Давайте напишем что-нибудь». Симптоматичным в этом отношении является и то, что президент России предложил ввести госзаказ на хорошую литературу. Такая идея прозвучала в феврале 2007 года Ново-Огареве на встрече Владимира Путина с начинающими писателями. Молодые поэты и прозаики жаловались на средства массовой информации, что те не уделяют им никакого внимания. Путин предложил свой вариант поддержки литературных дарований, назвав возможные темы госзаказа: пропаганда здорового образа жизни, семьи, армии. Как откликнутся молодые писатели на этот заказ, покажет ближайшее будущее.

Одним из показателей возрастающего интереса средств массовой информации к проблемам чтения становятся многочисленные социологические опросы, так или иначе рисующие портрет современного читателя. Так, например, Л. Улицкая, О. Славникова, В. Сорокин, Ю. Мамлеев, Н. Коляда, В. Аксенов,

¹¹ Радио «Свобода», 10.05.2007 г. <http://www.svobodanews.ru/>

¹² Акунин Б. «Я беру классику, вбрасываю туда труп и делаю из этого детектив». Интервью Т. Хмельницкой // Мир новостей. 1 июля 2003. № 27 (497).

¹³ Свириденков М. Ура, нас переехал бульдозер! Разбор полетов новой прозы // Континент. 2005. № 125.

Д. Донцова, В. Токарева, Э. Лимонов, Л. Петрушевская, А. Геласимов, П. Крусанов, Д. Быков и многие другие авторы приняли участие в социологическом опросе, проведенном популярным среди молодежи и многотиражным журналом «Time Out Москва». Ответы на вопросы, чаще противоречивые, реже – совпадающие, все же в какой-то степени отразили вкусы и предпочтения тех, кто претендует на звание интеллектуальной элиты общества. Самой недооцененной книгой XX столетия чаще всего называли романы А. Платонова «Чевенгур» и «Котлован», роман В. Гроссмана «Жизнь и судьба», произведения В. Шаламова и С. Соколова. Самыми переоцененными книгами XX века, как ни странно это звучит для широкого читателя, единодушно называли «Мастера и Маргариту» М. Булгакова, «Тихий Дон» М. Шолохова и «Архипелаг Гулаг» А. Солженицына. На вопрос о книге, которая точнее всего отражает современность, ответы были самые разные – от произведений В. Сорокина и В. Пелевина, которые «в какой-то мере отражают хаос современной жизни» до Д. Быкова, Д. Роулинг и др. Среди самых сильных литературных впечатлений за последний год чаще всего встречались «Даниэль Штайн, переводчик» Л. Улицкой, «2017» О. Славниковой, «Золото бунта» и «Сердце Пармы» А. Иванова, «День опричника» В. Сорокина и «Empire V» В. Пелевина. Среди самых смешных книг лидировали, безусловно, романы И. Ильфа и Е. Петрова, «Трое в лодке, не считая собаки» Джером К. Джерома, романы П. Вудхауза. Лучшей детской книгой традиционно назывались «Винни-пух и все-все-все» А. Милна, «Малыш и Карлсон» А. Линдгрена, «Алиса в Стране чудес» Л. Кэрролла и «Маленький принц» А. Сент-Экзюпери.

Бакалавры и магистры филологического факультета РГПУ им. А.И. Герцена весной 2007 года тоже провели социологический опрос о читательских предпочтениях среди респондентов разного возраста и разных профессиональных интересов. Прежде всего, студентов-филологов интересовал вопрос «*Как вы относитесь к людям, которые большую часть времени проводят за чтением*». И если люди старшего поколения (от 30 и выше) писали «завидую, с уважением» и т.д., то представители молодого поколения (от 15 до 25), которых один критик иронически назвал «*поттерным поколением*» из-за их увлечения романами о Гарри Поттере, напротив, отмечали, что «это бегство от реальности, они немножко чокнутые, зануды, лодыри, они мало успевают в жизни, они не современны, ботаники», что сви-

детельствует о безусловном падении престижа чтения.

Результаты социологического опроса свидетельствуют о том, что изменение статуса литературы в обществе неизбежно влечет за собой и изменение облика читателя. Читательская компетенция основана на том, что в объеме памяти читателя хранятся следы ранее прочитанного. У молодого читателя XXI века этих следов, к сожалению, очень мало. И хотя на вопрос, «*что такое классическое произведение*», он дежурно отвечает: «вечные истины; актуальность всегда; общепризнанно; это то, что есть в школьной программе; это наша история; произведение, которое нужно пройти в школе, но оно не захватывает; это толстые книги, которые были написаны давно; произведение, которое отличается от современной литературы наличием умных мыслей», все же, отвечая на вопросы о литературе, он обращается чаще не к своему читательскому опыту, а, скорее, к опыту кинематографическому. Литературные герои замещаются киногероями, что видно, например, из ответов на вопрос о том, *с каким литературным героем вы себя ассоциируете*: «Маргарита, Мастер, Д'Артаньян, Скарлет О'Хара, Арагорн (Толкиен), Остап Бендер, Каменская, Даша Васильева». В условиях коммерциализации литературы произошли радикальные ментальные сдвиги и такие признаки массового сознания, как детскость, упрощенность литературных ожиданий стали чертами читателя особого типа – «наивного читателя».

Заставить читателя обратиться к книге и осознать справедливость истин, отраженных в Федеральной программе поддержки и развития чтения («Чтение – основной и ничем не заменимый источник социального опыта прошлого и настоящего, российского и зарубежного. Все остальные каналы (телевидение, радио, повседневное общение и др.) несут более поверхностную, часто сиюминутную информацию и выполняют вспомогательную роль своего рода «путеводителей», побудителей к поиску достоверной письменной информации, либо предоставляют иллюстрации к событиям прошлого и настоящего») очень сложно. И речь идет не только об отторжении и незнании классических текстов, когда при чтении происходит масса коммуникативных неудач, например, заголовков журнальных и газетных статей, но и отторжении современной литературы. М.Л. Гаспарову принадлежит очень емкое определение современности: «Современность – это то, чего не проходят в школе, что не задано в отпрепарированном виде, о чем мы знаем непосредственно, чему учит ули-

ца»¹⁴. Казалось бы, именно своей незатертостью и новизной должна привлекать современная литература. Но нет. Грустные примеры нежелания читать коллег по цеху приводит главный редактор журнала «Знамя» С. Чупринин: «Я мало читаю из современной прозы. Вот сейчас Тынянова читаю», – признается Л. Улицкая. «Я ничего не читаю, кроме того, что мне нужно для работы. А это – документальная проза», – вторит ей еще один буковровский лауреат А. Азольский. «Я беллетристики в руки не беру и не читаю. У меня есть на этот счет удобное оправдание: я решил себе, что “литературы больше нет, и не надо”. Она там, в прошлом времени. Осталась одна история», – это Г. Павловский, руководитель «Русского журнала». А вот и редактор «Нового мира» А. Василевский, который, признавшись, что современных писателей читает только «за деньги», находит нужным уточнить: «В современной словесности я чувствую себя эмигрантом. Не туристом, ненадолго посетившим чужую страну и заплутавшим – без языка – в трех улочках. Нет, эмигрантом, вполне ориентирующимся в обстановке. Жить можно, но – все чужое, а домой дороги нет, потому что и самого дома больше нет. Ну и живешь, и всех знаешь, и язык их знаешь. Известно, с волками жить...» И ведь это VIPы, признанные авторитеты и эксперты! – так как же не последовать их примеру и самому обычному, нормальному покупателю-подписчику-читателю, потянувшемуся было за свежим журнальным выпуском или книжкой»¹⁵. Это было сказано в 2004 году, но и спустя три года мало что изменилось. Недавно межрегиональная ассоциация деловых библиотек провела Интернет-конференцию на тему «Можно ли читать книгу, читать которую модно». У многих участников конференции возникало ощущение, что читать модную книгу не только не хочется, но и, скорее всего, не стоит. Как быть? Читать вместе со всеми, поддавшись общему настроению, или обуздать любопытство и потерпеть? И насколько сложившееся среди большинства мнение о книге влияет на восприятие произведения? Заслуживает внимания признание одного из участников дискуссии: «Недавно знакомая попросила ответить на анкету, в которой одним из вопросов значился “как вы относитесь к современной литературе”. И тут я понял, что ответить на этот вопрос мне нечего. Потому что с современной литературой, с мейнстрим-литературой я не знаком. Более того, у меня почему-то не

возникает особенного желания с ней познакомиться именно сейчас. Современную русскую фантастику я, да, читаю. А прозу лауреатов всяких отечественных премий и растиражированных и всенародно восхваляемых западных авторов читать отчего-то не просто не хочется, а не хочется сильно. При этом некоторые укоры совести, что в процессе немножко разбираться надо, присутствуют, но все равно не стимулируют в достаточной степени, чтобы покупать эти книги и их читать»¹⁶.

В ответах на вопросы, подготовленные студентами-герценовцами, непростые отношения читателей с современной литературой были отражены в полной мере. Так, например, подавляющее большинство респондентов на вопрос о том, *каких современных писателей вы знаете*, называли прежде всего авторов массовой литературы (Д. Донцова, Б. Акунин, А. Маринина, Е. Вильмонт, Т. Устинова, О. Робски, С. Минаев и др.). Единицы вспоминали С. Довлатова, Л. Улицкую, Т. Толстую, В. Пелевина, В. Сорокина. Оторванность от живого литературного процесса подтверждалось и тем, что абсолютное большинство не знает, например, о существовании толстых литературных журналов, таких, как «Новый мир», «Знамя», «Октябрь» и др. Литературные журналы для них – это «Биографии», «Караван историй», «Лиза», «Вокруг света» и др.

Показательными оказались ответы на вопрос «*Как вы представляете себе современного писателя*». В ответах в полной мере отразились современные социокультурные стратегии по превращению писателя в бренд и медийную фигуру. Так, одни представляют современного писателя, как «маленькую юркую женщину», «как Виола Тараканова», «молодая стильная девушка со свежим взглядом на жизнь». В этом образе явно видны «прототипы» – Дарья Донцова и Оксана Робски. Однако для большинства современный писатель – это все же мужчина, правда, выглядит он у разных респондентов по-разному. Вот его обобщенный портрет: «Молодой, умный, в классическом костюме, эрудированный; стильный, в очках с черной или красной оправой, очень опрятный вид, странный, курит, живет в старинном доме; с ноутбуком, в костюме при шляпе; чудаковато одет, общительный, умный, в свитере и джинсах; носитель идеалов, стремительный, остроумный идеалист, романтик; молодой, сидящий за ноутбуком в кафе; растрепанный, с бородой; старый, лысый, с тростью, человек, отгородившийся о мира, в темной одежде, молчаливый; простой человек в

¹⁴ Гаспаров М.Л. Столетие как мера, или Классика на фоне современности // НЛО. 2003. № 62.

¹⁵ Чупринин С. Звоном щита // Знамя. 2004. № 11.

¹⁶ LIBRARY.RU

джинсах и свитере; мужик с бородой с длинным клетчатым шарфом; скромный мужчина в очень дорогой рубашке и галстук; качается в кресле-качалке в комнате без мебели; творческая личность пожилого возраста с платком на шее; в очках, поиск в глазах; гламурный, иногда пафосный, мужчина в шляпе с усами и сумасшедшим взглядом; седой старенький дедушка с трубкой в зубах; коротко подстриженный молодой человек в очках и чистых ботинках».

Большое количество разнообразных ответов было дано на вопрос «*О чем бы вы посоветовали современному писателю написать книгу*». Спектр читательских заказов широк: «о любви и истории, об изменениях в социальной обстановке, о жизни несчастной девушки в мегаполисе, о президенте, о современных проблемах молодежи, о жизни подростков, современная интерпретация вечных тем, о нацизме в Петербурге, о темпе современной жизни, в которой теряется личность, о великой отечественной войне, о деградации современного общества, о герое нашего времени, о жизни современного человека в большом городе, о жизни студентов в общежитии» и др. Необходимо отметить, что практически любая из «запрошенных» тем так или иначе представлена в современной прозе. О темпе современной жизни, в которой теряется личность, пишут и В. Пелевин, и С. Минаев, и Л. Петрушевская, и В. Сорокин. О жизни несчастной девушки в мегаполисе можно прочитать у Е. Колиной, Е. Метелицы и М. Зверевой; о жизни студентов в общежитии написана замечательная «Общага-на-Крови» А. Иванова, а о новом взгляде на великую отечественную войну пишут Э. Воло-

дарский, В. Черных, Д. Гуцко и др. Новая интерпретация вечных тем – это вообще одна из ключевых тем современной литературы, которая отражена в прозе В. Маканина, Д. Рубиной, Вяч. Пьецуха, Л. Улицкой, А. Слаповского и др. А жизни и проблемам современной молодежи полностью посвящена проза молодых – С. Шаргунова, И. Мамаевой, С. Чередниченко, К. Букши, З. Прилепина, И. Вырыпаева, И. Дежневой, братьев Пресняковых.

К сожалению, итоги социологического опроса подтвердили грустные слова С. Чупринина: «Русскую литературу разлюбили. Ею – делая исключение для нескольких раскрученных имен – больше не интересуются. Ее сторонятся. Хотя к ней, впрочем, вполне снисходительны: пусть, мол, пока живет. Но отдельно. Сама по себе. Вдалеке от мейнстрима первоочередных общенациональных и личных забот. В своем, все более и более сужающемся кругу, где друг друга вскоре будут знать в лицо и по имени. В споре физиков и лириков победили бухгалтеры»¹⁷.

Прозу начала XXI века критики нередко называют «прозой нулевых годов». Вот уже действительно, «как корабль назови, так он и поплывет». Создается ощущение, что современную литературу «обнулили», и она находится в точке отсчета, ей нужно создавать и осознавать себя заново, отстаивать себя, завоевывать читателя и свое место в истории русской литературы. Остается надеяться, что этот период пройдет, и в опросах молодых людей не будет такого высокого процента ответов, что «читать не модно». И наступит, наконец, «время читать».

¹⁷ Чупринин С. Нулевые годы: ориентация на местности // Знамя. 2003. № 1.

ПРОГРАММЫ. ПРОЕКТЫ. ГИПОТЕЗЫ

ЗАБЫТАЯ ВЕТВЬ: О РУССКОМ ЭКСПРЕССИОНИЗМЕ

В школьном курсе русской литературы XX века есть большое «белое пятно» – в нем чисто отсутствует экспрессионизм. А ведь экспрессионизм был одной из самых активных и плодотворных художественных стратегий, охвативших все мировое искусство первой четверти столетия. Собственно, на имплицитном уровне своеобразие экспрессионизма затрагивается нами при изучении прозы Л. Андреева, поэзии В. Маяковского, романа Е. Замятина «Мы». А ведь без представления об экспрессионизме как об одной из ведущих тенденций в литературе 1910–20-х годов, наряду с символизмом, акмеизмом, реализмом и романтизмом, картина художественного процесса предстает неполной, а значит – искаженной. Понимание эстетического своеобразия экспрессионизма, его художественной философии, знание наиболее характерных принципов художественного претворения, свойственных этому методу, не просто обогащает культурный кругозор школьника, но – что особенно важно – дает ключ к адекватному постижению эстетического смысла произведений, созданных по экспрессионистским парадигмам.

В настоящем разделе редакция предлагает вниманию читателя две статьи: первая – о теоретических принципах экспрессионизма и его судьбах в русской литературе 1910–20-х годов; вторая – опыт школьного изучения произведения одного из лидеров русского экспрессионизма Бориса Пильняка – «Повести непогашенной луны».

Н.Л. Лейдерман

ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ПРИНЦИПЫ ЭКСПРЕССИОНИЗМА И ЕГО СУДЬБА В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

1

В искусствоведении и литературоведении давно утвердилось мнение, что в России экспрессионизм не сложился в сколько-нибудь целостную историко-литературную систему. Но обратимся к фактам. Уже в 1900-е годы Леонидом Андреевым были созданы «Стена» и «Красный смех», «Жизнь Человека» и «Анатэма», произведения, в которых экспрессионизм впервые предстал как яркий и значительный литературный феномен в прозе и драматургии. В 1910-е годы практически одновременно, а если следовать строгой хронологии – несколько раньше, чем появились первые «знаковые» произведения немецкой экспрессионистской поэзии, родился русский футуризм, который дал миру не одного только Маяковского, но и великого экспериментатора, «поэта для поэтов» Велимира Хлебникова, и целую плеяду крупных поэтов (в их числе В. Каменский, И. Севе-

рянин, А. Крученых, Е. Гуро, Б. Лившиц). В теоретическом осмыслении экспрессионизма как новой художественной стратегии русские и немецкие художники тоже шли, что называется, «параллельными курсами». И книга Василия Кандинского «О духовном в искусстве» (1911) почиталась наряду с трактатом В. Воррингера «Абстракция и вчувствование» (1908), который называли «евангелием экспрессионизма».

Среди тех русских писателей, кто уже в первые десятилетия XX века заложили основы экспрессионизма, особое место принадлежит Андрею Белому и Алексею Ремизову.

А. Ремизов создал оригинальный вид повествования, который можно назвать «гротескным сказом», одним из первых стал основательно разрабатывать поэтику сновидений, активно пользоваться образами фольклорного «кромешного мира» и апокрифическими мотивами. Все эти новации служили у Ремизова одновременно инструментами постижения окружающего мира и способами выражения «хаографического» восприятия повседневного существования человека (роман «Пруд», повести

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

«Часы», «Неуёмный бубен» и др.)¹ Кажется, что именно по поводу произведений Ремизова сказано: «Постоянно остро поставив тему цены жизни, <...> экспрессионизм вместе с тем, постоянно балансировал на грани высокого трагического гротеска и фарса, чего-то обнаженно низового, балаганного». А между тем, это суждение выведено из наблюдений над немецкоязычным (можно шире – западноевропейским) экспрессионизмом².

В своих эстетических устремлениях Ремизов был не одинок. В поэзии параллельно с ним вел художественный поиск в фольклорно-мифологическом материале Велимир Хлебников. Во множестве стихотворений («Скифское», «Перуну», «Пен-пан» и др.) и поэм («Лесная дева», «И и Э. Повесть каменного века» «Венера и Леший») он обращается к славянской мифологии и даже погружается в доцивилизационные пласты культуры, извлекая из них образы и мотивы с мистической семантикой, которые, помимо своей тематической функции, служили основанием для экспериментов с «заумным языком». (Нечто подобное делал и молодой Николай Асеев в лирических циклах «Зор», «Леторей», «Сарматские песни», «Повея вояна», созданных в 1914 – 1916 гг.)

Пока еще не получила должного осмысления роль Андрея Белого как художника и как теоретика-литературоведа в истории экспрессионизма. Хотя сам Андрей Белый отрицал футуристическую теорию «заумного языка», а футуристов называл «выкидышами», однако, по существу, его идеи, высказанные в ряде работ, посвященных проблемам поэтики символизма, легли в фундамент теории и практики экспрессионизма. Это и рассуждения о феноменальности цвета («Священные цвета», 1903), и призыв к «творчеству слов» («Магия слова», 1910), и доказательства огромного эстетического значения звуковой стороны художественной речи («Глоссолалия: поэма о звуке», 1917). Что же до художественной практики самого А. Белого, то, по меньшей мере, его эксперименты в «Симфониях», в романе «Петербург» стали революционным переворотом в поэтике прозы, именно потому, что раскрыли неведомые ранее ресурсы выразительности прозаической речи – в ее мелодике, ритмике, композиционном строе. «Вся поэзия 10-х и начала 20-х годов (как и проза начала 20-х годов) немислима без теории и эксперимента Белого», – заключает

свое исследование «О воздействии “эстетического эксперимента” Андрея Белого (В. Хлебников, В. Маяковский, М. Цветаева, Б. Пастернак)» Вяч. Иванов³.

Не исключено, что недооценка значения экспрессионизма в русской литературе 1917–1920 годов связана с колоссальной путаницей, которая царил в теоретических представлениях. Каждая мало-мальски организованная группа литераторов заявляла о своей «самости». Отсюда масса литературных манифестов, деклараций, хартий. Нередко за ними не стояло никакой сколько-нибудь определенной творческой практики, некоторые из них представляют собой интерес как своеобразные и вполне самоценные произведения нехудожественной словесности. Однако разбираясь в этом теоретическом Хаосе, можно заметить, что во многих декларациях заявлялись очень сходные теоретические идеи. В этом отношении очевидно сродство эстетических принципов и художественных практик футуристов (впоследствии – лефовцев) и тех, кто называл себя заумниками, имажинистами, ничевоками, фуистами, эмоционалистами, конструктивистами, и собственно экспрессионистами – в сущности, это весь спектр модернистских и авангардных групп, которые существовали в 1917 – 1925 годы.

Практически во всех исследованиях, посвященных немецкоязычному экспрессионизму, отмечается, что самым важным фактором, вызвавшим экспрессионистский «взрыв», стала первая мировая война – она подорвала веру в гуманистические ценности, обнажила низменные стороны человеческой природы и т. п. Но что же тогда говорить о России после 1917 года? Всеохватывающий хаос социальной революции и ни с чем не сравнимый ужас братоубийственной гражданской войны. Сама объективная реальность была иррациональнее любого экспрессионистского гротеска, сама психика человека, на глазах которого рушились все прежние символы веры, а понятие гуманизма стало и предметом глумления, подвергалась тяжелейшему испытанию. Важнейшие составляющие духовной атмосферы – это, с одной стороны, ощущение катастрофы, чувство ужаса перед воцарившимся хаосом, а с другой – неистовый разрушительный порыв, возбуждаемый жаждой обновления, жизнетворчества в социальной сфере, в государст-

¹ Козьменко М.В. Алексей Ремизов // Русская литература на рубеже веков (1890 – начало 1920-х годов). М., 2001. Т. 2. С. 345-367.

² Толмачев В.М. Экспрессионизм: конец фаустовского человека // В кн.: Ришар Л. Энциклопедия экспрессионизма. М., 2003. С. 400.

³ Андрей Белый: проблемы творчества (Статьи. Воспоминания. Публикации). М., 1988. С. 366. Отметим попутно, что и влияние А. Ремизова, «без которого, за исключением Бориса Пастернака, не обошелся ни один из современных молодых русских прозаиков», – отмечала еще в 1925 году Марина Цветаева. (Цит. по: Цветаева М. Об искусстве. М., 1991. С. 368).

венном устройстве, даже в масштабах всей планеты.

Потрясающая всю Россию социальная и гуманитарная катастрофа была тем непосредственным жизненным материалом, который толкал к размышлениям об иррациональности исторического развития, о хрупкости всяких устоев – от государственных до семейных – о релятивности этических законов, которые считались вечными, об ущербности человеческой природы. Словом, жестокая реальность революции и гражданской войны катализировала ту фундаментальную проблематику, которая взорвала на рубеже XIX–XX веков целую культурную эру (которую принято называть «Новое время», или «Modernity») и породила модернистский тип культуры с его фундаментальными представлениями – о Хаосе как универсальном принципе мироустройства, об онтологическом изъяне в законах природы, где все родившееся и созданное неминуемо приходит к разрушению, о роковой обреченности человека...

При таком «состоянии мира» были все основания для выдвигания экспрессионизма на авансцену литературного процесса. Но только в 90-е годы, когда были сняты цензурные запреты и стали доступны многие ранее запрещенные произведения, начали появляться работы, в которых привлекается внимание к экспрессионистской тенденции в русской литературе советской эпохи и делаются попытки определить ее место в художественном процессе 20-х годов⁴. Однако в литературной науке до сих пор господствует миф о том, что

после Октября якобы доминировала романтическая тенденция⁵.

2

А что же происходило на самом деле?

С первых же дней Октября на лидирующие позиции в поэзии вышли футуристы, переименовавшие свое объединение в ЛЕФ (Левый фронт искусств). Упоение стихией, буйство звуков, свободная игра материей слова, деформация изобразительных планов – все эти качества футуристической поэтики представлялись теми «формами времени», которые были наиболее адекватны революционному духу.

В прозе же первых лет Октября признанными лидерами были Евгений Замятин и Борис Пильняк (видимо, не случайно первый был избран председателем Петроградского союза писателей, а второй – Московского). Экспрессионистская доминанта в творчестве Бориса Пильняка очевидна. Отношения Е. Замятина с экспрессионизмом были запутаннее: утверждая, что самой современной художественной стратегией является неореализм, при характеристике поэтики неореализма он называл те художественные средства, которые давно стали «фирменными» инструментами экспрессионизма (гротеск, «кошмарность», уродливость, ирония). Но серию рассказов, созданных Е. Замятиным в 1918–1922 годы («Ловец человеков», «Дракон», «Пещера», «Мамай»), можно считать классикой экспрессионизма. А в романе-антиутопии «Мы» (1921) писатель создал монументально-гротескный образ целого государства, которое функционирует по рационально-бездушным правилам, превращающим человека в безликий «номер» – механическое существо, мыслящее по геометрически выверенным лекалам.

В прозе Б. Пильняка и Е. Замятина начала 20-х годов наметились две линии развития русского экспрессионизма. Одна с ориентацией на фольклорную традицию, корнями уходящую в архаическую поэтику национального «кромешного мира». Другая линия – с ориентацией на традицию, более характерную для европейского экспрессионизма – рационалистическую условность, экспериментальность ситуаций, «масочность» персонажей, (ее корни – в «Письмах темных людей», «Похвальном слове глупости» Роттердамского, «Путе-

⁴ *Никольская Т.Л.* О русском экспрессионизме // Тыняновский сборник. IV Тыняновские чтения. Рига, 1990. С. 173–180; *Дарьялова Л.Н.* Русский экспрессионизм в прозе 20-х годов: немецкие истоки, национальное своеобразие // Актуальные проблемы и перспективы филологии. Калининград, 1996; *Терехина В.* Бедкер по экспрессионизму // Арион. 1998. № 1; *Она же:* Экспрессионизм: русские реалии // Человек. 2000. № 2; *Аншолова Л.Н.* Проза Бориса Пильняка 20-х годов: поэтика художественной целостности: Дис. ... канд. филол. наук. Екатеринбург, 2003; Раздел «Экспрессионистические тенденции» включен в учебное пособие М.М. Голубкова «Русская литература XX в.: После раскола» (М., 2001. С. 220–225). Справедливости ради следует отметить, что первым привлек внимание к экспрессионистской линии в русской литературе советской эпохи А.П. Эльяшевич. В его монографии «Лиризм, экспрессия, гротеск. (О стилевых течениях в литературе социалистического реализма.)», опубликованной еще в 1975 году, экспрессионизму посвящено 8 глав из 16. (гл. VI–XIV). Однако в 70-е годы она не оказала скольнибудь заметное влияние на изменение утвердившихся в советском литературоведении представлений о литературном процессе в 20-е годы. Несомненные достоинства монографии А.П. Эльяшевича умаляются следованием официальным методологическим установкам, требовавшим любую «дозволенную» художественную тенденцию вводить под сень соцреализма, а также непроясненность теоретических принципов.

⁵ См., напр.: История русской советской литературы: В 4 т. М., 1967. Т. I. (1917–1929). С. 18–32; История русской советской литературы (1917–1941) / Под ред. А.И. Метченко и С.М. Петрова. М., 1975. С. 29 и далее; *Мусатов В.В.* История русской литературы первой половины XX века (советский период) / М., 2001. С. 26–34.

шествии Гулливера» Свифта, философских повестях Вольтера). Первую линию можно назвать карнавальная, а вторую – маскарадной⁶. Не вдаваясь в анализ истории каждой из линий, можно приблизительно обозначить их границы: в поэзии. Начало первой линии – «Исповедь хулигана» (1920) Сергея Есенина (маска хулигана, эпатирование разнузданностью и моральным распадом, демонстративное сочетание в образе «чистого» и «нечистого начал»⁷), а завершение – «Погорельщина» (1927) Николая Клюева (страшные картины озверения, пришедшего на смену прежнему деревенскому ладу). Вторая линия – это рассказы и повести Сигизмунда Кржижановского («Клуб убийц букв», «В зрачке», «Странствующее "странно"» и др.). Здесь же антиутопии Михаила Булгакова «Роковые яйца» и «Собачье сердце». В этом же ряду «Поручик Киж» и «Восковая персона» Юрия Тынянова, рассказы и повести молодого В. Каверина («Хроника города Лейпцига за 18.. год», «Пятый странник», «Бочка», «Большая игра»)⁸.

«Карнавальная» и «маскарадная» линии мирно сосуществовали, тесно соприкасались, порой пересекая друг друга. У Б. Пильняка и Е. Замятина есть произведения, тяготеющие то к одному, то к другому полюсу. Такое же сосуществование двух ветвей наблюдается в прозе молодого Ильи Эренбурга. В своем романе «Необычайные похождения Хулио Хуренито и его учеников» (1922), пародирующем авантюрно-приключенческий жанр, предстает картина мироустройства, несовместимая с интеллектуальными критериями, носителем которых выступает псевдо-авантюрист Хулио Хуренито (парадоксальный образ мудрого и грустного плута). А в романе «Бурная жизнь Лазика Ройтшванца» (1928) абсурдность современного миропорядка обнажается в свете народной мудрости, которую преподносит в виде парадоксальных притч маленький портной из еврейского местечка (его предтеча – Гирш Острополер, легендарный шут и мудрец, главный герой фольклора российских евреев).

Русский экспрессионизм 20-х годов не только активно использовал формы, разработанные своими предшественниками, он их интенсифицировал и существенно обогатил. В поэзии это проявилось в куда более частом использовании «фирменных» экспрессионистских приемов – звукообразов, паронимических аттракций, в создании образов путем разъятия слова на морфемы (опыты М. Цветаевой и И. Сельвинского), в изобретении «обратных тропов», где живое уподобляется неживому, органическое – искусственному (вроде асеевского «стального солоvia»).

Особенно много открытий было сделано в прозе. Здесь ведущим принципом моделирования художественного мира становится фантазмагоричность – гротескно-гиперболическая деформация, которая поражает жуткой иррациональностью, доходящей до абсурда⁹. Если в экспрессионистской прозе 1910-х годов фантазмагория чаще всего мотивировалась «сбоем» психики субъекта сознания («Мелкий бес» Ф. Сологуба, «Петербург» А. Белого), то в 20-е годы фантазмагоричность иногда мотивируется некими условно-игровыми допущениями: магическими процедурами, которые приводят к волшебным превращениям (напр.: рассказы С. Кржижановского «Странствующее “странно”» и «В зрачке», повесть В. Каверина «Хроника города Лейпцига за 18... год»), чаще – допущениями, основанными на ироническом обыгрывании модного увлечения научными утопиями и проектами (напр.: «Собачье сердце» и «Роковые яйца» М. Булгакова). Такие допущения создают «чисто лабораторные условия» для проведения определенного нравственного или психологического эксперимента.

Но чаще всего фантазмагоричность обнаруживается в самом укладе современной жизни и насаждаемых в ней нормах. Такова у Е. Замятина картина одичания жителей замерзшего города, их превращение в «драконолюдей» (рассказы «Пещера» и «Дракон»). У О. Форш – быт большого дома в Петрограде, населенного голодными литераторами (ро-

⁶ Эта «двойчатка» терминов, которая в свое время была предложена М.М. Бахтиным для дифференциации двух типов культурного сознания – народного, стихийного и светского, сознательно творимого, представляется подходящим обозначением дифференциации двух линий в русском экспрессионизме.

⁷ См. исследование, специально посвященное этой проблеме: Сухов В.А. Сергей Есенин и имажинизм: Дис. ... канд. филол. наук. М., 1997.

⁸ Эту линию Е.Б. Скороспелова рассматривает как одно из идейно-стилевых течений в прозе 20-х годов, в котором доминирует особый тип условности («гофманиана») (См.: Скороспелова Е.Б. Идейно-стилевые течения в русской советской прозе первой половины 20-х годов. М., 1979. Гл. II. С. 49-77.

⁹ Следует подчеркнуть, что гротеск, в отличие от иных способов деформации (гиперболизации или литоты, например), всегда несет в себе семантику ужасного, жуткого, того, что несовместимо с жизнью. «Мир романтического гротеска – это в той или иной степени страшный и чуждый человеку мир. Все привычное, обычное, обыденное, обжитое, общепризнанное оказывается вдруг бессмысленным, сомнительным, чуждым и враждебным человеку. Сей мир вдруг превращается в чужой мир. В обычном и нестрашном вдруг раскрывается страшное», – писал М.М. Бахтин (Цит. по: Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 345). Эта характеристика совершенно точно определяет сущность гротескной фантазмагии в экспрессионизме.

ман «Сумасшедший корабль»). А в повести П. Романова «Право на жизнь, или Проблема беспартийности» – история беспартийного литератора Леонида Сергеевича Останкина, доведенного до самоубийства требованиями иметь свое политическое лицо.

Прозаики-экспрессионисты разработали разветвленную поэтику, вскрывающую фантазмагорический характер окружающей действительности и одновременно передающую то чувство иррациональности, которым поражается сознание человека, находящегося внутри этого мира. Здесь и целый каскад приемов, изобретенных Сигизмундом Кржижановским в его фантастических новеллах: «мыслеобразы» (образы одиночеств, разговоров, образы легких и тяжелых снов, щелей и «щелиной этики»), персонификация форм времени и пространства, клеток крови и нервной ткани (в рассказе «Странствующее “странно”» – «юркие и крохотные секунды», «молодой лейкоцитняк», «лес нейронов»), материализация целых идиом (в том же рассказе есть микрорассказ о короле, который «игрывал в людей», а теперь сам превратился в игральную карту)¹⁰. Здесь и остроумное развертывание анекдота в абсурдные сюжетные коллизии («Поручик Киж» Ю. Тынянова), и речевой стиль, представляющий собою воляпук из советского официального новояза и простонародного низового сказа («Аристократка», «В бане» и другие рассказы М. Зощенко). А в целом, нарративная поэтика демонстративно субъективизируется – на смену повествованию приходит фиксация, нарративным эквивалентом суматохи событий становится так называемый «телеграфный стиль», фрагментированная художественная реальность упорядочивается зыбкими ассоциативными связями и мотивной композицией. Традиционные модернистские приемы приобретают в экспрессионизме 20-х годов крайнюю степень интенсивности: материализованные метафоры разрастаются в целые сюжеты, синекдохи настолько автономизируются, что «обретают пугающую самостоятельность» (Н.В. Пестова), порой один эпитет становится интегральным образом, – эмоциональной доминантой всего художественного мира. По этому поводу Виктор Шкловский то-

гда иронизировал: «Если описывать Дрезден, то, конечно, работы будет больше. Но есть выход, к которому в новой русской литературе часто прибегают. Возьмем какую-нибудь деталь Дрездена, – например, то, что автомобили в нем чистенькие и обиты внутри серой материей в полоску. Дальше все так просто, как для подъемного крана поднять одну тонну. Нужно уверять, что Дрезден весь серенький в полоску, и Эльба – полоска на сереньком, и дома серенькие, и Сикстинская Мадонна серенькая в полоску. Вряд ли это будет убедительно и очень хорошего тона»¹¹.

Поэтика, сформировавшаяся в русском экспрессионизме, служит «строительным материалом» одного из самых крайних вариантов модернистской концепции мира – мира как абсолютного Хаоса. Но сама «хаографическая» модель мира не распадается, только ее целостность создается на принципиально иных основаниях, чем в классических системах, и отличается от родственных модернистских систем (в частности, от символизма). Доминанта экспрессионистской целостности – «анти-космографичность», то есть структурирование модели мира на основах, принципиально противоположных «космографичности»: на совмещении несовместимого, на диалогическом сцеплении возвышенного и брутально низкого, на разрушении причинных связей, на возведении чрезвычайности и алогизма (если точнее – не вне-логизма, а антилогизма) в конструктивный и мотивировочный принцип. В предельно лапидарном виде экспрессионистская стратегия выражена в формуле Велимира Хлебникова: «Мой отвлеченный строгий рассудок / Есть корень из Нет-единицы». Таков модус действительности, в котором с максимальной заостренностью проявляет себя эстетическое отношение художника-экспрессиониста к социальной, бытовой, исторической и всякой иной реальности.

Экспрессионистская модель мира – это анти-мир, но его внутреннее единство мотивировано, поэтому он вполне виртуален. Здесь возможно существование драконо-людей и людей-марионеток, превращение живого человека в статуэтку («Пятый странник» и «Хроника города Лейпцига» В. Каверина), а то и полная диссоциация человека (жуткая картина развинчивания на составные части инвалида первой мировой войны по имени Иоганн Протеза, ролевого героя стихотворения А. Кру-

¹⁰ Анализ способов, которыми пользовался С. Кржижановский, создавая свои фантастические миры, дан в работе Й. Ван-Баака «Мир по Кржижановскому» (Russian Literature. 1999. XLV. North Holland. P. 361-371. См. также: Буровцева Н.Ю. Проза С. Кржижановского: проблемы поэтики: Дис ... канд. филол. наук. (М., 1998); Мусеева Е.В. Художественный мир прозы С. Кржижановского: Дис. ... канд. филол. наук. (Екатеринбург, 2002).

¹¹ Шкловский В. Zoo, или Письма не о любви // Шкловский В. Жили-были. Воспоминания мемуарные записи, повести о времени с конца XIX в. по 1962 г. М., 1962. С. 171.

ченых¹²). Здесь здание столичного банка оказывается таинственным замком ужасов (А. Грин «Крысолов»), а жилой дом в Питере, где обитают голодные литераторы, превращается в «сумасшедший корабль» (роман О. Форш). Здесь «умаленный человек» может блуждать в лесу нейронов головного мозга и поднимать бунт красных кровяных телец (С. Кржижановский «Странствующее “странно”»). Здесь бюрократический кошмар становится двигателем сюжета («Лабиринт» П. Романова, «Дьяволиада» М. Булгакова), а нечаянная травма, которую получил люмпен-гегемон в дни революционных волнений – основанием для целой цепи его претензий на особые социальные льготы (М. Зощенко «Жертва революции»).

Экспрессионистские антимирры имеют свою жанровую доминанту (метажанр) – им является фантазмагорический принцип моделирования. Он объединяет целую гроздь жанров, центральное место в ней занимают антиутопии и трагикомедии, под их влиянием обновляются и ассимилируются традиционные жанры (волшебные сказки, видения, притчи), самостоятельными жанрами становятся сны и кошмары. У экспрессионистской тенденции образовалась и своя стилевая доминанта – гротеск в самых разных его регистрах. Все это дает основания утверждать, что в России в первые годы после Октября экспрессионизм сформировался в целое литературное направление, то есть стал большой историко-литературной системой, носителем определенной художественной философии. Именно в этом качестве экспрессионизм стал той художественной стратегией, которая давала возможность наиболее адекватного постижения и выражения как «состояния мира» в годы революции и гражданской войны, так и «состояния духа» людей, ввергнутых во всеохватный Хаос и обнаруживающих, что начавшийся процесс построения «нового мира» порождает новый абсурд.

В России первого послеоктябрьского десятилетия экспрессионизм стал господствующей тенденцией творческого процесса – она охватила все виды искусства, с нею связаны самые значительные художественные достижения того времени. Это и ныне знаменитые полотна К. Петрова-Водкина, М. Шагала, П. Филонова. Это и фильмы «Броненосец Потемкин» С. Эйзенштейна и «Мать» Вс. Пудовкина, театральные постановки Вс. Мейерхольда и А. Таирова, которые стали классикой мирового экспрес-

сионизма, школой для многих будущих поколений кинематографистов и театральных режиссеров.

3

В 20-е годы экспрессионизм развивался в соседстве и соперничестве с другими литературными направлениями – романтическим, реалистическим и нарождающимся соцреализмом. Между ними не могло не быть взаимодействия.

С романтизмом экспрессионизм связан генетически – он унаследовал от романтизма принцип противостояния действительности, субъективную доминанту художественного видения. Реалистическая традиция в русской литературе настолько сильна, что ее влияния не миновала ни одна художественная тенденция, родившаяся в XX веке. И при всей своей задиристости и эпатажности русский экспрессионизм оказался восприимчив к некоторым важнейшим принципам реализма. Прежде всего – это принцип психологической мотивировки характеров, даже самых фантазмагорических. И это приводит к тому, что такой важнейший принцип реалистической стратегии, как типизация, в той или иной мере воздействует на характер генерализации (принципа художественного обобщения) в экспрессионизме – экспрессионистский образ, становясь предельно общим выражением эстетического отношения к действительности, одновременно вскрывает объективную суть оцениваемых явлений. Достаточно назвать открытые посредством экспрессионистской стратегии те человеческие типы, которые стали «знаковыми образами» не только своего времени, но и целой эпохи, начавшейся после Октября. Люмпен-гегемон (Шариков из «Собачьего сердца», сказовый повествователь из рассказов М. Зощенко, Петр Присыпкин из комедии В. Маяковского «Клоп»), бюрократ новой, советской формации, демагог и чинуша (Победоносиков и Оптимистенко из «Бани» В. Маяковского, Кальсонер из «Дьяволиады» М. Булгакова), униженный интеллигент – (писатель Останкин из повести П. Романова «Право на жизнь, или Проблема беспартийности»), суетливый приспособленец к режиму (Гулячкин из комедии Н. Эрдмана «Мандат»), новая ипостась традиционного героя русской классики – маленького человека (человек-«номер» из романа Е. Замятина «Мы», «умаленный человек» из рассказа Кржижановского «В зрачке», преследуемый требованиями стать жертвой во имя чужих, ничтожных интересов безобидный обыватель Подсекальников из комедии Н. Эрдмана «Са-

¹² См.: Крученых А. 1914-24 гг. // ЛЕФ.1925. № 3 (7). С. 30-32. Опубликовано с подзаголовком – «вольный перевод с немецкого».

моубийца»). В лучах экспрессионистской оптики они предстали в своей сути: одни как зловещая сила, другие как жалкие существа, третьи как трагифарсовые фигуры, четвертые как трагические жертвы.

Некоторые художники создавали гротескный образ мира и сознания, сдвинутого с моральной оси, путем сплава реалистического жизнеподобия и экспрессионистского абсурда. Эта тенденция наиболее ярко выражена в рассказах М. Зощенко и трагикомедиях Н. Эрдыманова («Мандат» и «Самоубийца»). Вызывающая контаминация сугубо экспрессионистского видения мира (фиксация иррациональных явлений времени, «хаотическое» повествование) с почти документальными эпизодами, с описанием легко узнаваемых реальных личностей, творцов русской культуры, характерна для таких оригинальных произведений, как «Зоо, или Письма не о любви» (1923) В. Шкловского и «Сумасшедший корабль» (1930) О. Форш.

Влияние экспрессионизма романтический образ мира проявлялось также прежде всего в гиперболизированных способах выразительности. Так, в «поэмах в прозе» реалии окружающего мира яростно окрашены и метафорически соотношены с астральными и сакральными явлениями и знаками. Вот как, например, живописуется небосвод: «Когда

изумрудом зальется передзорное небо над двумя горбами Большого Чимгана и заплещут по нему *чуть зримые розовые светлы*, гора становится *темно-синей, резкой, огромной* и нависает над мягкой шелковистой тишиной долины» (Б. Лавренев. «Звездный цвет»); «Заря, *распустив сияющие крылья*, взлетела над темной степью» (А. Веселый. «Гуляй-Волга»); «Тонкий рог луны купал свои стрелы в черной воде Тетерева» (И. Бабель. «Сын рабби») В сущности, все эти формальные новации были органическим продолжением традиционных особенностей поэтики романтизма, но сейчас они прибрели особую интенсивность, которая семантически соответствовала крайне обострившемуся противостоянию полюсов бинарного романтического мира – полюса идеала и полюса действительности.

И однако же, в первое пооктябрьское десятилетие именно экспрессионизм стал той художественной интенцией, которая заражала все литературные направления и течения тех лет. Это объясняется тем, что в постоянной тяжбе между изобразительностью и выразительностью чаша весов склонялась к выразительности. Вздрыбленная и взбаламученная действительность вызвала острую эмоциональную реакцию, которая могла быть поначалу, без «дистанции времени», только субъективной.

Л.Н. Анпилова

«ЦЕКА ИГРАЕТ ЧЕЛОВЕКОМ...»

«ПОВЕСТЬ НЕПОГАШЕННОЙ ЛУНЫ» Б. ПИЛЬНЯКА: ПОЭТИКА ЭКСПРЕССИОНИЗМА

Борис Пильняк – один из зачинателей русской экспрессионистской традиции – вошел в историю отечественной литературы как талантливый художник, неутомимый экспериментатор, «звезда первой величины» литературной жизни 20-х годов¹. Автор первого романа о революции, создатель знаменитого образа «кожаных курток», любимец власти и неустрашимый еретик, он был кумиром поколения. Как о «крупнейшем из молодых художников с большим дерзанием и самостоятельностью» писал о

Пильняке А.К. Воронский²; «самым крупным писательским именем двадцатых годов» называл его В. Шаламов³. Оценивая влияние, оказанное творчеством писателя на современную литературу, В. Гофман в 1928 году отметил: «Не боясь преувеличений, можно сказать даже, что из книг Пильняка глянуло на нас “9/10 судьбы” прозаического искусства нашей эпохи... Знак Пильняка оказался, в известном смысле, знаком эпохи, знаком истории»⁴.

В 1937 году имя Б. Пильняка на долгие десятилетия было искусственно изъято из широкого читательского обихода. Но и сегодня,

¹ Именно так отзывался о Б. Пильняке в своих воспоминаниях М. Слонимский (*Слонимский М. Борис Пильняк // Слонимский М. Избр. соч.: В 2 т. Л., 1980. Т. 2. С. 515*).

Лариса Николаевна Анпилова — кандидат филологических наук, старший преподаватель филиала Московского института стали и сплавов (г. Старый Оскол).

² *Воронский А. Борис Пильняк // Воронский А.К. Избранные статьи о литературе. М., 1982. С. 86.*

³ *Шаламов В. Двадцатые годы (Заметки студента МГУ) // Юность. 1987. № 11. С. 40.*

⁴ *Гофман В. Место Пильняка // Борис Пильняк: Статьи и материалы. Л., 1928. С. 7.*

спустя почти двадцать лет после «возвращения» произведений писателя, роль Б. Пильняка в литературной жизни 20-х годов, его место и влияние на художественное сознание остаются недооцененными.

К сожалению, до сегодняшнего дня творчество Б. Пильняка остается за рамками школьной программы. А это значит, что перед нами стоит задача – открыть ученикам имя писателя Б. Пильняка, поскольку без знакомства с его творчеством картина русской литературы предстает обедненной⁵. Перспектива изучения произведений писателя представляется весьма продуктивной – дает благодатный материал для анализа многообразия художественных подходов к освоению бушующей реальности первых советских лет, позволяет эффективно продемонстрировать существо художественных приемов освоения жесточайшего хаоса сталинского безвременья.

Для первого знакомства с творчеством Б. Пильняка наиболее репрезентативной, на наш взгляд, является «Повесть непогашенной луны» (1926) – одно из известнейших произведений писателя. Именно ей и появившейся двумя годами позже повести «Красное дерево» (1928) суждено было стать роковыми в судьбе писателя⁶. Повесть вполне доступна школьникам для анализа, в ней в полной мере отражена специфика времени, и главное – на примере «Повести непогашенной луны» учитель получает возможность обратить внимание ребят на экспрессионизм как одну из ведущих тенденций в русской литературе 20-х гг., дать первичные навыки анализа экспрессионистского текста, продемонстрировать особенности его поэтики (создание образа мира как абсолютного хаоса, чуждого, враждебного человеку; предельную остроту повествования, достигаемую подчеркнутой метафоризацией образов, сгущенной выразительностью повествовательного дискурса и т.д.).

В анализе поэтики повести особое внимание, на наш взгляд, необходимо уделить анти-тезе, которая становится универсальным принципом организации художественного целого в «Повести непогашенной луны». Это отражается на всех уровнях художественного пространства повести (в системе характеров, в обрисовке

персонажей, переключке ситуаций и т.д.). Важнейшей антитезой в контексте повести становится противостояние мира извечной природы, простых человеческих отношений и мертвого пространства города. Именно поэтому мы и предлагаем начать изучение «Повести непогашенной луны» с анализа ее пространственной организации.

Уже в первой главе ученики обнаруживают два подчеркнuto анти-тетичных хронотопа. Свойство одного – бесконечная рас/пахнутость, свойство другого – обреченная раз/при/давленность: «На рассвете над городом гудели заводские гудки. В переулках тащилась серая муть туманов, ночи, измороси; растворялась в рассвете – указывала, что рассвет будет невеселый, серый, изморосный. Гудки гудели долго, медленно – один, два, три, много, – сливались в серый над городом вой: это, в этот притихший перед рассветом час, гудели заводы, – но с окраин долетали визгливые, бердящие свисты паровозов, идущих и уходящих поездов⁷, – и было совершенно понятно, что этими гудами воеет город, городская душа, залапанная ныне туманной мутью»⁸. Картина города создает ощущение угнетающей настроженности перед надвигающейся катастрофой, в которой не осталось силы на крик – потому – только вой! Замкнутое пространство города как будто изначально содержит в себе потенциальную возможность трагедии. Это подчеркивается всеми последующими штрихами, усиливающими ощущение бесконечной обреченности.

Педагогу важно сразу обратить внимание учащихся на экспрессивность цветовой палитры повести: примечательно, что для характеристики мертвого пространства города автор использует самые унылые, безликие тона, сливающиеся в единый образ «туманной мути» («зеленоватая муть дня» [83], «над городом шел желтый в туманной мути день» [88] и т.д.). Учителю необходимо пояснить, что образ «не-чистой мути» – один из излюбленных оценочных образов Б. Пильняка, он всегда служит знаком чего-то противоестественного, чуждого нормальной человеческой жизни. Этот образ становится предвестником надвигающейся беды, недаром появляется особый оттенок цвета – сукровичный – знак незаживающей, бердящей раны: «жиденький водянистый свет походил на сукровицу» [80].

⁵ Единственным исключением является учебник «Русская литература XX века для 11 кл.» под ред. В.П. Журавлева (М.: Просвещение, 2002), в котором есть небольшая ознакомительная глава о творчестве Б. Пильняка, написанная И.О. Шайтановым.

⁶ О скандале, связанном с первой публикацией повести, см.: Андроникашвили-Пильняк Б.Б. О моем отце: Послесловие // Дружба народов. 1989. № 1. С. 147-155; Он же Два изгоя, два мученика: Б. Пильняк и Е. Замятин // Знамя. 1994. № 9. С. 123-153.

⁷ Здесь и далее курсив в цитатах наш – Л.А.

⁸ Пильняк Б.А. Повесть непогашенной луны // Пильняк Б.А. Распеленное время: Романы, повести, рассказы. М., 1990. С. 78. Далее цитаты приводятся по этому изданию с указанием страниц в тексте.

Пространство «машины города» – геометрически выверенное пространство антиутопии, представляющее собой безупречное графическое полотно, испещренное правильными линиями заводских труб, антенн, телеграфных проводов, где вместо буйства сирени поднимаются строгие силуэты поникших, плачущих берез. Логическое завершение этого графического полотна – дом номер один, в описании которого автор постоянно использует один и тот же цвет – красный, он словно навязывает его читателю (красные половики, красные нашивки, красное сукно на столе, красные карандаши в подставке для перьев и т.д.). Именно сюда сходятся все линии: «Три телефонных аппарата – три городских артерии приводили в кабинет, чтобы из тишины командовать городом, знать о городе, о всех артериях» [86].

Описание Дома номер один – апофеоз остановившейся жизни: он «замедлил время» («за грифами ворот время покойствовало и останавливалось» [84]). Бесконечные авторские ремарки создают ощущение мертвого покоя: «В доме улеглась бесшумная тишина, глухо звонили телефоны, не шумели счеты, бесшумно ходили люди»; «на столе в кабинете... стояли три телефонных аппарата, чтобы утвердить тишину» [86]; «дом замер в тишине, точно эту тишину копили столетия» [91] и т.д. В нем все обездушено, обезличено, все подчеркивает противоестественную механичность и омертвелость: прямые стены, прямые люди, прямые линии половиков на полу, и даже плакаты – вместо картин – на стене. Мотив смерти постоянно сопровождает и описание красноармейцев («красноармейцы умерли в неподвижности» [89]), неудивительно, что у людей не видно лиц, хотя отчетливо видны красные нашивки (в мертвом доме – мертвые люди без лица – без души)⁹.

И все же город не всегда бывает подконтролен Дому номер один: когда «день труда и дела», «день машины города» меняется на вечер, когда день «загружается сумерками» и приходит ночь, тогда наступает время *другой* жизни его обитателей, время природы, подсознания, любви и свергнутых границ пространства и времени. Когда в тоске по *другой* жизни десятки тысяч людей в театрах, кино, варьете смотрели «все что угодно, *спутав время, пространство и страны*», на то, чего «почти не случается в буденной жизни» [85], их жизнью

начинают управлять совсем другие законы – законы стихийности и естества, и они вспоминают о том, что они – люди, а не часть отлаженного механизма.

О возможности другой жизни, о неизведанном, говорит и бередящая распахнутость образа дороги (вспомним первый абзац повести: «*Но с окраин долетали визгливые, бередящие свисты паровозов, идущих и уходящих поездов*»). И именно оттуда, «от полей, промотавших, роскошествуя, лето на зиму», пришел в город поезд с командармом Гавриловым [79]. В выверенную картину города никак не вписывается вагон командарма, в котором «застряла ночь», «застрял юг», «пахло хорошим благословием полуденных стран». Особенно контрастирует с безупречной графикой города беспорядок в салоне поезда (*раскрытая книга, раскуоренные бутылки, растянутый кобур кольта, тарелка с недоеденной кашей* и т.д.). И лишь когда «ко всему на свете равнодушный проводник» убрал со стола, раздвинул портьеры на стеклах окон – «шнурки портьер прожикали сиротливо... в салон залезло серое, в измороси осеннее утро» [79] – город взял поезд и его пассажиров под свой контроль.

Педагогу важно обратить внимание учащихся на то, что образ Гаврилова изначально противопоставлен образу мертвого города. В повести подчеркнуто: «Командарм приехал сейчас не к армии, *но в чужой город*: его город, где была его армия, лежал отсюда в тысячах верст, в том городе, в том округе, остались его дела, заботы, будни, жена» [81]. Город – чуждое Гаврилову пространство, поэтому он отклонил предложение, поступившее из «дома номер первый», и остался жить у себя в вагоне – ему ближе дорога.

В оценке образа командарма Гаврилова чрезвычайно важна его портретная характеристика. Анализируя ее, ученики обнаруживают ряд неожиданных деталей, подчеркивающих внутреннюю антитетичность образа командарма. На нем – помятая, нескладно сидящая гимнастерка из солдатского сукна, сапоги со стоптанными каблуками. Это «невысокий, широкоплечий человек, с добродушным, чуть-чуть усталым лицом семинара... его походка одновременно сказывала в нем и кавалериста, и очень штатского, никак не военного человека» [80]. Его «командармство» выглядит как ненужная скорлупа, закрывающая в нем человека. Как командарм, он окружен бездушными механизмами, исполняющих положенные ритуалы, на фоне которых проявление человеческого выглядит комично («Командарм принял... рапор-

⁹ Свообразная «обезличенность» – излюбленный прием писателей-экспрессионистов, демонстрирующий ужасающую бездуховность героев (достаточно вспомнить рассказ Е. Замятина «Дракон», у главного героя которого вместо лица – дыра в картузе).

ты», «командарм жал руки» и вдруг – «командарм взял яйцо» [80].

Обратим внимание и на то, как, подчеркивая «двойственность» в характере героя, автор искусно перемежает эпитеты «командарм» и «человек», совмещая их в одном – «командарм-ткач»: «командарм-ткач был уютным, хорошим человеком, умевшим шутить и видеть смешное» [83], но когда «командарм говорил об армии, он переставал быть ткачом и становился полководцем и красным генералом Красной Армии» [82]. Действительно, с одной стороны, Гаврилов – часть отлаженного механизма, «старый солдат революции, командарм, полководец, который посылал тысячи людей умирать, завершение военной машины, предназначенной убивать и побеждать кровью» [83], «человек-формула», как скажут позже врачи. Но с другой стороны, он – «человек-легенда», «имя которого сказывало о героике всей гражданской войны... о кострах в ночи, о походах... Это был человек, имя которого обросло легендами войны, полководческих доблестей, безмерной храбрости, отважества, стойкости» [80]. Революция Гаврилова – это романтика бурь, это свет надежд, перед которым мелочными казались все невзгоды и потери. Своей судьбой, своим поведением, своей внешностью Гаврилов несколько не вписывается в механически выверенную картину города. Похоже, что он действительно другой – *живой*, «не ком-иль-фо», как напишет он о себе в день операции.

Неоднозначность оценки героя подчеркнута и близостью командарма с его старым другом Поповым, с которым связаны многие воспоминания, рядом с которым прошла жизнь. Анализируя образ Попова, ученики отмечают, что он, так же как и Гаврилов, «не ком-иль-фо» в официальной жизни города. На перроне, у вагона командарма, на фоне четко отлаженного протокола, Попов выглядит, пожалуй, даже нелепо: одетый не по сезону в старенькое пальто, «несвежие башмаки», он явно не внушает доверия часовому. Его мягкие, дружеские интонации («братишка», «улыбнулся», «дружески») пронизаны человечностью и теплотой в отличие от «уставной» и несколько холуйской речи красноармейца («еще не вставали»). В этой сцене весьма примечательно то, что Попов, старый солдат революции, для часового – *чужой*. Недаром и дом Попова, с его неприкаянностью и временностью, также же близок к хронотопу дороги: он жил «в гостиничном номере большой гостиницы, населенной исключительно коммунистами, поселившимися здесь в восемнадцатом году, когда в дыму восстаний

необходимо было держаться друг возле друга. Номер был велик, богато обставлен, но, как все номера всех гостиниц, *указывал на временность, на дорогу*, сущностью своей противной уюту» [91] – замечает автор.

Разговор Гаврилова и Попова – разговор старых друзей, которые могут доверить друг другу все: боль потери, мелочность расставаний – о любви, единственной на всю жизнь, о детях, о скорбных предчувствиях. В «роскошном неуютном» гостиничном номере с ними находится ребенок – маленькая Наташка, дочь Попова. Милая, бессмысленная возня Гаврилова с девочкой, его нежность к ней очень важны в характеристике героя. Особенно замечательным кажется эпизод, в котором командарм укладывает ребенка спать: неумелая колыбельная «старого солдата революции», его искренняя нежность к девочке говорит о нем как о человеке, близком к вечным нравственным ценностям. Весь разговор двух старых друзей пронизан близостью к духовным святыням (песня, ребенок, старая дружба). Именно теплота естественных человеческих отношений выделяет двух друзей из механического расчета жизни города.

Чужость Гаврилова городу особенно очевидна при сопоставлении образа командарма с образом Негорблящегося человека, который, в сущности, и является организатором механической жизни города. Интересно, что при первом появлении Негорблящегося человека его лица не было видно, лишь после разговора с командармом Гавриловым автор освещает его светом лампы, замечая, что «оно было очень обыденно, может быть, чуть-чуть черство, но, во всяком случае, очень сосредоточенно и никак не утомлено» [91]. Достаточно интересная портретная характеристика: в ней нет ничего о человеке, о его душе, пристрастиях, но зато отчетливо констатируется механистичность, усиливающаяся последующими штрихами, все столь же не живописными, а графичными (прямой, четкий почерк, громкий и твердый голос и даже движения «прямоугольны и формульны, как те формулы, которые... он диктовал стенографистке» [105]).

В своем кабинете Негорблящийся человек прочно огражден от мира («окна были глухо закрыты занавесами» [91]). Часами, без тени усталости, он ведет здесь свою работу: «Негорбясь сидел он над бумагами, с красным толстым карандашом в руках... Прошли час и другой, человек сидел за бумагами, работал» [87]. Но одиночество ничуть не тяготит Негорблящегося человека, он погружен в чтение книг: «Те книги, что были раскрыты перед ним, были

книгами о государстве, праве и власти» [91], «Вехами его речи были СССР, Америка, Англия, земной шар и СССР, английские стерлинги и русские пуды пшеницы, американская тяжелая индустрия и китайские рабочие руки» [91]. Заметим, что мотив книги в повести выполняет ту же аксиологическую нагрузку, что и образы песни, ребенка, друга, брата и т.д. Книги, который любит читать Гаврилов («о солнце, о людях и простой человеческой радости» [93]) – кладезь человечности, книги Негорблящегося человека – энциклопедия власти.

В оценке образов Гаврилова и Негорблящегося человека особое значение приобретает эпизод их единственной встречи, во время которой они обсуждали целесообразность хирургической операции. Создается впечатление, что мы наблюдаем диалог живого человека с запрограммированным механизмом: яркие, непосредственные реплики Гаврилова наталкиваются на стену безупречно выстроенных умозаключений Негорблящегося человека. Даже воспоминания о прошлом, о совместных боях не вызывают у него и намека на теплоту дружеских отношений, отнюдь, это лишь воспоминания о трудных, но справедливых решениях бывшего командира. Сейчас положение изменилось – приказы отдает уже Негорблящийся человек. Он говорит об операции, заботясь не о здоровье товарища, а думая о ее необходимости, вернее, целесообразности для революции: «Я тебя позвал потому, что тебе надо сделать операцию. Ты необходимый революции человек. Я позвал профессоров, они сказали, что через месяц ты уже будешь на ногах. Этого требует революция... Я уже отдал приказ» [87].

Здесь важно отметить то, что Негорблящийся человек на самом деле всерьез озабочен здоровьем своего товарища. По существу, его нельзя уличить в коварных помыслах. Он не злодей, не преступник, он – функционер. Болезнь Гаврилова для него – не беда конкретного человека, которая может вызвать сочувствие и жалость, а всего лишь поломка в системе, которая нуждается в исправлении. Поэтому отправить Гаврилова на операцию для Негорблящегося человека все равно, что отправить ноту французам – «подвинтить» разлаженный механизм (недаром в операционной Гаврилова именно «прикрутили к столу» [101]).

Сопоставляя образы Гаврилова и Негорблящегося человека, учащиеся приходят к выводу о том, что миры двух главных героев повести, слитые некогда воедино в месиве революции, стали кардинально противоположны: они живут как будто в параллельных пространствах. И если в создании образа Гаврилова автор

подчеркивает исключительно человеческие качества, то в обрисовке Негорблящегося человека главными становятся мотивы воли, власти, строгого расчета, сливающиеся в единый мотив «куклы», бездушного механизма – ведущий в создании образа Негорблящегося человека. Близость Гаврилова к извечным ценностям становится тем краеугольным камнем, который отделяет его от Негорблящегося человека.

Столкновение двух миров – мира человечности и бездушного расчета – особенно очевидно в обрисовке образа больницы. Примечательно то, что дом, в котором расположилась больница, стоит на окраине города, и эта его «пограничность» видится весьма символической. Дом как бы смешал в себе разные пространства: «За двором, за домом падал обрыв, и там текла река, и на лугах за рекой опять ложилось серое небо, фабричные трубы, поселки, церквенка; обрыв оброс березами, ограбленными летним бумом» [84] – с одной стороны, дом как будто подчинен общим законам жизни города, с другой – погружен в стихийную «непричесанность».

Знаменательно то, что все время пребывания командарма в больнице, он смотрит именно в те окна, что обращены к заречному простору, хотя вид, открывающийся ему, довольно безрадостен: «Те окна дома, что выходили к заречному простору, отгорали последней щелью заката, и там, за этим простором эта щель точила, истекла запекшейся, полиловевшей кровью» [88]. Именно в момент первого появления командарма в здании больницы появляется этот кровавый отсвет, знак беды, который уже не покинет повесть.

Большое значение в оценке происходящего имеет и мотив песни: «В доме шел час отдыха, тишало, только где-то далеко пела хожалка негромкую песню о том, как выйдет она на реченьку, поглядит на быстрюю» [88]. Песня хожалки звучит как знак сострадания, душевной теплоты, заботы, и это тоже своего рода сигнал о близости к заречному простору. Но эта песня умолкает по знаку красноармейцев, сопровождающих Гаврилова, поскольку для них она – лишняя, ненужная, чужая. Именно в этот момент происходит первая смерть: «Сукровица заречного заката в окнах умерла» [88], – так из трагических предчувствий проявляется смертность холодного пространства города, способного убить живую душу.

Интересна еще одна существенная деталь: когда перед началом консилиума кто-то из собравшихся все-таки задал оставшийся без ответа вопрос: «Вы его видели, господа, товарища Гаврилова, – что за человек?» – повествование

резко прерывается авторской ремаркой: «Рана заката унесла за собой во мрак заречный простор». В общий разговор как будто вклинивается природа. Детали пейзажа у Пильняка всегда во многом символичны, и это замечание – не исключение. В семантике повести весомо уже само звучание эпитета – «рана заката», но «рана», унося «во мрак заречный простор» – еще более глубокий образ. Заречный простор как знак духовности, отголосок стихийности, унесенный во мрак, в небытие, в смерть – это уже не просто предвестник трагедии. Это второе в контексте повести умирание: знак Природы, угасающей в момент абсолютного безразличия к Человеку.

Организуя анализ «Повести непогашенной луны», учителю важно постоянно концентрировать внимание учащихся на том, *каким образом* автору удается показать неизбежность трагедии. Тема смерти пронизывает все пространство повести, она влплетается в повествование и путем введения нового цвета в ее небогатую палитру. Весь рассказ о консилиуме сопровождается нагнетанием белого цвета: белой краской выкрашены стены в приемной, с потолка падает белый электрический свет, белой клеенкой затянут стол, белой простыней накрыт диван, белые халаты одеты на профессорах – все эти штрихи, в конечном счете, сливаются в единый белый цвет наступившей зимы. Глава «Смерть Гаврилова» начинается описанием белого снега, выпавшего в ночь перед операцией командарма. Белый снег, как белый саван, укрыл землю в день гибели человека – белый цвет в контексте повести становится общим знаком смерти.

Тема смерти подчеркнута и метафорикой образа луны. В тот час, когда вопрос об операции был уже решен, «над городом, над лужами, над домами поднялась *ненужная* городу луна; облака шли поспешно, и казалось, что *луна испугана*, торопится, бежит, прыгает, чтобы куда-то поспеть, куда-то не опоздать, белая луна в синих облаках и в черных провалах неба» [91]. Настороженные метания луны полны тревоги и обеспокоенности, она словно торопится предупредить о чем-то, предотвратить нечто страшное. «Испуганная» после разговора Гаврилова и Негорблящегося человека, в утро перед операцией командарма она «умирает». Описывая луну, автор четко разграничивает два пространства, он словно делит надвое горизонт, смело окрашивая его в контрастные тона: с одной стороны, над обрывом, «за которым открывался заречный простор... *умирала* за снегами в синей мгле луна» [99], с другой – виделся город, за которым «красно, багрово» горел восток.

Город, охваченный красным, вновь противопоставляется заречному простору, его красное пожарище как будто становится истоком гибели стихийности, естества.

Ощущение роковой обреченности Гаврилова усиливает мотив приказа, сопровождающий всю историю болезни командарма: *приказ* об операции отдает Негорблящийся человек, «секретную бумагу, *почти приказ*» получают профессора. Показательна и покорность самого командарма: «*Прикажете* раздеваться?» – говорит он профессорам на консилиуме. Или – «Я... считаю операцию излишней, – но если вы, товарищи, находите ее необходимой, *укажите* мне место и время, *куда я должен явиться* для операции» [91] и т.д. На первый взгляд, в этих штрихах и деталях нет ничего удивительного. В них несомненно тесная связь с реальной действительностью: беспрекословное соблюдение Устава, следование протоколу и т.д. – все это могло бы стать частью документальной хроники трагедии. Но Пильняк в своей повести переводит черты этой реальности почти в мистический план: сила партийного приказа приобретает судьбоносное значение, а воля партии – силу рока, довлеющего над человеком и обрекающего его на смерть: «Да, брат, *цека играет* человеком...» [83].

Здесь учителю важно отметить: Б.Пильняк был одним из первых художников, открывших новый лик рока и новую трагическую коллизию – роковую зависимость отдельного человека от воли партии, от общего блага государства, ведь трагичность заключается именно в том, что человек, прославившийся тем, что всю жизнь принимал жесткие и трудные решения, стал не волен распоряжаться своей собственной судьбой. Он не вправе решать исключительно личные вопросы своей жизни, поскольку болен не человек – болен партийно-государственный функционер – командарм, «генерал номер такой-то», как скажет профессор Кокосов.

Пожалуй, именно осознанием роковой обреченности и объясняется та удивительная покорность, с которой Гаврилов принимает смерть: в операционной он «покойно, молча поклонился профессорам и прошел к столу, посмотрел в окно на заречье, руки скрестил на спине» [100] – его последний жест – жест покорности заключенного. А в последние минуты его жизни, «за час до того, как официально было сообщено о смерти командарма Гаврилова, – случайный сосед по палате слышал странные звуки в палате, *точно там перестукивался человек, как перестукиваются арестанты в тюрьмах*» [103]. Операция оказалась ненужной, бессмысленной, в ней действительно не

было необходимости, и Гаврилов умер. Пространство Негорбящегося человека, пространство машины города, погубило его.

Смертоносность механического начала, лишенного духовности и человечности, обнаруженная писателями-экспрессионистами, изначально претендовала на глобальность обобщений и выводов. Недаром и в «Повести непогашенной луны» смерть командарма Гаврилова связана с общим изменением картины города, со «смертью» его души. И если в начале город, городская душа выла, «залапанная туманной мутью», то в финале она «заморожена луной»: «Это был час, когда просыпалась машина города, когда гудели заводские гудки. Гудки гудели долго, медленно, один, два, три, много, – сливались в серый над городом вой. Было совершенно понятно, что этими гудками воеет городская душа, *замороженная ныне луною*» [107]. Пространство города заметно изменилось, оно заледенело. Вместе с гибелью одного человека оно прониклось мертвенной тишиной: «От луны в небе – в этот час – осталась мало заметная, *тающая ледяная глышка. В снежной тишине* не было слышно рокота города» [106].

Образ луны в финале может быть понят по-разному. В контексте повести луна «умирала» вместе с Гавриловым – так, может быть, и душа города может умереть вместе с загубленной жизнью человека? Изменение картины города можно понять и как наступление эпохи безвременья, смерти. В этом смысле образ луны может быть растолкован как знак предупреждения. А может быть и возмездия, ведь город *заморожен луною*? Рядом с луной показана маленькая Наташа: «Я хочу погасить луну». Погасить, а, может быть, согреть, растопить дыханием? Так или иначе, это попытка вырваться из замороженного пространства города, прорваться в *другую жизнь*.

Приступая к итоговым обобщениям, учителю необходимо отметить, что в своем эстетическом суждении о новом порядке Б. Пильняк был не одинок. Становление бездуховного тоталитарного строя из пестрой разноголосицы жизни стало одной из любимых тем писателей-экспрессионистов: осмысление революции 1917 года как грандиозной попытки подчинить жизнь единой умозрительной схеме – одна из главных тем творчества И.Г. Эренбурга («Ускомчел», «Необычайные похождения Хулио Хуренито и его учеников», 1921 г.), Е.И. Замятина («Мы», 1920 г.) и др.. Художественные опыты русского экспрессионизма позволили смоделировать «математически выверенный» Космос, приводя к ошеломляющему выводу: ужасное в жизни человека, оказывает

ся, связано даже не столько с жизненным Хаосом, сколько с попытками его насильственно упорядочить. Обнаруживается, что «механический Космос» убивает душу, приводит к гибели живого.

Создавая в своих произведениях образ времени, Пильняк поистине приближается к диалогу со всей русской литературой, развивая тему противостояния замкнутого и распахнутого в необъятность мира времени. Но если в русской классике трагедия личного существования человека рассматривалась как проблема самореализации, оторванности от времени, у Пильняка время способно убить человека, он подавляется временем, уничтожается им.

«Повесть непогашенной луны» была написана задолго до того, как в полную силу заработал маховик сталинских репрессий. Сегодняшнему читателю трудно не заметить пророческий пафос повести¹⁰, но учителю важно подчеркнуть, что не только в нем заключается ее художественная ценность: анализ поэтики повести позволяет судить об открытии Пильняком новых ресурсов выразительности в прозе, о мастерстве писателя в создании эмоциональной атмосферы как важнейшей составляющей эпического повествования. «Повесть непогашенной луны» – яркое, талантливое произведение, образец экспрессионистской прозы 20-х гг.

СОВЕТУЕМ ОЗНАКОМИТЬСЯ:

- Голубков М.М. Русская литература XX века. После раскола. М., 2001.
- Ришар Л. Энциклопедия экспрессионизма: Живопись и графика. Скульптура. Архитектура. Литература. Драматургия. Театр. Кино. Музыка. М., 2003.
- Русский экспрессионизм: теория, практика, критика / Сост. В.Н.Терехина. М., 2005.
- Эльяшевич А.П. Лиризм, экспрессия, гротеск: О стилевых течениях в литературе социалистического реализма. Л., 1975.

¹⁰ Именно на эту черту творчества Б.Пильняка в первую очередь обратили внимание критики 1980-х годов, обозначив ее как пример «социальной прогностики» (см.: Латынина А. Договорить до конца // Знамя. 1987. № 12; Малухин В. Убийство командарма // Октябрь. 1988. № 9 и др.)

ПРОФИЛЬНОЕ ОБУЧЕНИЕ

Е.А. Рябухина

СТРУКТУРА ПРОФИЛЬНОГО ОБУЧЕНИЯ РУССКОМУ ЯЗЫКУ В УСЛОВИЯХ УРОВНЕВОЙ ДИФФЕРЕНЦИАЦИИ ПРЕДМЕТНОГО СОДЕРЖАНИЯ

Реализация концепции профильной школы приводит к необходимости разноуровневого преподавания учебных предметов. Анализ практики преподавания русского языка в старших классах свидетельствует о наличии трех уровней обучения: *базового, профильного и углубленного*. Нужно отметить, что *базовый уровень* может обеспечивать как обучение в общеобразовательных классах, так и индивидуальную образовательную траекторию, выбранную в рамках естественно-научного, математического, технического и других профилей. *Профильный уровень* может быть рекомендован для учащихся, ориентированных на профильное гуманитарное образование, а также для учащихся, избравших в рамках индивидуальной образовательной траектории именно этот уровень по различным причинам. Непременным условием достижения *уровня углубленного изучения* русского языка становится выполнение требований к профильному уровню и углубление тех аспектов языкового содержания, которые отражали бы специфику филологического образования.

Преподавание русского языка в условиях уровневой дифференциации предметного материала и выбора учащимися индивидуальной образовательной траектории требует особой компетентности учителя-словесника. Результаты опроса 27 педагогов, направленных на специальные курсы по преподаванию русского языка в профильной школе, позволили выявить низкий уровень осведомленности учителей в вопросах содержания и организации процесса обучения старшеклассников русскому языку. Так, большинство опрошенных предложили включить в содержание курса на базовом уровне материалы, нацеленные *только* на подготовку к ЕГЭ. В 15% случаев респонденты были уверены в возможности реализации одинакового для всех уровней содержания обучения. В 60% случаев анкетированные ошиблись в именах авторов программ и названиях учебников по русскому языку для 10 – 11 классов, а также продемонстрировали неосведомленность в вопросе о том, какие программы допущены (рекомендованы) Министерством образования.

Около 15% учителей затруднились назвать программы и учебники, обеспечивающие преподавание русского языка на базовом уровне, около 25% – программы и учебники, обеспечивающие преподавание на профильном уровне. Исследовались также подходы словесников к отбору элективных курсов по русскому языку. В части анкет (около 20%) избранный тип элективных курсов более соответствовал уровню предпрофильных, нежели профильных классов; не выявилась система отбора курсов по выбору как необходимого дополнения к основному предметному содержанию. Такие результаты получены несмотря на то, что большинство опрошенных имеют первую и высшую квалификационную категорию и преподают русский язык в 10 – 11 классах не менее 3 лет.

Сложившаяся ситуация свидетельствует о необходимости разработки модели разноуровневого обучения русскому языку в профильной школе. Методический анализ позволяет представить *структуру* обучения русскому языку, которая может стать основой уровневой модели курса для старших классов. В качестве основных компонентов структуры определены:

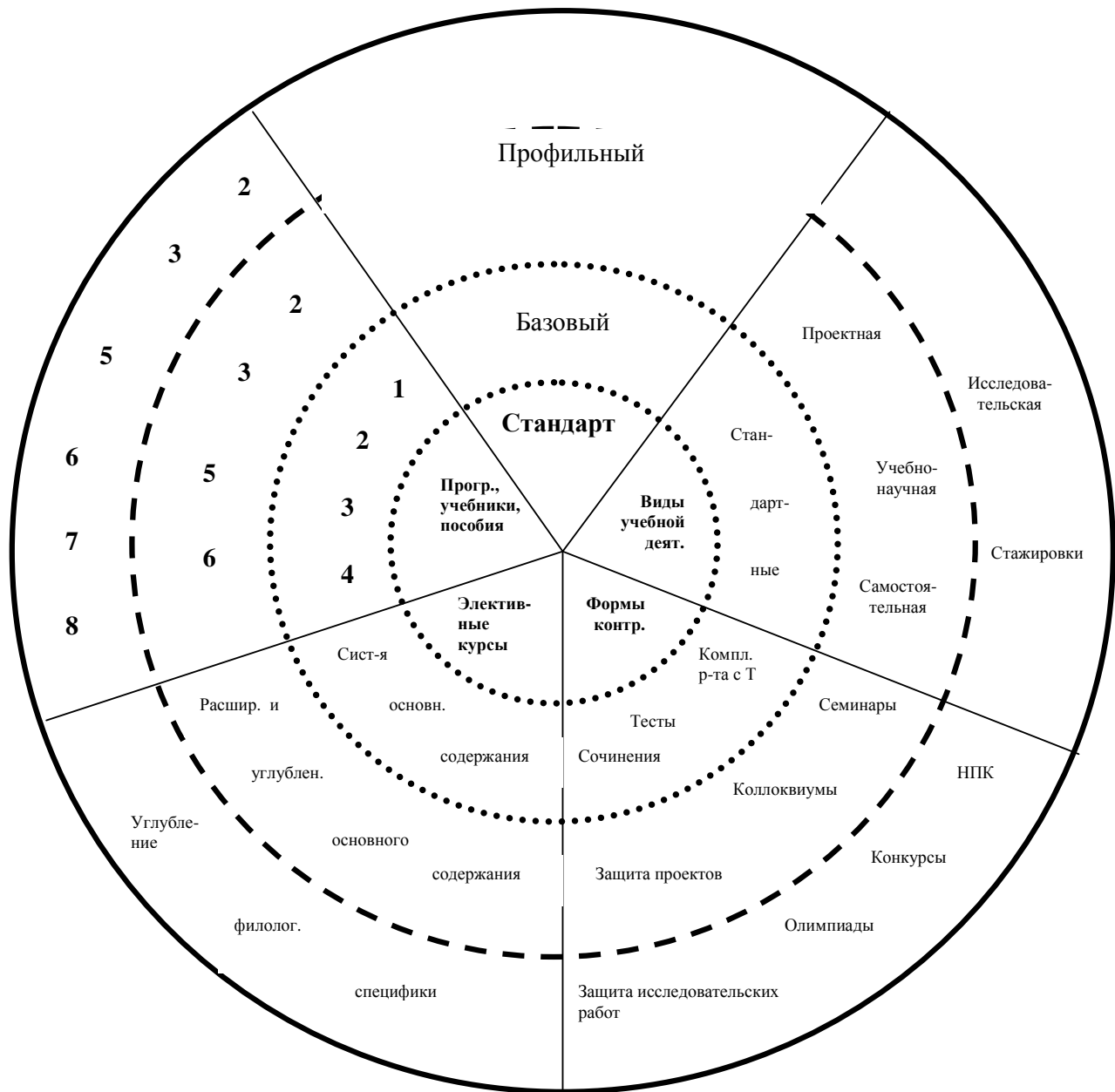
1. Образовательный стандарт.
2. Программы, учебники, учебные пособия.
3. Элективные курсы.
4. Виды учебной деятельности.
5. Формы контроля подготовки учащихся (см. рис.1).

В целом структура представляет собой концентр, в котором все компоненты проецируются на каждый из возможных уровней преподавания: базовый, профильный, углубленный. Концентрическое построение позволяет подчеркнуть включенность содержания предыдущего уровня в последующий и показать отличия более высокого уровня обучения от более низкого. Структура отражает *принципы*:

- обязательного выполнения требований базового стандарта;
- расширения и углубления изучаемого материала при переходе на следующий уровень;
- роста самостоятельности и креативности познавательной деятельности.

Елена Анатольевна Рябухина — кандидат филологических наук, доцент, зав. кафедрой методики преподавания русского языка и литературы Пермского государственного педагогического университета.

Рис. 1
Структура обучения русскому языку в профильной школе



Примечания к структуре:

Граница базового уровня

Граница профильного уровня

Граница углублённого уровня



Программы и учебники (в комплексе), учебные и справочные пособия:

1. Власенков А.И., Рыбченкова Л.М. Русский язык: Грамматика. Текст. Стили речи. М., 2005.
2. Дейкина А.Д., Пахнова Т.М. Русский язык. Учебник-практикум для старших классов. М, 2006.
3. Гольцова Н.Г., Шамшин И.В. Русский язык. 10 – 11 классы. М, 2006.
4. Греков В.Ф., Крючков С.Е., Чешко Л.А. Пособие для занятий по русскому языку в старших классах. М., 2005.
5. Золотова Г.А., Дручинина Г.П., Онипенко Н.К. Русский язык. От системы к тексту. М., 2002.
6. Горшков А.И. Русская словесность. От слова к словесности. М, 2003.
7. Русская грамматика: В 2 т. М., 1980.
8. Вузовские пособия, специальные словари, справочники.

Прокомментируем графическое отображение структуры. Следует отметить, что содержание обучения русскому языку определяется соответствующим уровнем стандарта, программами, учебниками, учебными пособиями и элективными курсами. Основой базового уровня обучения является Проект стандарта полного общего образования по русскому языку (базовый уровень), основой профильного и углубленного уровня – Проект стандарта полного общего образования по русскому языку (профильный уровень). Последняя редакция указанных проектов – 2004 год. Заслуживают особого внимания программы, учебники и учебные пособия для 10 – 11 классов. Их сегодня издано немало, но, в первую очередь, необходимо ориентироваться на допущенные или рекомендованные Министерством образования РФ. Среди учебников есть так называемые универсальные, то есть обеспечивающие обучение русскому языку как на базовом, так и на профильном уровне за счет дифференциации содержания и разницы в учебно-тематических планах. К ним прежде всего следует отнести «Русский язык. Учебник-практикум для старших классов» А.Д.Дейкиной, Т.М.Пахновой; Русский язык. 10 – 11 классы Н.Г.Гольцовой, И.В.Шамшина. Поскольку учебники и учебные пособия очень важны для функционирования представленной структуры, мы дадим их краткую характеристику в Приложении.

При отборе элективных курсов следует учитывать различие в их целях на разных уровнях обучения: на базовом уровне это систематизация изученного, на профильном – расши-

рение и углубление предметного содержания, на углубленном уровне – реализация филологической специфики. Курсы по выбору, без сомнения, должны обеспечить необходимое для реализации определенного уровня дополнение к основному предметному содержанию.

Виды учебной деятельности на каждом последующем уровне расширяются и усложняются за счет роста самостоятельности и креативности обучения: на профильном уровне изучения русского языка, без сомнения, должны быть задействованы проектная методика, учебно-научные исследования учащихся, ИКТ; на углубленном уровне возникает потребность в индивидуальных консультациях с учеными, стажировках.

Проблема критериев оценивания успешности учащихся заслуживает особой разработки, но в рамках предлагаемой нами структуры можно определить характерные для каждого уровня формы контроля. Очевидно, что на профильном уровне наряду со стандартными процедурами контроля целесообразно использовать защиту проектов, рефератов, коллоквиумы. Углубленный уровень предполагает также защиту исследовательских работ, участие в олимпиадах и конкурсах.

Создание на основе предлагаемой структуры модели разноуровневого обучения позволит описать механизмы, приводящие компоненты структуры во взаимодействие, и отразит оптимальное сочетание содержания и форм обучения на базовом, профильном или углубленном уровне.

Приложение

Учебники и учебные пособия, рекомендованные и допущенные министерством

Базовый уровень	Профильный и углубленный уровень
<p>1. Власенков А.И., Рыбченкова Л.М. Русский язык. Грамматика. Текст. Стили речи. 10 – 11 класс. М.: Просвещение, 2004.</p> <p>Краткая характеристика содержания. Учебник включает теорию и практику анализа текста, повторение языковых разделов, систематизацию сведений о стилях речи и речевых жанрах, повторение орфографических сведений с опорой на грамматику, повторение пунктуации на синтаксической основе, сведения о публичной речи.</p>	<p>1. Золотова Г.А., Дручинина Г.П., Онипенко Н.К. Русский язык. От системы к тексту. 10 класс. Учебное пособие для факультативных занятий в общеобразовательных учреждениях гуманитарного профиля. М.: Дрофа, 2002.</p> <p>Краткая характеристика содержания. Дается система сведений о языке, представлена взаимосвязь уровней языка, использован функциональный аспект анализа языковых явлений, затронуты вопросы коммуникации и текста, грамматика текста. Предложение рассматривается в грамматическом и семантическом аспектах (предикативность, синтаксема), даны сведения об исследованиях в области лингвистики, есть исследовательские и экспериментальные задания.</p>

2. Греков В.Ф., Крючков С.Е., Чешко Л.А.
Пособие для занятий по русскому языку в старших классах. М.: Просвещение, 2005.

Краткая характеристика содержания.

В основе курса – повторение; вводный раздел дает общее представление о языке как системе, далее языковые разделы повторяются с точки зрения употребления их единиц в речи: таким образом осваивается на практике орфоэпическая, лексическая, словообразовательная, морфологическая и синтаксическая норма. В пособии есть разделы «Словообразование и орфография», «Морфология и орфография»; сведения по пунктуации повторяются и углубляются на синтаксической основе.

3. Дейкина А.Д., Пахнова Т.М.

Русский язык. Учебник-практикум для старших классов. М.: Вербум-М, 2006.

Краткая характеристика содержания.

Представлена система языка, соотношение языка и речи, рассмотрен стилистический аспект изучения языка. Все виды компетенций учащихся (лингвистическую, языковую, коммуникативную, культуроведческую) предполагается формировать в процессе системного многоаспектного анализа текста. Особое внимание уделяется самостоятельной работе учащихся с базовыми теоретическими понятиями; ведется постоянная работа над пунктуационными, орфографическими навыками и навыком создания текста.

4. Гольцова Н.Г., Шамшин И.В.

Русский язык. 10 –11 классы. М.: Русское слово, 2006.

Краткая характеристика содержания.

Системно представлены языковые разделы, причем раздел «Лексика. Фразеология. Лексикография» рассматривается в функциональном аспекте; разные виды языковых разборов повторяются с опорой на лингвистические сведения; орфографические правила систематизируются с опорой на морфологический принцип русского письма, даны системные сведения по синтаксису и на их основе повторяется пунктуация. Отдельно рассматриваются разделы «Культура речи», «Стилистика» (здесь же краткие сведения о речевых жанрах и о приемах анализа текста), «Из истории русского языкознания».

2. Тот же учебник (планирование на 3 часа).

Краткая характеристика дополнений: увеличен объем заданий по анализу изобразительных возможностей языка, функциональной стилистике, орфографии с точки зрения ее принципов и норм.

В упражнениях появляются сведения о русском речевом этикете, выдающихся лингвистах, затрагиваются проблемы экологии языка.

3. Тот же учебник (планирование на 3 часа).

Краткая характеристика дополнений.

Расширение и углубление содержания каждого раздела.

4. Горшков А.И.

Русская словесность. От слова к словесности. 10 – 11. М.: Просвещение, 2002. Теория. Сборник задач и упражнений.

Краткая характеристика содержания.

Представлен системный анализ языка с точки зрения возможностей реализации его единиц в словесном выражении, даны теоретические основы стилистики и текстологии, основы филологического анализа текста, отражен культуроведческий аспект работы с текстом; в сборнике задач и упражнений помещены лучшие образцы художественных текстов.

Дополнительные учебные пособия

Базовый уровень	Профильный и углубленный уровень
<p>1. Введенская Л.А., Пономарева А.М. Русский язык: культура речи, текст, функциональные стили, редактирование. Учебное пособие для 9 – 11 классов общеобразовательных школ. Ростов-на-Дону, 2002.</p> <p>Краткая характеристика содержания. В пособии рассматриваются свойства языка как знаковой системы, языковая норма, свойства и качества речи (в т.ч. синонимические и словообразовательные возможности, средства выразительности), различные аспекты теории текста, функциональные стили; предлагаются задания на редактирование; в разделы пособия включен практикум по орфографии и пунктуации.</p> <p>2. Розенталь Д.Э. Русский язык. 10 -11 классы. Учебное пособие для общеобразовательных учебных заведений. М.: 2005.</p> <p>Краткая характеристика содержания. В пособии содержится систематизация сведений по орфографии, обобщающие таблицы по морфологии, продумана работа над орфоэпической нормой, синтаксис повторяется как раздел грамматики и как основа пунктуационных знаний; развитие связной речи нацелено на обучение разным способам передачи текста и на создание сочинений; в пособие включены памятки разного рода.</p> <p>3. Солганик Г.Я. Стилистика русского языка. 10 -11 классы. Учебное пособие для общеобразовательных учебных заведений. М.: Дрофа, 2001.</p> <p>Краткая характеристика содержания. В пособии стилистика рассматривается как раздел науки о языке, представлены функциональные стили и стилистика текста, содержится большое количество задач и упражнений.</p>	<p>1. Возможно использование того же учебного пособия.</p> <p>2. Багрянцева В.А., Большчева Е.М., Галлактионова И.В., Жданова Л.А., Литневская Е.И. Русский язык. Учебное пособие для углубленного изучения русского языка в старших классах. Ч.І. МГУ, 2000.</p> <p>3. Возможно использование того же учебного пособия.</p>

Е.Г. Белова

ЭЛЕКТИВНЫЕ КУРСЫ ПО ЛИТЕРАТУРЕ КАК СРЕДСТВО ПРЕДПРОФИЛЬНОЙ ПОДГОТОВКИ УЧАЩИХСЯ

Надо ли говорить о том, что при тотальном дефиците часов, отведенных всевозможными вариантами базисных учебных планов на изучение литературы, современная школа все острее ощущает проблему эстетически неразвитого читателя? Неспособность понимать позицию автора художественного текста и порождать собственное суждение о произведении и отраженных в нем жизненных явлениях все чаще становится характеристикой современного школьника. Думается, что постоянное сокращение часов литературы не единственная причина, порождающая данную проблему. Но как быть в этой ситуации детям, которые любят читать, обсуждать прочитанное и собираются связать свое будущее с гуманитарными дисциплинами? Настоящим спасением могут стать в данном случае элективные курсы по литературе.

Элективы или курсы по выбору становятся неотъемлемой характеристикой современного образования. Связано это, прежде всего, с переходом на профильное обучение в старшей школе. Поэтому естественно, что в профильных 10-11 классах доминирующими становятся элективы, поддерживающие профиль. Это значит, что элективные курсы в старших классах развивают содержание одной из профильных дисциплин и обеспечивают изучение смежных предметов на профильном уровне. Например, в гуманитарном классе учащимся могут быть предложены такие элективные курсы, как «Российские цивилизации», «Современная русская литература», «Основы журналистики», и многие другие.

Однако сегодня учителя старших классов особенно остро столкнулись с таким явлением, как случайный (неверный, ошибочный, неосознанный) выбор профиля учащимися. Нередко ученики, выбирая направления обучения в старшем звене, руководствуются причинами, далекими от собственных способностей, потребностей и интересов. На выбор профиля могут оказать влияние советы друзей, требования родителей, престижность обучения в том или ином классе, или наоборот неспособность обу-

читься на одном из профилей. Часто мы слышим такое наивно-детское объяснение от старшеклассников: «Пошел в гуманитарный класс, потому что по физике и математике у меня тройки...» Одним словом, речь идет о неспособности многих девятиклассников совершить осознанный и адекватный выбор траектории своего дальнейшего обучения. Нельзя однозначно сказать, что это вина современных школьников, скорее, это их беда. Не всегда в образовательных учреждениях грамотно организуется предпрофильная подготовка учащихся, которая и призвана сформировать культуру выбора.

Идея самоопределения базируется на готовности учащихся принять осознанное решение относительно своего дальнейшего образования. Формирование культуры выбора может обеспечиваться как технологически (за счет реализации педагогических технологий, которые позволяют учащимся осуществлять пробы различных вариантов с выбором оптимального), так и за счет введения в учебный план курсов по выбору – элективов. Ошибочно думать, что только в девятом классе основной школы следует начинать предпрофильную подготовку, как это рекомендуют делать появившиеся в последнее время многочисленные публикации, посвященные вопросам разработки программного обеспечения курсов по выбору. Практика показывает, что только планомерная работа по формированию осознанного выбора профиля обучения в старшем звене дает свои результаты. Поэтому элективные курсы могут и должны быть введены в учебный план значительно раньше. Именно таким образом организована предпрофильная подготовка в МОУ гимназии № 47 г. Екатеринбурга.

Следует определиться, какие именно элективные курсы способны помочь учащимся в процессе самоопределения. Традиционно выделяются три основных вида элективов: развивающие, предметно-ориентированные (пробные), ориентационные. Однако в чистом виде элективные курсы гуманитарной направленности трудно отнести к какому-либо типу подобной классификации. Согласитесь, что тематика элективов, предлагаемых на параллелях 5-7 классов, явно многофункциональна. Например, широко известные программы иннова-

Елена Геннадьевна Белова — учитель литературы высшей квалификационной категории, победитель конкурсов «Учитель года» и «Лучшие учителя России», руководитель УМЦ «Призвание» МОУ – Гимназии № 47.

ционного литературного образования «Мастерская стиха» и «Мастерская прозы», адаптированные учителями гимназии для использования их в рамках элективов, одновременно и повышают мотивацию обучения, и удовлетворяют разнообразные познавательные потребности учащихся, и выходят за рамки традиционных школьных предметов. Связано это, в первую очередь, с тем, что сам предмет литературы является полифункциональным, так как приобщает учащихся сразу к трем основным способам мироощущения и миропонимания: эмоционально-образному (искусство), рационально-логическому (наука), а также отчасти провиденциальному, интуитивно-аксиологическому (религия).

Тем не менее, для учащихся среднего звена такие курсы полезны именно своим развивающим эффектом: вряд ли многие из них станут настоящими поэтами или писателями, да и точные правила создания художественных текстов определенных жанров со временем скорее всего сотрутся из памяти, а вот способность тонко чувствовать лирику, понимать силу эстетического воздействия развивает внутренний мир школьников, способствуют формированию духовной культуры.

В 8-9 классах ведущую роль начинают играть предметно-ориентированные (пробные) курсы по выбору, основная задача которых – дать обучающемуся возможность реализовать свой интерес к выбранному предмету, уточнить свою готовность и способность осваивать гуманитарные предметы на повышенном уровне сложности. Следует обратить внимание, что в практике современного образования учителя нередко подменяют эти задачи иными, сугубо практическими, и занимаются элементарным «натаскиванием» девятиклассников, готовя их к успешной сдаче экзаменов по литературе. Чтобы этого не происходило, нельзя определять предметное содержание элективных курсов данного вида только углублением литературного образования. Необходимо сделать это содержание не только полезным, но и увлекательным; а главное реализовывать его не через набившую оскомину ученикам классно-урочную форму организации учебных занятий, а с помощью исследовательских, проектных, игровых форм деятельности, использовать способы и приемы инновационных педагогических технологий.

Продолжительность таких курсов невелика, а содержание программ может быть самым разнообразным: «Занимательное литературоведение», «Мастерская писателя», «Я – человек

читающий», «Литературная премия», «Я б в филологи пошел...». Безусловно, содержание программы определяет ведущий тип профессиональной деятельности, с которым должны познакомиться будущие десятиклассники. По названиям элективов можно судить, что спектр предлагаемых вариантов необходимых будущему ученику класса гуманитарного профиля умений чрезвычайно разнообразен: от развития навыков анализа художественного произведения до приобретения начальных представлений о литературной критике.

Таким образом, грамотно организованная предпрофильная подготовка (прежде всего система элективных курсов в среднем звене) дает возможность учащимся более осознанно подойти к выбору профиля своего дальнейшего обучения. Следует помнить, что количество предлагаемых элективов должно быть избыточным, чтобы возникла реальная возможность выбора (один из одного – это не выбор!), потому что, только по-настоящему выбирая, можно научиться выбирать. И здесь учитель литературы может тоже выбрать удобный для себя вариант: либо использовать в работе имеющиеся сегодня в большом количестве опубликованные программы элективных курсов, либо создать свою собственную, отвечающую его представлениям о предпрофильной подготовке по литературе, программу.

Как известно, содержание элективных курсов не должно совпадать с программой изучения предмета. В противном случае элективы рискуют превратиться в ненавистные для многих школьников «дополнительные занятия». Однако выход за рамки образовательной программы не единственный способ привлечь внимание учащихся к выбору элективных курсов по литературе. Не менее эффективным является использование современных технологий (или отдельных их элементов) в организации учебного занятия.

Проиллюстрируем это на примере уроков по литературе для 5 класса по образовательной программе «Школа-2100»

Преподавание всех предметов в образовательной системе «Школа-2100» организовано в рамках технологии проблемно-диалогического обучения. Поскольку соблюдение этого положения является одним из основных условий эффективности реализации программы, учителю необходимо владеть умением создавать проблемную ситуацию и организовывать поиск решения на уроках литературы в том числе. Авторы учебников по литературе образовательной системы «Школа-2100» Р.Н. Бунеев и

Е.В. Бунеева предлагают для изучения в пятом классе достаточно сложный литературный материал. Именно поэтому особо актуально стоит вопрос о том, как создать учебную и личностную мотивацию для работы с художественным произведением на уроках литературы в пятом классе.

Необходимо признать, что удачно придуманная и грамотно организованная проблемная ситуация действительно задает интригу урока, обеспечивает тот самый эффект, когда «ученики широко распахивают глаза и открывают рты, задумчиво почесывают затылки и недоуменно смотрят на учителя». Думаю, многие читатели узнали слова из книги Е.Л. Мельниковой «Проблемный урок или как открывать знания с учениками». Технология открытия знаний, предложенная в этой книге, универсальна, так как применима на любом предмете и может использоваться на различных возрастных ступенях образовательного процесса. Теоретически освоенный материал, как известно, требует практического применения. Хотелось бы поделиться с коллегами некоторыми фрагментами уроков литературы, где учитель создает проблемную ситуацию.

5 класс.

Тема урока: «Море Пети и море Гаврика» (по повести Валентина Катаева «Белеет парус одинокий»)

УЧИТЕЛЬ	УЧЕНИКИ
<p>На отворотах доски нарисованы две абсолютно одинаковые бабочки, рядом с которыми два ребенка по просьбе учителя дали свои определения:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. легкая, невесомая, прозрачная, тонкая; 2. стремительная, яркая, веселая <p>– Вижу, вы удивлены. Почему? (побуждение к осознанию противоречия)</p> <p>– Над каким вопросом (проблемой) мы сегодня подумаем (поразмывляем)?</p> <p>– Герои произведения оба выросли на море, оба прекрасные пловцы, море – это их стихия, и показано оно глазами детей. Одинаковы ли взгляд героев? Их отношение к морю?</p>	<p>Разные мнения ребят у доски вызывают реакцию удивления (возникновение проблемной ситуации)</p> <p>– Бабочки у ребят были одинаковые, а определения получились различные.</p> <p>– Почему одни и те же предметы люди видят по-разному?</p>

Безусловно, в качестве предмета для характеристики совсем не обязательно рисовать бабочку. Можно попросить охарактеризовать любой предмет в классе нескольких учеников. Главное, благодаря данной проблемной ситуации у нас в классе завязалась оживленная беседа. Размышляя о том, что нам известно о Пете и Гаврике (это было домашним заданием к уроку), ребята без труда вышли на главную мысль: герои произведения очень разные, у них различные условия жизни, непохожие характеры. Поэтому для Пети море – это тайны и приключения, интереснейшее место для игр и наблюдений. Для Гаврика море, прежде всего, – труд и пища. Кстати, от тех прилагательных, которыми ребята охарактеризовали бабочку, целесообразно выйти на разговор о художественных определениях. Тогда часть урока, посвященную описанию моря, каким его видят герои («тихое, светло-голубое, ярко-синее, пламенное, сверкающее, темно-индиговое, шерстяное» и т. д.), можно вести с ребятами на профессиональном языке. Пятиклассникам очень нравится находить в тексте эпитеты и анализировать их художественные возможности.

В конце урока мы вернулись к разговору о бабочке. Ребята отметили, что ученики, которые работали у доски, дружат, однако это не мешает им смотреть на предметы и явления по-разному. Думается, воспитательный эффект урока именно в этом: ребята говорили, что дружить не значит смотреть на мир одинаковыми глазами, что настоящая дружба обогащает человека и для нее не существует никаких преград. Урок получился насыщенным и интересным именно потому, что проблемная ситуация в его начале заставила ребят осознать актуальность нашего разговора. Переход от сегодняшних пятиклассников к героям повести Катаева получился очень органичным.

В данном случае проблемная ситуация организована одним из самых эффективных и часто используемых на уроках литературы способом: мы предъявили классу два различных мнения по поводу одного и того же объекта.

Возможен другой вариант, когда в создании проблемной ситуации участвует практически каждый ученик в классе.

5 класс.
Тема урока:
«Каждый из нас в ответе перед будущим»
(анализ рассказа
«И грянул гром» Рэя Бредбери)

УЧИТЕЛЬ	УЧЕНИКИ
<p>На доске запись: ПРОШЛОЕ НАСТОЯЩЕЕ БУДУЩЕЕ</p> <p>Ученикам предложено соединить эти понятия: придумать схему и прокомментировать ее.</p> <p>– Задание было одинаковым, почему схемы получились разными? – Какой возникает вопрос?</p> <p>– Давайте попробуем ответить на этот вопрос с помощью наших знаний о рассказе «И грянул гром»...</p>	<p>Предъявляют свои варианты. Можно организовать на этом этапе работу в группах, тогда на доске появятся 4-5 вариантов.</p> <p>– У нас разные взгляды на эту проблему. – Как связаны между собой прошлое, настоящее и будущее?</p>

Возможны разные логические цепочки: от последовательной (где ученики соединяют прошлое с настоящим, а настоящее с будущим) до сложных вариантов, где будущее и прошлое в итоге смыкаются. Герои рассказа, совершая фантастическое путешествие в прошлое, своими необдуманными действиями невольно нарушили жизнь людей в настоящем. Задача учителя, анализируя кольцевую композицию произведения, привести учеников к выводу о том,

что каждый из живущих на Земле ответственен перед будущими поколениями. От каждого из нас зависит, на какой планете, в каких условиях и при какой системе будут жить наши потомки. Проблемная ситуация в начале урока позволяет ученикам осознать достаточно сложную для пятиклассников проблематику рассказа, рождает внутреннюю мотивацию к постижению идеи художественного произведения.

Методическое пособие, предлагаемое авторами данной образовательной программы, содержит достаточно обширный и многообразный материал для подготовки к урокам. Однако оно не всегда способно помочь организовать урок грамотно с точки зрения его технологической составляющей. Это создает, с одной стороны, определенные трудности в работе учителя, с другой стороны, открывает простор для творчества. Мы уверены, что эмоциональный отклик на изучаемое произведение есть непременное условие эффективности уроков литературы, особенно в среднем звене. Наш опыт преподавания по программе ОС «Школа-2100» позволяет сделать вывод, что проблемные ситуации, описанные в этой статье и подобные им, помогают учителю в достижении не только образовательных, но воспитательных целей урока. Именно этот вывод делает правомерным предположение о том, что применение данной инновационной педагогической технологии в преподавании элективных курсов позволит сделать занятия наиболее эффективными для литературного образования школьников и помочь им совершить осознанный выбор профиля для дальнейшего обучения.

ОБРАЗ СОВРЕМЕННОГО ЯЗЫКА: РИТОРИЧЕСКИЙ АСПЕКТ

С.Г. Шейдаева

ДЛЯ ЧЕГО ЛЮДИ НЕ ПИШУТ ЗАПРОСТО, КАК ГОВОРЯТ?

В название статьи вынесены слова героя повести В.И. Даля «Бедовик» (1839): «Для чего люди не пишут запросто, как говорят, и выбиваются из сил, чтобы исказить и язык, и смысл! Почему и за что проклятие безграмотства доселе еще тяготеет на девяти десятых письменных и как это объяснить, что люди, которые говорят на словах очень порядочно, иногда даже хорошо, по крайней мере, чистым русским языком, и рассуждают довольно здраво, как будто перерождаются, принимаясь за перо, пишут бестолочь и бессмыслицу, не умеют связать на бумаге трех слов и двух мыслей и ни за какие блага в мире не могут написать самую простую вещь так, как готовы во всякое время пересказать ее на словах? Почему это общий наш недостаток, что мы пишем гораздо хуже, чем говорим, и исключения из этого общего правила так редки?»¹.

Что изменилось сейчас? Пожалуй, лишь то, что в наше время «бестолочь и бессмыслицу» не только пишут, но и говорят. Языковая невнятица давно стала привычным явлением во всех сферах общения – политической («Мы это делали, делаем и будем делать, но делать надо больше», – из речи известного политика), общественной («Сотрудничество в соитии с другими направлениями творческой жизни продолжает расширяться и углубляться, ибо наше гармоничное развитие бесконечно, как пространство и время», – из программы общественной организации «Истоки» в Удмуртской Республике, 2000 г.), образовательной («У каждого человеческого разума рождается всегда какая-либо мысль, которую кто-то воплощает в жизнь, а кто-то оставляет ее при себе», – из ответа на едином государственном экзамене по русскому языку, Ижевск), художественной («Семь дней на неделе, / И семь звезд в венце. / Уже отзвучали / Романсы в душе», – из сборника стихов издательства «Тодон», 1997), в сфере массовой коммуникации («Что в ваших силах сделать для минимизации возникшей проблемы?» – из интервью корреспондента газеты «Удмуртская правда», 2003 г.), научной («Поэтика Бунина подтверждает способность наречия к многогранному конципированию предме-

та», – из автореферата кандидатской диссертации по русскому языку, 2002) и др.

Как писал И.А. Бунин, «распад, разрушение слова, его сокровенного смысла, звука и веса идет в литературе уже давно»². Так что явление это не новое, а связано оно с отражением в языке изменений в жизни российского общества. Под влиянием разнородных социальных факторов (использование языка представителями разных социальных слоев и групп, расширение состава говорящих на русском литературном языке, демократизация, отмена цензуры и др.) языковые нормы нарушаются в речи отдельных носителей русского языка, целых групп населения и, в результате, изменяются. Данные процессы объективны и неостановимы. И все же место им – в речевой стихии. Не случайно люди обычно обращают мало внимания на ошибки в речи, а лингвисты говорят об особых правилах построения разговорной речи, отличных от норм книжного языка. Нарушение норм в письменном тексте всегда порицалось обществом, поскольку текст хранит и передает культуру. И уж если взялся писать – пиши грамотно.

Современные СМИ – особая социально-информационная система. Для речевых сообщений в информативной коммуникации предписаны точность, прозрачность, недвусмысленность, возможность однозначной интерпретации, исключение субъективной эмотивности³. Однако именно коммуникативной прозрачности нередко недостает текстам, рассчитанным на массового адресата. Газетные и телевизионные репортажи зачастую настолько «непрозрачны» для рядового получателя, что попадают на зашифрованные послания. Любая информация во время ее передачи подвергается дезорганизации и доходит до получателя в менее ясном виде, чем была послана, а наиболее заметной помехой, как отмечают исследователи, является «перегрузка сообщения незнакомыми сигналами»⁴, в том числе речевыми ошибками и любыми непривычными или неизвестными словами и оборотами. Автор сообщения, посылаемого при помощи СМИ, должен учитывать массовый характер своего адресата, если только он действительно заинтересован в понимании читающим (слушающим) данного сообщения. Понимание же есть интерпретация новой ин-

¹ Даль В.И. Избранные произведения / Сост. Н.Н. Апоповой. М., 1983.

Светлана Григорьевна Шейдаева — доктор филологических наук, профессор Удмуртского государственного университета, заведующий кафедрой теории языка и речевой коммуникации.

² Бунин И.А. Воспоминания. М., 2003. С. 290.

³ Гудков Д.Б. Прецедентные имена в языковом сознании и дискурсе // Материалы IX Конгресса МАПРЯЛ. Братислава, 1999. Докл. и сообщ. российских ученых. М., 1999. С. 125.

⁴ Гальперин И.Р. Информативность единиц языка. М., 1974. С. 18.

формации в терминах старой, известной полужанры.

Какие именно формы современного русского языка являются в настоящее время информативными для большей части населения России? По-видимому, те, которые обладают признаком общепонятности, а таких всего две – литературный русский язык (обработанная и имеющая высокий социальный престиж форма языка) и просторечие (ненормативная речь горожан). Использование носителями русского языка той или иной его формы «зависит прежде всего от образования говорящего, степени его культурности, характера профессии»⁵. Ясно, что создатели текстов массовой коммуникации должны отдавать предпочтение литературному языку как орудию и форме национальной культуры.

В литературном языке помимо стилистически маркированных (специфических, более узких по своему употреблению) единиц имеются и нейтральные, или межстилевые элементы. Как пишет В.В. Колесов, нормативным является именно «стилистически нейтральный элемент системы»⁶. Такие языковые единицы наиболее приспособлены для выполнения номинативной функции, поскольку, обозначая предмет речи, не добавляют к этому ничего лишнего и позволяют собеседнику быстро и точно идентифицировать предмет речи. О «красоте нейтрального стиля» писал и М.В. Панов. По его мнению, этот стиль «напоминает самую чистую, холодную, вкусную воду, в которой нет никаких примесей»⁷.

Однако некоторые журналисты из суетного желания произвести впечатление на публику предпочитают «поить» ее не этой чистой и вкусной «водой» (возможно, ее у них просто нет), а подкрашенной и сладкой «газировкой». В качестве заменителей общепонятных номинативных знаков используется устаревшая лексика, витиеватые перифразы, развернутые антропоцентрические метафоры и т.д. (в данной статье мы не будем касаться жаргонной лексики). В результате простое по содержанию сообщение, оформленное неоправданно усложненным языковым кодом, остается не воспринятым адресатом. «Количество энергии, необходимое для декодирования стилистического приема, во много раз превышает то, которое требуется для декодирования простого (не стилистического) сообщения»⁸.

Рассмотрим некоторые примеры. В одном из «спецрепортажей» ВГТРК «Удмуртия» сообщалось о школькем базаре, о том, что там было много желающих купить школьные учебники, или, как это было сказано корреспондентом, «страждущих заполучить вождеденные учебники» (17.08.01). Обратим внимание на

номинативные замены: вместо нейтрального желающие – «страждущие», вместо получить (или купить) – «заполучить», вместо желаемые (нужные) – «вождеденные». Стилистически нейтральным является здесь лишь ключевое слово «учебник», хотя и оно могло быть заменено на что-нибудь вроде «источник знаний».

«Всё-то у нас не веревка, а «вервие» – писал И.А. Бунин⁹. Об обыденных событиях корреспонденты республиканских СМИ любят говорить с повышенной экспрессией, отправляя в эфир больше информации о себе, нежели о предмете речи. Однако известно, что экспрессивный компонент семантики слова является продуктом не объективного, а оценочного восприятия и отображения действительности¹⁰. Неудачный (нарочитый) выбор номинативных единиц, а также ставший традиционным в публицистике иронический тон высказывания создают ненужный «шум» при получении сообщения. В результате слушатель (читатель) вместо ожидаемой объективной информации получает авторскую интерпретацию события.

Коммуникативной прозрачности зачастую недостает и спортивным репортажам. Например, передача «Время спорта» на телеканале «Удмуртия» перенасыщена «красивыми» заимствованными терминами из далеких от спорта сфер коммуникации. Так, решение спортивного судьи устойчиво именуется «окончательным вердиктом» (25.12.02), футбольное соревнование в родном для команды городе называется «домашней футбольной фиестой» (2.04.03), о спортивных качествах соревнующихся говорят, что спортсмены «проявляют свои кондиции» (16.04.03) и т.д. Четверка спортсменов часто называется кватретом, в результате чего иногда возникает семантическое несогласование: «кватрет сильнейших замкнула Иванова» (22.01.03). Подобные нарушения правил семантической сочетаемости неизбежны, когда в устной речи говорящий вводит термин в новый контекст, однако в данном случае текст был прочитан «с листа» спортивным комментатором.

Неоправданному усложнению словесного кода немало способствует использование многословных (составных) наименований. Например, излюбленными оборотами ижевских спорткомментаторов являются следующие: говоря о возрасте спортсмена, обычно прибегают к сочетанию «возрастной ценз» (22.01.03), о забитом мяче – был «открыт лицевой счет» (2.04.03), о соблюдении спортивных правил – что спортсмен «следовал букве закона» (25.12.02) и т.д. Немало в спортивных репортажах замен прямых наименований следующими перифразами: о биатлоне – «союз быстрой лыжи и точной стрельбы» (21.01.03), о волае – «там занимались укрощением самого скоростного спортивного предмета» (21.01.03), о журналистах – «держал ответ перед пишущей и

⁵ Филиппов К.А. Лингвистика текста. СПб., 2003. С. 249.

⁶ Колесов В.В. Функция и норма в литературном языке // Функционирование языка и норма. Горький, 1986. С. 5.

⁷ Панов М.В. Из наблюдений над стилем современной периодики // Язык современной публицистики. М., 1989. С. 15.

⁸ Гальперин И.Р. Информативность единиц языка. С. 163.

⁹ Бунин И.А. Воспоминания. С. 269.

¹⁰ Телия В.Н. Коннотативный аспект семантики номинативных единиц. М., 1986. С. 21.

говорящей четвертой властью» (19.03.02) и др. Слушатель, для того чтобы понять простое сообщение (сколько забито голов? какая команда выиграла?), вынужден сначала заниматься переводом с метафорического языка на общепонятный русский, а это удастся далеко не каждому, поскольку исходные номинации (судебные, банковские, музыкальные и другие термины и устойчивые обороты) взяты из специальных областей знания.

«Плетение словес» – любимое занятие и для авторов выпусков новостей на криминальную тему. Так, только в одном выпуске телепередачи «Опасная зона» (ТВК «Удмуртия», 12.04.2000 г.) были отмечены следующие случаи неудачного олицетворения: «На заднем сиденье авто возлежал телевизор»; «Десяти тысячам килограмм нержавеющей стали не удалось покинуть территорию завода»; «Серые дома, подвергшиеся нападению». В выпуске, следующем за этим (на другой день), о двери, которую взламывали воры, сообщалось следующее: «дверь все же не сдалась, как галантная дама» (13.04.2000). Еще пример из телепередачи новостей «Песочная 13»: давно не отремонтированные дома были названы «изголодавшимися по ремонту ижевскими пятиэтажками» (7.05.01). Насколько понятны для широкой публики такие информационные сообщения?

В отдельных случаях журналист-газетчик, уверенный в своем праве (и даже долге) писать каким-то якобы «своим особым стилем», сознательно культивирует его, создавая подчас совершенно невозможные для восприятия творения. Вот цитата из статьи, опубликованной в газете «Удмуртская правда»: «Сегодня, когда поступит к читателям этот номер газеты, у моего товарища по многолетней работе в “Удмуртской правде”, у моего друга по взглядам на жизнь, у моего соратника по политическим убеждениям и позициям, у моего единовеца по нравственным принципам, сегодня у него – банкет. Не просто хорошее застолье с друзьями. И не семейный праздник, собирающий близких и дальних родственников, не только отмечаемое вместе с большинством коллег личное торжество, тесно увязанное с работой коллектива. Сегодня у него банкет – та форма личностного праздника-торжества, в которой переплетаются и вышеназванные, но и их дополняют выражения признания общественной значимости события». (25.07.97) Здесь бесчисленные распространенные определения содержат неизбежные для таких текстов логические нестыковки слов, вроде «друг по взглядам» и «единовец по принципам». Из-за обилия повторных наименований, обозначающих один и тот же предмет речи, читатель с трудом улавливает мысль автора: у товарища, соратника, единовеца сегодня банкет, застолье, праздник, торжество, а точнее говоря, «форма личностного праздника-торжества». Далее в этой статье находим еще такие нагромождения слов, как «движение к поступательному развитию», «душевная система моральных и нравственных принципов», «неизбежное следование убеж-

денности», «через него она (газета) имеет влияние и отражение того жизненного пласта, который несет в себе целое поколение» и др.

Учитывая то, что основная часть населения российской провинции читает только местные газеты, тиражирование подобных текстов далеко не безопасно. Словесная муть, в которой слова высокие и низкие, абстрактные и конкретные, русские и заимствованные перемешаны в некую текстообразную массу, уничтожает всякий интерес к печатному слову.

Еще один тупиковый, на наш взгляд, путь, по которому идут некоторые журналисты в Удмуртии, создавая «самобытные» газетные статьи, лучше всего можно охарактеризовать снова словами И.А. Бунина, писавшего: «А какое невероятное количество теперь в литературе самоуверенных наглецов, мнящих себя страшными знатоками слова! Сколько поклонников старинного («ядренного и сочного») народного языка, словечка в простоте не говорящих, изнуряющих своей архирусскостью!»¹¹

Следующие примеры взяты из разных выпусков газеты «Известия Удмуртской Республики»: «Живет такой парень в поселке Позимь на завьяловской земле, а специальность пошел пытаться в четвертое училище» (№ 32, 2000 г.); «Что же пишут сегодня о дедах и прадедах, ратниках отечественной славы, сегодняшние очерки?» (№ 52, 2000 г.), «Далеко от рокадных дорог войны стоял Ижевск, но его погосты тоже густо засеяла военная погибель» (№ 52, 2000 г.). Еще пример такого же рода из газеты «Совершенно конкретно»: «Первыми в огниво посылали молоденьких солдатиков» (№ 5, 2000 г.).

На международной конференции «Язык средств массовой информации как объект междисциплинарного исследования» (МГУ, 2001) отмечалось, в частности, что «демократизация стиля породила проблему свободословия. Серьезность мысли и красота речи заменены в иных текстах СМИ тем, что по-русски прямо называется трепом и болтовней»¹². Однако говорили участники конференции также и о том, что «слушатель, легко привыкший к дурному вкусу речи и музыки, давно тоскует по хорошей классической русской речи и музыке»¹³.

В республиканской печати в Удмуртии в последние два-три года заметны изменения в лучшую сторону. Если раньше можно было открыть любую газету и легко набрать много «отрицательного языкового материала» (термин Л.В. Щербы) для практического занятия по культуре речи, то сейчас это сделать не так-то просто. Видимо, действительно наступает новое время.

¹¹ Бунин И.А. Воспоминания. С. 291.

¹² Анушкин В.И. Стиль речи СМИ – стиль жизни общества // Язык средств массовой информации как объект междисциплинарного исследования: Тезисы докл. Международной конференции (Москва, филологический факультет МГУ им. М.В. Ломоносова, 25-27 октября 2001 г.) / Под общ. ред. М.Н. Володиной, М.Л. Ремневой. М., 2001. С. 5-7.

¹³ Там же. С. 6.

ГОТОВИМСЯ К УРОКУ

Н.В. Барковская

ПОЭТИЧЕСКАЯ ГЕОГРАФИЯ КАК ТЕМА ЭЛЕКТИВНОГО КУРСА

В советском литературоведении проблема взаимодействия культур решалась достаточно просто. Исходя из дихотомии формы и содержания, теоретики полагали, что советское искусство должно быть национальным по форме и социалистическим по содержанию. В Тюмени мне довелось увидеть бюст Юрия Гагарина: при реставрации бюста лицо космонавта приобрело отчетливо мансийский облик. П. Вайль цитирует бурятские частушки про Ленина из книги 1930-х гг. «Ленин в русской сказке и восточной легенде»:

Когда перестал идти сильный дождь,
То легче стало птенцу кроншнепа.
Когда установилась власть Ульянова,
То народу стало легче и лучше.
Облегчившему участь саврасой лошади,
Быстрому вагону – благодарность.
Облегчившему участь трудового народа,
Коммунисту Ленину – благодарность.

Это – подстрочник, стихи приведены в книге сначала на бурятском языке, причем, как замечает П. Вайль, перевод этих «буддистских бормотаний» и не нужен¹.

Проблема национальной культуры сложна в силу крайней идеологизированности и мифологизированности. Когда символисты обсуждали судьбу России в координатах «Восток или Запад», то речь шла не об исторических, геополитических или национальных реалиях, а о психологических комплексах, с доминированием рационалистических, аполлонических начал или дионисийского экстаза, Христа или антихриста. Точно так же образ «Куликова поля» у А. Блока, идея панмонголизма («желтой опасности») у А. Белого, обретают, в духе Вл. Соловьева или Р. Штейнера, совершенно мифологическое содержание.

По мнению Л. Гудкова, русская национальная идентичность имела негативный характер, т.е. русская самобытность осмыслялась через противопоставление Европе (начиная с борьбы западников и славянофилов в 1830-х гг.); на этом фоне вырабатывалась идея русского мессианизма, особого пути России,

призванной служить «историческим щитом», начиная с эпохи татаро-монгольского нашествия до периода Второй мировой войны. Окончательно русская национальная идея сформировалась на рубеже XIX-XX вв.² Сейчас, на рубеже XX-XXI столетий, проблема национального своеобразия культур обостряется в связи с процессами глобализации (модернизации) общества. Л. Гудков дает следующее определение глобализации: это – «формирование транснациональных акторов (компаний, информационных сетей), появление международных политических и финансовых институтов, свободное движение капиталов и труда, резкое расширение сферы массовой информации, унификация новых и более высоких требований к качеству образования, здравоохранения, защите окружающей среды, ослабление традиционных государственных барьеров...»³. Процессы универсализации (прежде всего, в образовании, научных исследованиях, сфере отдыха и туризма) приводят к размыванию прежних национальных стереотипов, в частности, лидерство европейских стран потеснили США, Австралия, Япония, страны Южной Азии. Тенденция к глобализации сталкивается с тенденцией консервативного традиционализма («ограждение своего – способ выживания в меняющемся мире»⁴). И хотя формирование «открытого общества» идет в России весьма противоречиво (например, отсутствует такой важный компонент модернизации общества, как обширные инвестиции в систему высшего образования), однако идеи «железного занавеса» или «безродных космополитов» уже невозможны. Знакомясь с культурой других стран, русские отчетливее сознают свое своеобразие, без комплекса «негативной идентичности», т.е. не через конфронтацию, а через диалог. П. Вайль пишет: «Проблема – в скорости и густоте коммуникаций, невиданной, неслыханной и непредставимой прежде. Новизна – не количественная, а принципиальная. В этом стремительном теле-радиогазетно-кино-музыкально-товарно-туристско-компьютерном потоке исчезают и уносятся подробности, нюансы, оттенки... Как держаться за свое, если вокруг тебя ежеминутно – чужое? И какова в наши дни доля горькой иронии

¹ Вайль П. Карта родины. М., 2007. С. 46-47.

Нина Владимировна Барковская — доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой современной русской литературы Уральского государственного педагогического университета.

² Гудков Л. Негативная идентичность. Статьи 1997-2002 годов. М., 2004. С. 125.

³ Там же. С. 770.

⁴ Вайль П. Гений места. М., 2006. С. 76.

в мандельштамовских строках: “Но люблю эту бедную землю, оттого что иной не видал?”⁵.

В новых условиях возникают и новые формы межкультурных взаимодействий. Можно найти яркие примеры типологических схождений (не связей, контактных или типологических), обусловленных универсализаций (нивелировкой – «телевизор в юрте, ацтек в автомобиле», по словам П. Вайля) опыта повседневности, например, стихотворение Е.Шварц «Зверь-цветок» создано раньше, чем рисунок С. Дали «Невозможная натура», тогда как предмет изображения (женщина-дерево-зверь-цветок, заштрихованная дождем) удивительно похож у обоих авторов. Нередко возникает игровой диалог, литературная игра: бестселлер У. Эко «Имя розы», а также во многом повторяющий его «Код да Винчи» Дэна Брауна вызвали своеобразный римейк «Код Онегина» Брэйна Дауна (Дм. Быкова); отметим также «этнокарнавальная текст» – мистификацию – цикл романов «Евразийская симфония» Хольма Ван Зайчика (Рыбаков, Алимов) – голландца по происхождению, русского по умонастроению, советского разведчика, крупнейшего производителя капусты, китайца по языку сочинений, синкретичного вероисповедания; Интернет, международные конкурсы, книжные серии формируют единое интертекстуальное пространство; так, в 2005 г. в серии «Внутренний голос» (изд-во «Emergency Exit») вышли книги стихов Е. Фанайловой (Москва) и В. Темирова (Нью-Йорк): при всей разнице эмоционального звучания (пафосно-трагического у Фанайловой и иронично-шутливого у Темирова), принципов поэтики, тематических мотивов можно отметить, тем не менее, определенную – сознательную – перекличку этих книг (книга Фанайловой позиционирована как американский блокбастер о России, последняя в книге Темирова миниатюра «Кино и буржуазия», написанная от лица женщины, травестирует концепцию Фанайловой).

Количество примеров легко умножить, отметим популярные у молодежи русско-французский журнал «Psychologies», журнал «Geo», публикующий статьи и русских, и американских исследователей и проч.

В условиях «открытого общества» новый расцвет переживает жанр травелогов, путевых дневников, туристических заметок – своеобразная «психогеография», если использовать выражение Е. Шварц. В XIX в. травелогов не так уж много – «Письма русского путешественника» Карамзина, «Фрегат «Паллада»» Гончарова. Серебряный век резко расширил поэтическую географию, открыл новые культурные горизонты перед читателями. Бальмонт собирал сказки ацтеков и был влюблен в Японию; книга Брюсова «Сны человечества» знакомит с поэзией разных стран через искусные стилизации;

об Александрии писали Кузмин, Бунин, Гумилев и т.д. Особенно обширен «итальянский текст» в поэзии начала XX в.: и Блок, и Бунин, и Гумилев, и Кузмин, и Мандельштам видели нечто родственное себе в итальянских городах и укладе жизни⁶. Подбирая материал к спецкурсу, можно использовать книгу А. Карамурзы «Знаменитые русские о Флоренции» (М., 2001). Показательным будет сопоставление с произведениями современных поэтов, например, И. Бродского, а также Е. Шварц «Снег в Венеции», «Зимняя Флоренция с холма» («Новый мир». 2003. № 5), циклом В. Строчкова «Стихи из Италии» («Авторник. Альманах литературного клуба». М., Тверь. 2002). Открывателем африканской темы в русской поэзии стал Н. Гумилев, возможно сопоставление его образного решения темы Африки с произведениями Р. Киплинга. Книга стихов Гумилева «Шатер» вообще планировалась как поэтическая география; черты сходства и, вместе с тем, существенные различия в обрисовке, например, Египта обнаруживаются при сопоставлении стихов Гумилева «Красное море», «Египет» с путевыми поэмами И. Бунина «Дельта», «Свет Зодиака» из цикла «Тень птицы».

По-прежнему большое место в современной литературе о заграничных впечатлениях занимают жанры ведугы (описания характерного городского уголка) и экфразиса (описания живописного, скульптурного, архитектурного произведения). Естественно, на занятиях с учащимися уместно наряду с литературными произведениями использовать репродукции, фотографии и проч., благо путеводителей много и в печатном виде, и на соответствующих сайтах. Если элективный курс «Поэтическая география» читается на факультетах сервиса и туризма, международных отношений, то материал можно расширить. В частности, назовем прекрасную книгу П. Вайля «Гений места» (М.: Ко Либри. 2006. 485 с.). построенную на сопоставлении не только городов, но и тех писателей, художников, композиторов, кинорежиссеров, которые выразили дух данного места: Лос-Анджелес – Ч. Чаплин, Сан-Франциско – Д. Лондон; Афины – Аристофан, Рим – Петроний; Дублин – Джойс, Лондон – К. Дойл; Руан – Флобер, Париж – Дюма; Толедо – Эль Греко, Мадрид – Веласкес и т. д. Своеобразные психолого-этнографические эссе содержат книги А. Гениса «Колобок. Кулинарные путешествия» (М, 2007) и Б. Акунина (Г.Чхартишвили) «Кладбищенские истории» (М., 2005), характеризующие культуру разных стран через быто-

⁶ См., напр.: Барковская Н.В. «Итальянский текст» как этап творческой саморефлексии в русской поэзии 1910-х гг. // Русская литература XX-XXI веков: направления и течения. Вып. 7. Екатеринбург, 2004; Меднис Н.Е. Флоренция в русской поэзии XIX-XX вв. // Проблема интерпретации в лингвистике и литературоведении. М-лы Третьих Филологических чтений. Т. II. Новосибирск, 2004.

⁵ Вайль П. Гений места. М., 2006. С. 134.

вые аспекты (национальная кухня, обычаи погребения усопших).

Если же элективный курс читается в филологическом классе, то ограничиваться только тематическим анализом не стоит. Для «географических» стихотворений характерны стилизация, использование твердых стиховых форм, свойственных той или иной национальной литературе (канцона, газель и проч.), нередко используется верлибр. Яркой особенностью подобных произведений является макаронический стиль, известный и в XIX в., но изменивший свою функцию в соответствии с изменением мироощущения.

Макаронические стихи (итал. *Poesia maccheronica*, от *maccheroni* – макароны) – шуточные или сатирические стихи, текст которых пересыпан иностранными словами или словами, составленными на иностранный манер. Вмонтажирование в лексику родного языка чужеземных слов производит комический эффект⁷. Сатирическая поэма И.П. Мятлева «Сенсации и замечания госпожи Курдюковой за границею, дан лэтранже» высмеивает увлечение дворян французским языком и характерный комплекс в отношении к иностранцам – смесь раболепия и презрения. В 1 главе описывается отъезд госпожи Курдюковой:

Вот в дорогу я пустилась:
В город Питер дотащилась
И промыслила билет
Для себя, э пур Аннет,
И пур Харитон ле медник.
Сюр ле пироскаф «Наследник»
Погрузила экипаж,
Приготовилась в вояж.
Но на Бердовой машине
Вздумалось моей кухне
Бедную меня, малад,
Проводить жюск'а Кронштадт.
Берег весь кипит народом
Перед нашим пароходом:
Де мамзель, де кавалье,
Де попы, дез офисье,
Де коляски, де кареты,
Де старушки, де кадеты,
Одним словом, всякий сброд.
Задымился пароход,
В колокольчик застучали,
Все платками замахали,
Завозились ле мушуар,
Все кричат: «Адье, бонсуар,
Ревене, не м'ублие па!»⁸

О порче языка повествует сатирическое стихотворение В. Маяковского «Американские русские»:

Петров
Капланом
за пуговицу пойман.
Штаны
заплатаны,
как балканская карта.
«Я вам,
сэр,
назначаю апойнтман.
Вы знаете,
кажется,
мой апартман?
Тудой пройдете четыре блока,
потом
сюдой дадите крен.
А если
стриткара набита,
около
можете взять
подземный трен.
Возьмите
с менянем пересядки тикет
и прите спокойно,
будто в телеге.
Слезете на корнере
у дрог ликет,
А мне уж
и пинту
принес бутлегер...⁹

Как видим, в данном случае не происходит повышения культурного уровня русских, оказавшихся за границей, наоборот, опошляются, снижаются до примитивного уровня внешние заимствования, о чем свидетельствует смешение английских слов с русским просторечиями. Автор подводит итог:

Уж если
Одесса – Одесса-мама,
То Нью-Йорк –
Одесса-отец.

Об утрате языкового инстинкта, дефектности речи русских парижан, не по доброй воле оказавшихся в изгнании, пишет в своих рассказах Н.А. Тэффи. В рассказе «Разговор» русский парижанин утешает приехавшего из Берлина соотечественника:

– Подождите. Найдем вам какое-нибудь meuble...
– А в каком бецирке дешевле?
– Что?
– Я спрашиваю, в каком бецирке...
– Господи, да вы совсем по-русски говорить разучились. Ну, кто же говорит «в бецирке»!
– А как же по-русски?
– По-русски называется арондисман¹⁰.

Стихотворения современных авторов повествуют о человеке, добровольно посещающем чужую страну, с радостью узнающем что-то

⁷ Квятковский А. Поэтический словарь. М., 1966. С. 149-150.

⁸ Мятлев И.П. Стихотворения. Сенсации и замечания госпожи Курдюковой. Библиотека поэта (2-е изд.). Л., 1969.

⁹ Маяковский В.В. Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. 7. М., 1958. С. 80-82.

¹⁰ Тэффи Н.А. Собр. соч.: В 3 т. М., 1998. Т. 3. С. 173.

близкое себе в ином укладе, с благодарным удивлением открывающем новое, яркое, замечательное – то есть становящемся душевно более гибким и богатым. В стихотворении В. Строчкова «Коктейль Больяско» (цикл «Стихи из Италии») макаронический стиль (смесь, языковой «коктейль») не свидетельствует о порче родного языка и не выполняет сатирической функции. Чужой язык позволяет глубже проникнуть в свой, в этимологические корни, восходящие к индо-европейскому праязыку. (В. Строчков и А. Левин – создатели особой поэтики – «лингвопластики», построенной на игре с языком как с особой реальностью, обладающей изменчивостью, подвижностью и избыточностью; их излюбленные приемы – каламбур, обыгрывание омонимии, полисемантики, изоморфности слов разных частей речи¹¹). Не случайно над всем стихотворением витает тень В. Набокова – писателя-билингвы, обогатившего как русский, так и английский литературный язык.

КОКТЕЙЛЬ «БОЛЬЯСКО»

I.

Набобовский коктейль на Villa dei Pini.
Набоковский контекст, другие берега.
Заложник языка, какая брешь в гордыне!
Страдательный залог услужливой врага.
Опасливый дурак, медвежьник служуций,
Internal Passive Voice, сквозь дырочки гардин
и щели жалюзи глядит на мир снаружи,
с которым он один остался на один
такой короткий срок зимовья и тревоги:
не сядешь на пенек, не тронешь пирожка.
Обложенный язык урчит в своей берлоге,
гнусит охочий звук английского рожка.

II.

Но памятник в себе, берущий на арапа,
никак не зарастет народный родничок
детины-языка, и виски или граппа
не в силах развязать, связать и на крючок
в вольере запереть. Сквозь дурочку в гордыне
медвежьего глазка он зыркает, пыхтя,
и чутко ловит звон разымчивой латыни,
напевный баюбай, и внемлет, как дитя,
пуская пузырь, гуля и засыпая,
Волчицын бок одной и Ромула другой
руками обхватив.

III.

И вот любовь слепая,
как волчье молоко, цедится под рукой,
ползет по языку и, омывая нёбо,
расходится в крови опаловой волной
и, растворив собой урсусливую злобу,
уводит на латынь «любимый» и «родной».
Уже не кровь – ихор мне шепчет: «Prediletto!»,
и, эхом вторя вслед, «Amata!» – я шепчу;
«Germino!» – мне в ответ, и нет родней ответа,
он теплится свечой, и не задуть свечу,
и больше не понять, che lingua é materna,
и che natale мне paese e città;
трепещет язычок, candela di lanterna,
и sogno тянет сон, и sonno длит мечта.

IV.

Но сонная мечта – лишь dream, а в перепонки,
взрывая немоту и лепет, шёпот, стон,
настырный Новый Свет зудит свои дифтонги
сквозь зубы и язык, дудя, сдирает сон.
Назойливый кузен, двоюродный и грубый,
но, в сущности, простец, old fellow и братан,
рычит мне: «How are you?!», просторно скаля зубы.
«OK! And how are you?!» Грохочет кабестан,
натягивая цепь, и якорем разлапым
ползешь из глубины, цепляя сонный ил,
ловя последний блик ночной волшебной лампы,
и шорох голосов, и шелест теплых крыл.

V.

Мир поднимает «Hi!!!», в нем всё кричит и свищет,
и птичьих «Come stai?!» стремителен полет.
«Сто бэнэ» – отвечай – хотя их, может, тыща,
и, может, даже, «rìù» – и он с тобою пьёт.
Менахем и Мими несут «Шалом» на хибру,
Керала пьёт «Чин-чин!» на птичьем языке.
Мир предстает уже нестрашным и нехитрым,
мы с ним «на брудершафт», на «ты» и налегке.
Я выпускаю джин из бешеной бутылки
и, тоника плеснув, приемлю этот мир.
«Okay! Pogovorim?» – Да хоть на суахили!
а Джанни говорит: «Buon giorno, Vladimir!»

VI.

Щекоchet тонкий луч тепла и пониманья
сквозь щели жалюзи, пора их открывать,
и замкнутая речь сквозь дырочку в гортани
сочится родничком и силится прорвать
чужие берега, запруду иноречи,
медведка языка щекоchetся во рту.
Разинь окно и рот – и мир тебе навстречу
весь ринется, даря такую простоту,
такой просторный путь, такую дичь и прелесть,
такую голосов нестройную толпу –
впадай же в эту речь, в неистовство и ересь,
в цеплячий Вавилон, пробивший скорлупу.

Villa dei Pini [вилла деи пини] – сосновая (пиниевая) вилла.

Prediletto [прэдилетто] – любимый (о ребенке).

Amata [амата] – любимая (о матери).

Germino [джермино] – родной (о брате).

Che lingua é materna [кэ лингва э матэрна] – какой язык (есть) родной.

Che natale ... paese e città [кэ наталэ ... пазе э читта] – какая родная ... страна и город.

Candela di lanterna [кандэла ди лантэрна] – свеча лампы, фонаря.

Sogno [соньо] – мечта.

Sonno [сонно] – сон.

Come stai? [комэ стай] – как ты (находишься)? – эквив. How are you?

Сто бэнэ [сто бэнэ] – (я нахожусь) хорошо – эквив. Гm OK

Rìù [рью] – больше.

Buon giorno, Vladimir [буон джьорно, владимир] – добрый день, Владимир.

Первая строчка создает традиционный образ заграницы как земного рая: «набоб» – индийское слово, обозначающее богача, название отеля дано на итальянском языке. Затем вводится тема Набокова: «контекст» – основное пространство для языковой игры, как у Набокова, так и у Строчкова, аналогия с жизнью Набокова задается названием горы Больяско,

¹¹ Левин А. Орфей не обязательный. М., 2001. С. 169-184.

расположенной в Альпах на границе Италии и Швейцарии, где прошли последние годы жизни Набокова, «Другие берега» – название русской версии автобиографического романа писателя, а также обозначение чужой земли, иной страны, эмиграции. Некая уязвленность чужака передается через грамматическую категорию – страдательный залог, который весьма обычен в русском, но крайне редко используется в английском, что, возможно, вызвало сложности у Набокова при переходе с русского на английский. Страдательный залог оказывает медвежьей услугой, т.е. без необходимости, навязчиво напоминает о себе; он – «медвежьник служивый», это «пластилинное» (по терминологии Левина – Строчкова) слово объединяет семантику слов «медведь», «услужливый», «служивый», «досуживый». Затем названный по-английски страдательный залог помещается в закрытую, полутемную комнату (камеру обскуру?), она же – полость сомкнутого рта, берлога, в которой засел «обложивший язык», т.е. воспаленный, больной и, как медведь, преследуемый охотниками – правилами английского языка. Над языком, как над медведем из сказки «Маша и медведь», тяготеют запреты, его предостерегает «охочий» (охотничий и сам рвущийся с языка) звук «английского рожка».

Вторая часть содержит апелляцию к родному языку. Начинается она с комической отсылки к Пушкину – создателю русского литературного языка. Языковая память смело («на арапа») пробивается «родничком» – источником речевого потока. Слова «детина», незаросший «родничок», «дитя», «баюбай», пузыри и гулень создают образ детства человека и детства языка, вырывающегося из «вольеры» на волю, подсматривающего в «медвежий глазок». А затем естественно возникают римские мотивы, аллюзивные к Горацию, «разымчивой латыни», мифу об основании вечного Города, колыхали европейской культуры.

В третьей части ведущей становится тема кровного родства. «Материнское молоко» латыни, всосанное в младенчестве, с языка (и органа питания и артикуляции, и языка в лингвистическом смысле) «расходится в крови опаловой волной» – ассонанс создает ощущение плавного, округлого, нежного движения, и «урсусливая злоба» исчезает, растворяется в этой мягкой волне. Слово «урсусливая» (злоба) – тоже «пластилинное», объединяет латинский корень слова «медведь» (а «урс» звучит, как URSS), со словом «суслик», т.е. «урсусливый» – значит трусливый и агрессивный. Слова «любимый» и «родной» переводятся затем на итальянский, причем «prediletto», «amata», «germino» обозначают узы кровного родства матери, дитяти, братьев. Вместо темной комнаты возникает образ горящей свечи. В конце этой части стихотворения мешаются русские и

итальянские слова, поскольку герой уже затрудняется сказать, какой язык и какая страна ему роднее. Выражение «трепещет язычок» поддерживает образ свечи, но и указывает также на работу детского языка или на трепет язычка колокольчика – фраза «candela di lanterna» воспринимается как звукоподражание бубенчику-колокольчику. Языки настолько близки, что возможна игра-перестановка слов, похоже звучащих: слова «мечта» и «сон» звучат то по-итальянски, то по-русски. Мелодия этой части тихая, напоминает шепот, шорох, лепет.

Четвертая часть контрастна к тихой (сонной, мечтательной) третьей. Английское «dream» (мечта) напоминает звон будильника. Врываются губно-зубные звуки английского языка («назойливый кузен»), с которым не прямое, а косвенное родство, который проще и грубее («братан»). Сознание поднимается на поверхность сна, возвращается в громкую явь.

Пятая часть снимает контраст языков, а также противопоставление мечты и действительности. Звонкое, радостное утро: «Мир поднимает «Hi!!!», т.е. «хай» – шум, итальянское приветствие «Come stai?» по-русски напоминает о птичьих стаях. Затем перемежаются приветствия на разных языках (древнееврейском, итальянском, немецком, английском, Керала – штат в Индии), понятные всем: «Шалом!», «Чин-чин!», «Окай!» (т.н. слова-интернационализмы). Переключка итальянско-русских омонимов («сто бэнэ» – «сто», «piu» – «пью») подготавливает транслитерацию, когда русское слово передается латиницей. «Джин» – волшебник выпущен из бутылки, а напиток джин приправлен тоником. Веселая и понятная смесь языков («хоть на суахили») образует «цеплячий Вавилон» – т.е. цепкий и напоминающий вылупившегося цыпленка. «Медведка языка» – уже не страшный медведь, а маленький, игрушечный медвежонок или насекомое, разгребющее землю, чтобы прорвать «запруду иноречи», дать дорогу роднику. Преграда сломана, речь свободно выходит из гортани, окно открыто навстречу миру – доброму, просторному, прелестному, живому. Заканчивается стихотворение призывом «разинуть окно и рот», т.е. понятие «чужих берегов» теряет смысл в мире дружеского общения, доброжелательного диалога на «брудершафт».

Поэтические приемы В. Строчкова напоминают о языковой утопии В. Хлебникова, мечтавшего создать, с опорой на лингвистическую интуицию, единый «заумный» язык (ибо «умные» языки разъединяют) для Государства Времени, объединяющего все человечество. Таким образом, постмодернизм вернулся к языковой игре модернизма, а начало XXI в., сняв «железный занавес», возродило культурологический пафос начала XX столетия.

ИДЕТ УРОК

Н.В. Овчар

«СВОБОДНАЯ СТИХИЯ»:

ПУТИ ФОРМИРОВАНИЯ ТВОРЧЕСКОГО МЫШЛЕНИЯ УЧАЩИХСЯ НА УРОКАХ РАЗВИТИЯ РЕЧИ В 6 КЛАССЕ

Одно из интересных направлений работы в школе – развитие творческого мышления учащихся, огромную роль в формировании которого играют уроки развития речи.

Не останавливаясь на определении всех особенностей творческого мышления, отметим ту, которая задана темой урока. Творческое мышление предполагает способность связывать воедино предметы или идеи, которые ранее связаны не были. Это положение определяет внимание, которое мы уделяем на уроках русского языка и литературы развитию ассоциаций и работе с ассоциативными рядами. В качестве примера рассмотрим один из них – понятийный ряд, связанный с морем.

Типичный ассоциативный ряд, который можно получить на начальном этапе: *вода, пляж, волны, отдых, ракушки, солнце, песок, загар, медуза*. Даже если этот список включает несколько десятков слов, бедность его очевидна, так как составляют список, в основном, слова, связанные с чувством физического удовольствия.

Этот список можно расширять бесконечно, вводя в него культурологические ассоциации. Закрепление возникающих ассоциаций происходит, если для нескольких заданий, идущих друг за другом, используется одна тема. Например, изучение стихотворения М.Ю. Лермонтова «Парус» сопровождается написанием изложения по фрагменту повести В. Катаева «Белеет парус одинокий» (гл. 2 «Море»). Далее следует сочинение по картине И.К. Айвазовского и т. д. Когда одно звено цепи возникает в душе ученика, оно «автоматически» вызывает другие, скрытые в сознании. Происходит постоянная актуализация культурологического багажа, накопленного ребенком, что дает определенный эмоциональный и эстетический заряд.

При такой работе к концу 11 класса список ассоциаций порой включает несколько сот понятий: у каждого ребенка и у каждого класса он

свой, это создает всегда неожиданное, непредсказуемое направление работы, а незапрограммированность – непереносимое условие любого творческого процесса. Например, в работе с выпускным классом в «морской цепи» возникли звенья, которых раньше не было: *море – курорт – курортный роман – анекдот*. Мы стали рассуждать, всегда ли курортный роман – повод для анекдота. А «Дама с собачкой» А.П. Чехова и «Солнечный удар» И.А. Бунина? Недолговременное увлечение, пошлая, обыденная связь? Тоже курортный роман, но он становится мигмом духовного прозрения, переосмысления всей своей жизни. И чеховская «Дама с собачкой» была прочитана совсем иначе, с иным интересом, чем, если бы мы к ней обратились в ходе изучения творчества писателя на уроках литературы. В этом разговоре коснулись прекрасной экранизации повести А.П. Чехова, сделанной режиссером Иосифом Хейфицем («Дама с собачкой», 1960), балета Р. Щедрина (фильм-балет «Дама с собачкой», 1976), фильма Николая Губенко «Из жизни отдыхающих», снятого в 1980.

Рассмотрим, как можно начать работу по расширению ассоциаций, связанных с морем, на уроках развития речи в шестом классе.

Тема урока: Описание природы.

Опережающее задание для всего класса – прочитать главу «Море» из повести В. Катаева «Белеет парус одинокий», выделить фрагменты главы, в которых описывается море; **для ряда учащихся** – выписать из словаря значение слов, предложенных учителем.

Цели урока:

1. Определение особенностей описания моря как объекта природы.
2. Развитие умения анализировать текст описательного характера.
3. Развитие внимания учащихся к роли художественного слова в тексте.
4. Расширение представления о роли пейзажа в литературном произведении.
5. Подготовка к выполнению письменных работ: выборочного изложения, сочинения на основе личных впечатлений, сочинения по картине.

Оформление урока: репродукции картин И.К. Айвазовского и акварели М.Ю. Лермонтова «Морской вид с парусом».

Форма урока: беседа.

Урок рассчитан на 2 учебных часа.

Содержание урока.

I. Урок открывает вступительное слово учителя.

Почему море, как и небо, звезды, горы, имеет такую необъяснимую власть над человеком, потрясает его? Каково море? Чем оно притягивает нас?

На данном этапе урока ребята смогут поделиться собственными впечатлениями: каким они впервые увидели море, чем оно поразило их, чем запомнилось.

На доске постепенно открываются (если были заранее заготовлены учителем) или записываются наиболее удачные определения и сравнения, найденные учащимися. Как правило, в ходе беседы формируется следующий список: *могущественное, грозное; грандиозное зрелище; таинственное, загадочное; бескрайнее, как степь; величавое, безбрежное, ласковое.*

Учитель сообщает, что «свободной стихией» назвал море А.С. Пушкин. Не зная обстоятельств рождения этого стихотворения и особенностей творчества поэта, шестиклассники не смогут понять глубины пушкинского определения. Но на языковом уровне способны подобрать вопросы, по смыслу связанные со словосочетанием *свободная стихия*: свободная от чего и почему? – и выбрать среди множества значений слова *свободный* те, которые могут быть отнесены к морю.

Так ребята подойдут к определению моря как *необузданной, первозданной стихии*. Спросим, как они понимают значение этих слов, затем, суммируя их ответы, дадим точное лексическое толкование¹.

Стихия – явление природы, отличающееся могущественной, трудно преодолимой и часто разрушительной силой, а также сфера, среда его проявления.

Первозданный – созданный, существующий ранее всего остального.

Необузданный – крайне несдержанный, не знающий границ в проявлении своих порывов, страстей; неукротимый // не имеющий границ в своем проявлении, очень сильный, безудержный.

Подведение итога обсуждения, в ходе которого учитель отметит, что море поражает человека своим величием, своей мощью, необузданностью, поэтому именно оно выбрано из всех объектов для рассмотрения темы «*Описание природы*». Но вот насколько такое описание легко создать, и можно ли создать интересное описание моря, ребята будут рассуждать на втором этапе урока.

II. Возьмем русский лес. Разнотравье лесных полей. Причудливые очертания стволов, солнечный свет, пробивающийся сквозь толщу листвы, птичья разноголосица, журчащий ручей, серебристая паутина, протянувшаяся от дерева к дереву... Картина складывается их множества деталей, одно перечисление которых уже создает описание и дает ученику необходимый «объем» сочинения. А что же море? Вода и небо. Идешь по знакомой лесной дорожке: вчера не было, а сегодня – семейка мухоморов. Яркий, веселый гриб в юбочке-бахроме и праздничных горошинах. А море? Сегодня вода, завтра вода, и послезавтра...

Может ли описание моря быть интересным и как такое описание создать? Ребята говорят, что *можно, если постараться.*

Для того, чтобы они ощутили сложность задачи, попросим их описать цвет морской воды, волны. *Синий, темно-синий, голубой, зеленый...* Какие еще цветовые определения смогут ребята подобрать сразу? Вряд ли кто-то скажет – *розовое. А ведь цвет воды будет зависеть от освещения.* И в знаменитом «Девятом вале» обилие розового, а в не менее известной «Радуге» сочетание розовых и лиловых красок с тончайшими оттенками голубого и зеленого.

Лиловый – светло фиолетовый, цвета сирени или фиалки.

Еще у И.К. Айвазовского море желтое, даже желто-оранжевое («Кронштадтский рейд. Форт “Меньшиков”», 1844; «Венеция», 1842; «Берег моря. Штиль», 1843; «Буря на море ночью», 1849; «Рыбаки на берегу моря», 1852; «Вид Константинополя при лунном освещении», 1846) и палевое с сиреневым («Штиль на море», 1879).

Палевый – бледно-желтый с розоватым оттенком.

Введем это слово, ведь через пару лет шестиклассникам читать гоголевского «Ревизора» и «выслушивать» уверения Анны Андреевны, что палевое ей к лицу; и если это органично впишется в логику разговора, можно подумать с ребятами, почему слова, подобные слову *палевый*, выпадают из активного употребления.

¹ Слова, лексическое значение которых указано в статье обязательно записываются на доске, дается их толкование. Очень эффектно смотрится доска к концу урока, когда подготовленные учителем рабочие материалы, написанные разноцветными красками, постепенно заполняют доску, но главное не внешняя красота оформления урока, а то, что яркость наглядного материала становится дополнительным рычагом включения в работу зрительной памяти.

Цель этого урока и подобных ему – показать, что можно видеть не цвет, а оттенок, слышать не только звук, но и отзвук. Подобное обсуждение будет продолжением начатого ранее разговора: о необходимости всматриваться в природу и вслушиваться в ее звуки ребята уже говорили в 5 классе при изучении стихотворения Н. Рыленкова «Все в тающей дымке...» и очерков К. Паустовского «Мещерская сторона».

Можно попытаться посчитать оттенки *белого* на картине «Среди волн» (1998). Словом, учащиеся должны убедиться, как точно и справедливо высказывание художника Игоря Долгополова, назвавшего море «фантазмагорическим сочетанием колеров, бликов и пятен».

Колер – в живописи: цвет краски, оттенок, густота, степень ее яркости.

Подведение итога обсуждения: Море удивляет человека не только своим величием. Оно покоряет своей красотой. Смена его состояний может быть мгновенной, т.е. происходить так быстро, что описать словами, тем более изобразить на холсте или бумаге, состояние моря удается немногим большим художникам.

III. Третий этап урока – анализ художественного текста.

Глава «Море» из повести Валентина Катаева «Белеет парус одинокий», выбранная для анализа на уроке, – одно из самых удачных описаний моря. Ребята полностью прочитали главу дома, но на уроке учитель обязательно должен читать ее выборочно. Это поможет ребятам почувствовать яркость, поэтичность описания. Кроме того, чтение учителя покажет, правильно ли учащимися выполнено домашнее задание (выделить в тексте главы описание моря).

– Какое чувство вызывает у вас прочитанный текст?

– Почему мы проникаемся таким ощущением?

– Почему мы любим море?

– Почему настроение мальчика передается нам?

Следует обратить внимание учащихся на два момента: нам передается настроение мальчика и это результат воздействия на нас художественного слова писателя. Как Катаеву удается достичь этой цели, ребята будут выяснять в процессе анализа текста.

Мы ощущаем радость, которую испытывает мальчик от общения с морем. Все во встревоженном слухах окружающем потеряло свою прежнюю прелесть, все вокруг стало чужим, все потеряло очарование, все смотрело на

Петю как бы из далекого прошлого: «И кадка была не та», и вода в ней «не та», и «старая абрикоса не та». А последняя встреча с морем не разочаровала – море встретило мальчика как старый, верный друг. Радость, которую испытывает герой, проявляется не только в любовании морем, но и в отчаянном порыве вниз по крутому склону, и в исследовании всевозможных следов на морском берегу. Картина моря, переданная автором в восприятии мальчика, показывает яркое, праздничное, мировосприятие ребенка, которое не омрачено никакими бедами и несчастьями. «Взрослые» проблемы пока не осложняют для мальчика жизни, а лишь окрашивают ее в таинственные тона (разве не было полным таинством видение взбунтовавшегося броненосца, появившегося однажды очень далеко в море?). Этим ощущением проникаемся и мы, читатели, нам передается настроение мальчика.

– Каким видит море Петя?

Сначала – горящим, как магний, под низким, ослепительно бьющим в глаза солнцем. Чуть позже – светящимся нежной грустной голубизной августовского штиля на всем его громадном пространстве, кроме двух сияющих полюсов: на горизонте и у берега.

Мальчик не видит его играющим барашками или взбаламученным волнами. Таким он его видел раньше, таким его запомнил, и эти воспоминания он увозит с собой в город, домой. Не все шестиклассники улавливают эту мысль, начиная перечислять, каким море показано в тексте.

На этом этапе урока можно обратиться к стихотворению М.Ю. Лермонтова «Парус».

– Почему писатель вводит лермонтовские строки в текст главы?

– Кому вспоминаются эти стихи: автору или герою?

– Каким море изображено в стихотворении Лермонтова?

Обсуждение этих вопросов на уроке показывает, что в памяти ребят, изучавших стихотворение «Парус» на уроках литературы, остаются прежде всего картины бушующего моря. Художественная сила произведения М.Ю.Лермонтова такова, что внутренний порыв носителя лирического переживания – отрицание спокойствия будничной обстановки, стремление к тому, что есть подлинная жизнь, а не обыденное существование – передается читателю и естественно запоминается как самое главное в стихотворении. Отсюда возникающие ассоциации: буря, неистовствующее море и хрупкий парус на гребне волны, противостоящий стихии и бросающий ей вызов. Таким за-

печатлел морской пейзаж и Лермонтов на своей акварели «Морской вид с парусом».

Ребята часто не верят, что море показано в восприятии мальчика – слишком «красивое» описание, говорят шестиклассники. Докажем, что это «мир глазами ребенка».

– Почему Петя видит, что звезды попеременно вспыхивают *в зеркале* волны, что тело дельфина *глянцевитое*, а туман брызг висит *кисеей*?

У мальчика, пишет автор, «был опытный, проницательный глаз искателя приключений». Он умел читать следы, как Майн Рид. Черное пятно на стене обрыва и серые уголья говорили о том, что ночью к берегу приставали на лодке туземцы и варили на костре пищу. Лучевидные следы чаек свидетельствовали о штиле и обилии возле берега мелкой рыбешки. Длинная пробка с французским клеймом и побелевший в воде ломтик лимона, выброшенный волной на песок, подсказывали, что несколько дней назад в открытом море прошел иностранный корабль. Петя научился всматриваться в мир, поэтому море для него горело, как магний, было не синим, а цвета индиго...

– Попробуем заменить *дохлый* словом *мертвый* в предложении *Взбаламученные вол-*

ны волокут и швыряют вдоль берега глянцеви-
тое тело дохлого дельфина.

Исчезнет экспрессия. Ребенок скорее скажет именно *дохлый*, а не *мертвый*.

– Какие состояния моря рисует автор в тексте?

Во время штиля (затишье, безветрие) и шторма (сильный ветер, буря).

Попросим ребят подобрать прилагательные, с помощью которых можно передать эти состояния: *спокойное, безмятежное и бурное, взволнованное, штормящее, бушующее*. Можно напомнить ребятам, что в пятом классе, когда изучали правописание глаголов, не употребляющихся без «не», они встречались с глаголом *неистовствовать*, который всегда кажется школьникам странным, трудно произносимым. Отметим, что в повседневной речи мы редко употребляем слово *неистовствующее*, обозначающее необузданное проявление какого-либо чувства, состояния, но для описания моря в бурю оно очень подходит.

– Как писатель изображает спокойное море и море во время бури?

Поскольку одна из целей урока – подготовка к изложению, учащиеся выделяют микротемы, составляют план текста и пересказывают каждую из его частей.

План текста

Часть I. Море ранним утром	
Море в лучах восходящего солнца	Низкое солнце ослепительно било в глаза. Море под ним во всю ширину горело, как магний.
Море в лучах солнца, поднявшегося над горизонтом	Теперь море сияло уже не сплошь, а лишь в двух местах: длинной полосой на самом горизонте и десятком режущих глаза звезд, попеременно вспыхивающих в зеркале волны, осторожно лежащей на песок. На всем же остальном своем громадном пространстве море светилось такой нежной, такой грустной голубизной августовского штиля, что невозможно было не вспомнить: Белеет парус одинокий В тумане моря голубом... хотя и паруса нигде не было видно, да и море ничуть не казалось туманным.
Часть II. Море никогда не надоест.	
Оно всегда разное, новое...	
Оно меняется на глазах каждый час.	То оно тихое, светло-голубое, в нескольких местах покрытое почти белыми дорожками штиля.
	То оно ярко-синее, пламенное, сверкающее.
	То оно играет барашками.
	То под свежим ветром становится вдруг темно-индиговым, шерстяным, точно его гладят против ворса.
	То налетает буря, и оно грозно преобразается. Штормовой ветер гонит крупную зыбь. По грифельному небу летают с криками чайки. Взбаламученные волны волокут и швыряют вдоль берега глянцевиное тело дохлого дельфина. Резкая зелень горизонта стоит зубчатой стеной над бурыми облаками шторма. Малахитовые доски прибора, размашисто исписанные беглыми зигзагами пены, с пушечным громом разбиваются о берег. Эхо звенит бронзой в оглушенном воздухе. Тонкий туман брызг висит кисеей во всю громадную высоту потрясенных обрывов.
невиданное	
Но главное очарование моря заключалось в какой-то тайне, которую оно всегда хранило в своих пространствах.	Разве не тайной было его фосфорическое свечение, когда в безлунную июльскую ночь рука, опущенная в черную теплую воду, вдруг озарялась, вся осыпанная голубыми искрами?
	Или движущиеся огни невидимых судов и бледные медлительные вспышки неведомого маяка?
	Или число песчинок, недоступное человеческому уму?
	Разве, наконец, не было полным тайны видение взбунтовавшегося броненосца, появившегося однажды очень далеко в море?

Текст можно разделить на две части:

1. Описание моря, простирающегося перед Петей. Смысловой и эмоциональный центр данной части – предложение *Петя залюбовался морем*;

2. Изображение моря в разных его состояниях. Описание моря в этой части иллюстрирует тезис *Море никогда не надоеет*. Почему? Во-первых, оно всегда разное, новое. Во-вторых, оно невиданное – вечно хранит в своих пространствах тайну.

– Являются ли слова *разное* и *новое* в данном тексте синонимами?

Даже если ребята утвердительно ответят на этот вопрос, синонимы должны отличаться оттенками своего значения. Первый эпитет подчеркнет, что море может быть различным, всяким, непохожим. Второй, что море не только неповторимо в каждый следующий миг, но оно дает возможность совершать новые открытия, узнавать ранее неведомое. А. П. Чехов говорил, что «на берегу моря можно жить тысячу лет и никогда не соскучиться».

– Спросим ребят, как они понимают значение слова *невиданный*. Почему *невиданным* называет море автор?

Невиданный – не встречавшийся прежде; необыкновенный // таинственный, странный, необычный.

Море хранит в своих глубинах тайну. Хранит *всегда*. Все таинственное притягивает воображение человека. Эта мысль вернет ребят к разговору, с которого начался урок: почему море влечет к себе человека. В загадочности, в непознаваемости, таинственности – секрет притягательной силы моря.

– С помощью каких художественных средств языка писатель создает яркое, живописное изображение моря в разных его состояниях?

Особая роль в тексте принадлежит эпитетам. Отметим в тексте главы эпитеты и сравнения, которые помогают писателю нарисовать картины спокойного и бурного моря. Обратим внимание на обилие слов, употребленных в тексте в переносном значении.

Спросим ребят, как они понимают ряд необычных образов в тексте.

– *Грифельное небо*. Это какое?

– Мутно-серое, цвета грифеля простого карандаша.

– Становится *шерстяным*. Как выглядит «шерстяное» море? Какими словами еще можно передать такое состояние моря?

Ребята убедятся, что нельзя найти более емкого определения, когда одно слово, одно определение передает целую живописную кар-

тину. Катаев нашел не просто удачные поэтические определения. Такие эпитеты отличаются особой новизной и экспрессивностью, их вряд ли можно удачно перенести в другой текст: они органичны только в контексте остальных образов. Следует обратить внимание школьников на то, что в тексте Катаева нет ни одной стертой метафоры или общеупотребительного эпитета. Взгляд ребенка всегда отличается свежестью, новизной, и мастерство писателя проявляется в умении передать на языке художественной литературы это свойство детского восприятия.

– *Малахитовые доски прибой*. Почему автор не пишет, что волны были зеленые? Видимо, он хочет передать не только цвет. *Малахитовый – ярко-зеленый, цвета малахита*. Малахит – камень не однотонный. Изменение цвета по различным зонам и слоям малахита создает на срезах причудливый, неповторимый рисунок. Причудливо переплетение оттенков зеленого, дополненного прожилками белого – вот волны бушующего моря, обрушивающиеся на берег. Точнее не скажешь. Кроме того, автору нужно разграничить зелень горизонта и зелень волн.

– Зелень горизонта *резкая*. Какое значение имеет это слово в контексте?

Резкий – 1. действующий, проявляющийся с большой силой, остротой // слишком яркий или чересчур сильный, неприятно действующий на органы чувств; или 2. четко обозначенный, отчетливый.

– *Над бурными облаками шторма...* Это о море или о небе? Какой цвет называют бурным?

Бурый – серовато-коричневый.

– Играет *барашками*. Чем? Что такое барашки? Можно ли заменить это предложение следующими: *Море покрылось волнами* или *На море были волны*?

Исчезнет настроение. Море *играет*. Оно забавляется, резвится, развлекается. *Барашки* – белая пена на гребне волн. Море играет не волнами, а именно легкой пеной.

Сравните значение слов *барашки* и *бурун*.

Бурун – пенящиеся волны над отмелью или рифом.

– Цветовых определений в тексте много. Мы видим море, но слышим ли мы его дыхание?

Ребята придут к выводу, что картина создается при помощи не только зрительных, но и звуковых образов: *звонит бронзой, оглушенном воздухе, с пушечным громом*. Причем можно говорить, что в тексте есть слова, косвенно передающие звуковые детали.

Теперь море сияло уже не сплошь, а лишь в двух местах: длинной полосой на самом горизонте и десятком режущих глаза звезд, попеременно вспыхивающих в зеркале волны, осторожно лежащей на песок.

– Уберем слово *осторожно* в авторском предложении. Что разрушится?

Мы теряем звуковые ассоциации: мы перестаем слышать тихий плеск набегающих на берег волн.

– *Волокут и швыряют*. В описание бушующего моря эти глаголы с особой силой передают мощь неистовствующей стихии и легкость, с какой справляется она с теми, кто попал под ее власть. Кроме них из девяти глаголов абзаца только один – разбиваются – непосредственно связан с морем, остальные – с небом, птицами, горизонтом, эхом и т. д.

Волочить – тащить, тянуть, не отрывая от поверхности; *швырять* – бросать, кидать резко, с силой. Оба глагола передают насильственность совершаемого действия.

– *Потрясенные обрывы*. Можно ли представить существование такого сочетания слов вне данного текста? Вряд ли. Это яркий образ. Как вы представляете себе его значение?

Потрясенный, прич. – тот, которого трясли некоторое время, тряхнули несколько раз; *потрясенный*, прилаг. – пришедший в очень сильное волнение, испытавший глубокое переживание.

Мы имеем дело с олицетворяющей метафорой. Найдите в тексте образы, аналогичные данному: *оглушенный воздух*.

Автор пишет, что море сияло десятком режущих глаза звезд, попеременно вспыхивающих в зеркале волны.

Зеркало не только отражает, оно всегда гладкое. Выбранное слово помогает передать ослепительную яркость поверхности моря, кроме того, подсказывает, что море спокойно, безмятежно.

– Почему многократное повторение союза *то* не создает ощущения монотонности речи?

Каждый следующий союз вводит предложение, передающее совершенно иной признак, рисуя новую картину, захватывающую воображение. Многократное повторение подчеркивает многообразие, непредсказуемость морской стихии.

Почему в ряде предложений отсутствуют глагольные сказуемые?

То оно тихое, светло-голубое, в нескольких местах покрытое почти белыми дорожками итиля. То оно ярко-синее, пламенное, сверкающее.

Выбор подобных синтаксических конструкций усиливает изобразительность отрывка. Без таких сказуемых речь становится динамичнее, что более соответствует описанию нестатичного предмета.

Подведение итога обсуждения.

Завершая данный этап урока, учитель спросит, чем понравилось ребятам описание моря, сделанное В.Катаевым?

– Будем ли мы правы, если скажем, что создание такого эмоционального, яркого описания моря и было целью писателя?

Такое утверждение будет неточным. Писатель выразительно рисует и безмятежный покой, и могучую, грозную силу бури; его яркие картины полны движения, звуков. Кажется, что мы видим море, слышим его. Но описание природы редко создается ради самого описания. Пейзаж помогает писателю рассказать о месте и времени изображаемых событий. В повести В.Катаева все события связаны с Черным морем, поэтому на страницах повести много морских пейзажей: море ночью и утром, в тихую погоду и шторм. Но самое главное – пейзаж в художественном произведении помогает глубже понять переживания героев. Картина природы может быть созвучна настроению героя, а может быть противоположна его переживаниям. Морской пейзаж Катаева отражает субъективное восприятие маленького героя. Из детства, считал В.Катаев, произрастает все в жизни, пережитое в нем навсегда остается в человеке, определяя его мировидение. Среди истоков мировидения Пети, героя повести «Белеет парус одинокий», прекрасные морские пейзажи, свободная, своенравная, таинственная стихия моря.

IV. Заключительный этап урока.

Спросим учащихся, какова, на их взгляд, практическая ценность урока? Что они могли понять на уроке, чему должны были научиться?

Говорили о море, о Пете, о роли пейзажа в литературном произведении, о писательском мастерстве В.Катаева. Но, как Катаев, нам не написать, мы не писатели и не будем использовать пейзаж как средство раскрытия образа героя. Зачем учиться описывать природу?

С описанием природы как речевым произведением ребята сталкиваются в своей повседневной жизни, например, когда рассказывают о каникулах, проведенном с родителями отпуске. Никто, рассказывая об отдыхе на море, не будет описывать размера бухты, состава воды, высоту волн в сантиметрах. Ребята должны понять, что они «обречены» создавать художественное описание, если они хотят найти сочувствие в своих слушателях. И выразить в этих

описаниях свои чувства: удивление, восхищение, разочарование...

Подведение итога.

– Какие слова, выражения вы впервые услышали на этом уроке? Какие захотелось включить в свой лексикон? Какие, вам кажется, вы обязательно будете использовать, описывая море?

– Что мы должны учитывать, начиная работать над описанием моря?

1. Нельзя описать моря вообще, можно описать только конкретное его состояние, конкретную его черту, признак.

2. Море постоянно в движении, оно меняется на глазах. Чтобы описать море, необходимо уловить смену его настроений, изменение цветовой гаммы и т. д.

3. Нужно подобрать уместные слова, помнить, что точность в выражении мысли достигается использованием эпитетов, сравнений, олицетворений, других выразительных средств языка.

4. Описание природы, в том числе моря, всегда передает мировосприятие человека. В сочинении нужно выразить свое настроение, передать чувства, показать свое отношение к описываемому.

На следующем уроке учащиеся напишут выборочное изложение по тексту главы «Море» из повести В. Катаева «Белеет парус одинокий».

Домашнее задание к уроку развития письменной речи: подготовиться к выборочному изложению; разобрать орфограммы, встретившиеся в тексте, трудные случаи постановки знаков препинания.

Цикл «морских» уроков в 6 классе продолжит урок, посвященный описанию одной из

картин И.К. Айвазовского (лучше выбрать не самые известные работы художника: «Море, Коктебель», 1853; «У Крымских берегов», 1890-е; «Неаполитанский маяк», 1842; «Буря на Северном море», 1865; «Вид Феодосии», 1854; «Прибой у крымских берегов», 1892).

Впечатление от этих уроков отзовется при изучении рассказа К.М. Станюковича «Человек за бортом!» на литературе.

Домашнее задание, заключающее серию уроков по теме «Свободная стихия».

Написать творческую работу на одну из предложенных тем:

1. Описание моря по личным впечатлениям (тему формулируют учащиеся). В зависимости от уровня подготовки класса учитель может предложить включить описание моря в текст повествовательного характера, например «*Моя первая встреча с морем*» и т.п.

2. Описание картины И.К. Айвазовского (по выбору учащихся).

3. Анализ текста «морской» тематики (предложенного учителем или выбранного самостоятельно) и выражение своего отношения к описанному.

Примечание: Если ранее повесть Катаева не было предложена ребятам для внеклассного чтения, это необходимо сделать после проведенных уроков.

Было бы иллюзией предположить, что один урок научит учащихся описывать природу. В шестом классе ставится задача не столько научить описывать, сколько помочь «увидеть», что целостная картина распадается на детали. Только «осознав» деталь, ребенок встанет перед необходимостью определить, охарактеризовать ее. И тогда он будет искать слово.

ПЕРЕЧИТЫВАЯ КЛАССИКУ

Д.И. Черашняя

«НЕТ, ВЕСЬ Я НЕ УМРУ...»:

О СМЕРТИ И БЕССМЕРТИИ В ТРЕХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ А.С. ПУШКИНА

«Вновь я посетил...» (1835)

«Тот уголок земли» предстает в широком разнообразии мира и природы (*рощи, холм, озеро, берега отлогие, три сосны*), человеческого бытия (*домик, невод, деревни, мельница, владения, дорога*) и отдельных судеб (*няня, лирический герой*). У каждого в этом мире свой возраст жизни, свой возраст старения, свой удел, продлить жизнь или исчезнуть бесследно: *убогий невод; скривилась мельница; дорога, изрытая дождями; младая роца; старый холостяк; Уже старушки нет; И сам, покорный общему закону / Переменился я.*

Лирический герой вводит временные ориентиры течения собственной жизни: «Изгнанником *два года* незаметных»; «Уж *десять лет* ушло с тех пор», – которые точны и узнаваемы читателем в соотнесенности с реальной биографией Пушкина.

Если течение жизни авторского Я мы условно представим себе линейно, приняв это Я за точку отсчета *здесь сейчас*, то, углубляясь в его прошлое (влево), дойдем до *границы владений дедовских*, по отношению к чему лирический герой предстает как ВНУК.

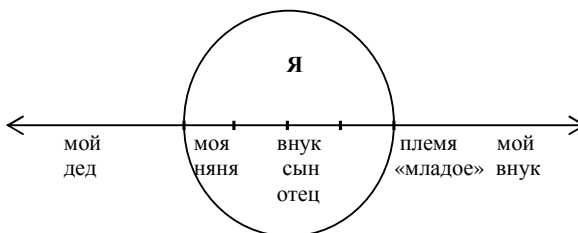
Совершая прогулку *верхом*, он встречает (или – его встречают) *три сосны*, и это становится главным его впечатлением – настолько, что подробному описанию их встречи (*знакомый уху шорох; Здравствуй*) отведена почти половина текста (26 строк из 58). Не случайно в авторском списке осенью 1836 г. это стихотворение поэт называет «Сосны». В представшее герою явление «зеленой семьи» он

вслушивается и всматривается, узнавая в ней свою семью и свое отцовство; а в *племени младом* – своих детей, понимая, что НЕ ОН *увидит их поздний возраст*.

Воображение уносит героя на поколение вперед, туда, где (он это точно знает) его самого не будет. Но там видится ему живой до осязаемости облик его ВНУКА, словно собственная воскресшая и еще раз пережитая им молодость. Одновременно гордясь и грустя, он проживает НАПЕРЕД не изведенное им чувство *деда* с надеждой, что будущий внук

...И обо мне вспомянет.

Так раздвигается, расступается время жизни частного человека, сознающего себя не только продолжателем рода, но и центром природного круга. Так усложняется модель времени: линейное течение жизни лирического героя включается в циклическое время природы.



Мысль-память и мысль-воображение героя вершат *полный кругооборот* в истории своего рода, «покорного общему закону» и через это – *не у ни что жи м о г о*.

Когда за городом, задумчив, я брожу...» (1836)

Тема сменяемости поколений и определения своего места в этой череде продолжается в стихотворении, написанном почти через год после «Вновь я посетил...». Тогда, в сентябре 1835 г., мысль лирического героя охватывала

времена его *личной* жизни: прошлое, настоящее и воображаемое будущее – *п о в е р х* момента собственной смерти, присутствующего в тексте лишь имплицитно («не я увижу...»), уступая место торжеству продолжения себя в своем *внуке*. Теперь же, поэтически осмысливается реальная забота Пушкина о месте своего захоронения (в апреле 1836 года он в последний раз побывал в Михайловском;

Дора Израилевна Черашняя — кандидат филологических наук, доцент кафедры теории литературы Удмуртского государственного университета.

похоронив свою мать в Святогорском монастыре, он рядом с ее могилой определил место для себя и внес в кассу монастыря необходимую сумму). Тема смерти решается теперь в ином, несопоставимо большем временном измерении.

Лирический герой привычно для себя попадает за город, на публичное кладбище. Все, что предстало там ему, он видел не раз. Отсюда ускоренный обзор: сначала общий вид, общая характеристика («Под коими гниют все мертвецы столицы»); затем – ценностно уравненный и тем обесцененный перечень социальных типов, памятников, украшений, надписей.

Но этот беглый перечень словно намеренно притормаживается двумя более развернутыми зрительными впечатлениями. Одно из них – надгробная надпись:

По старом рогаче вдовицы плач амурный... –

которая, при всей своей банальности, затрагивает в какой-то мере мысль семейную. А рядом – не в воображении, а в оочию – зевы свежих могил, ждущих к себе жильцов наутро и вызывающих в нем смутные мысли и злое уныние.

Оба впечатления вкупе с общим видом публичного кладбища герой словно примеривает к себе, к своей жизненной ситуации, к своим

мыслям – и решительно не приемлет такого варианта упокоения. Отсюда желание бежать. Снова – на кладбище, но другое. Речь идет не только о сопоставлении и противопоставлении двух образов жизни и двух образов смерти в пространстве человеческого бытия вообще, но и о выборе места для себя, о взгляде на себя со стороны: как это будет выглядеть по т о м . Подобное желание именно о таком захоронении Пушкин уже высказывал в тяжелейшем для него 1829 году:

...И хоть бесчувственному телу
Равно повсюду истлевать,
Но ближе к милому пределу
Мне все б хотелось почивать...
(«Брожу ли я вдоль улиц шумных...»)

Видя себя продолжением и продолжателем своего рода, Я – частный человек умиротворен картиной живой памяти, символом которой на кладбище родовом предстает широкошумный «дуб над важными гробами», укорененный в родном пределе и тянущийся к небу. Это не только хронологически, но и по существу своему последнее посещение лирическим героем кладбища родового, что подтверждается и недоговоренной финальной строкой, и многозначием.

«Я памятник себе воздвиг нерукотворный...» (1836)

Стихотворение звучит как поэтическое заветное и пророчество. И в то же время это разговор о цене творчества (в мой жестокий век), а значит перед нами стихотворение-житие. Здесь синтезированы все основные ипостаси авторской личности (поэт, пророк, человек), скрепляющим и гармонизирующим началом которых является ПОЭТ – это его памятник себе. Как же он выражает себя в тексте?

Прежде всего, будучи созидателем, поэт говорит о себе, оглядываясь на пройденный им творческий путь, в прошедшем времени. По смыслу и интонации его слово представляет собой отчет о труде многолетнем:

Я памятник себе воздвиг нерукотворный...
Вознесся выше он главою непокорной
Александрійского столпа.

...чувства добрые я лирой пробуждал...
...в мой жестокий век восславил я свободу
И милость к падшим призывал... –

причем отчитывается он не перед современниками и не перед своей эпохой, а перед будущим.

Будучи же наделенным даром пророка, поэт говорит о себе исключительно в будущем времени:

...не зарастет народная тропа...

Нет, весь я не умру – душа в заветной лире
Мой прах переживет и тленья убежит –
И славен буду я...

Слух обо мне пройдет...
И назовет меня...

...буду тем любезен я народу...

Наконец, пребывая в настоящем времени эпохи, среди окружающих его людей, поэт говорит о себе-человеке и о своем человеческом самочувствии, обращаясь к Музе.

Различия между тремя временными позициями поэта очевидны: у них разные предметы разговора и разные заботы. Какие же возможности открывает каждая временная позиция, каков в каждом случае кругозор и масштаб видения?

Прошедшее время поэта-созидателя характеризует не только личное время его творчества, но и эпоху в ее исторических реалиях. С ними он соизмеряет свой *труд* и *славу*.

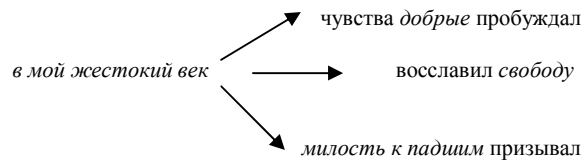
1. В первой строфе таковой реалией является семантически насыщенный образ *Александрейского столпа* – памятника двум царствованиям: Александра-победителя и Николая, воздвигнувшего самый высокий из существовавших тогда в мире памятников. *Столп* знаменует собой незыблемость власти и бессмертие военного триумфа. Создав же себе памятник *выше* царской славы (*super alta astra* – выше высоких звезд), поэт продолжил традицию Овидия, усилив ее образом «главы *непокорной*», отражающим не только характер *поэта*, его поэтический портрет, но и собственное поведение (в отличие от Овидия) «авторское поведение» в эпохе.

2. В четвертой строфе поэт-созидатель называет время двух царствований «*мой жестокий век*», что преемственно сопоставимо с участью Овидия в век Августа, а также с веком и участью А.Н. Радищева. При логическом ударе на «мой» – пушкинский «Памятник» включается в «житийное» ответвление традиции поэтических памятников. Строка: «Что в *мой жестокий век* восславил я *свободу*», – оказывается тождественной по смыслу предшествующему своему варианту: «Что *вслед Радищеву* восславил я *свободу*».

3. «И милость к падшим призывал» – ассоциируется в первую очередь с участью «120 друзей, братьев, товарищей», которую Пушкин назвал *ужасной* (в письме к Вяземскому от 14 августа 1826 г.), и не только в контексте четвертой строфы «Памятника», но и в завершение сквозного мотива лирики Пушкина, возникшего после «этого несчастного возмущения», о чем он никогда не забывал¹.

Мы видим, что *прошедшее* время поэта-созидателя конкретизировано самыми значимыми событиями его эпохи, во многом определявшими обстоятельства его жизни и содержание его творчества. Об этом в четвертой строфе

выразительно говорит всеерная ценностная оппозиция:



Такое нравственное противостояние **созидателя** своему веку и обеспечивает ему *нерукотворную* высоту на духовной вертикали, восставленной лирическим движением его сюжета:

Я памятник себе *воздвиг*...

Воз-несся выше он *главою непокорной*...

Кажущаяся антитеза *вознесся / падшим* несет на этой же вертикали иной смысл: устремленный поначалу ввысь, поэт возвращается к своему *жестокому веку*, увенчивая перечень своих заслуг той, что *милость к падшим призывал*. Так размыкаются жесткие рамки отмеренного ему времени. Поэт-созидатель поднимается НАД веком, включаясь в двойную поэтическую традицию: Горация (*Exegi monumentum aere perennius*) и Овидия (*super alta astra* в конце его «Метаморфоз»).

Между тем достигнутая высь открывает перед ним иные горизонты. Меняется предмет разговора – появляется новая интонация. Слово *о себе*, целиком обращенное в *будущее*, звучит как слово **пророка**.

1. *К нему не зарастет народная тропа*. Ввиду *нерукотворности* памятника, строка воспринимается как метафора, основанная на приеме синекдохи: множество индивидуальных путей к творчеству поэта в совокупности предстают как непрерывная *народная тропа*.

В «лирическом соседстве» с *кладбищем родовым*, где «*проходит селянин* с молитвой и со вздохом», эта же строка – отраженно – приобретает предельную конкретность. И впоследствии в реальном народном сознании *памятник нерукотворный* станет неотделимым от общенациональной святыни – могилы поэта в Святогорском монастыре, равно как и от других мест, связанных с его именем, куда *народная тропа* не зарастает. В этом и метафорический, и прямой смыслы его пророчества.

2. *Нет, весь я не умру* – продолжение обих традиций: мысли Горация о том, что *большая* его часть (у Овидия – *лучшая*) *избежит похорон*. В уверенности поэта-пророка: «*Душа в заветной лире мой прах переживет*» – актуализируется еще одно значение слова *заветно* – как *завещанной*: «И виждь, и внемли, / Испол-

¹ Ср. в стихотв. «Вновь я посетил...» (26 сент. 1835): «*Уж десять лет ушло с тех пор – и много / Переменилось в жизни для меня, / И сам, покорный общему закону, / Переменился я...*» – с письмом к П.А. Осиповой (26 дек. 1835): «*Как подумаю, что уже 10 лет протекло со времени этого несчастного возмущения, мне кажется, что все я видел во сне. Сколько событий, сколько перемен во всем, начиная с моих собственных мнений, моего положения и проч., и проч.*» – в прямом продолжении предшествующих этому строк: «*Государь только что оказал свою милость большей части заговорщиков 1825 г., между прочим, и моему бедному Кюхельбекеру...*». Подробно об отношении Пушкина к его друзьям-лицеистам и душевной связи с ними в 1830-е годы, вплоть до последних часов его жизни («*Как жаль, что нет теперь здесь ни Пущина, ни Малиновского*»), см.: *Эйдеман Н.* «Прекрасен наш союз...». М., 1982. С. 187-215.

нись волею моей...» (ср. в «Борисе Годунове»: «Исполнен долг, *завещанный* от Бога»).

3. *Доколь в подлунном мире / Жив будет хоть один пиит.* Гарантом его поэтической славы является сама *поэзия*, которой нет пределов ни во времени, ни в пространстве, *доколь* на земле продолжается жизнь².

4. *Слух обо мне пройдет по всей Руси великой.* Это надежнее, чем статичный лавровый венец. Образ славы у Пушкина динамичный. Замечательно наблюдение Л.В. Пумпянского: «...Ритм этого стиха есть ветер!»! Слава *поэта* будет возрастать во времени и распространяться во всех пределах.

Слава отождествляется со *слухом*, то есть звуком, живым словом, передаваемым из уст в уста. Очевидно следование Овидию: *Ore legar rorili* – *Буду читаем устами народа* (уничтожение его книг и запрет на имя не воспрепятствовали его славе). Этот мотив впечатляюще актуализировал Радищев в «Путешествии» (см. его «Краткое повествование о происхождении цензуры»), где, написав о том, что кесарь Август «велел сжечь книги Тита Лабиеция», добавил в сноске: «Кассий Север, друг Лабиеция, видя писания его в огне, сказал: “Теперь меня сжечь надлежит, ибо я их знаю наизусть”». Гарантом живого присутствия поэта на земле будут *народные уста*.

5. *И назовет меня всяк сущий в ней ЯЗЫК.* Тут же перечисляются *разные языки, или народы, Руси великой* (по тогдашней орфографии имя народа Пушкин пишет как собственное):

И гордый внук Славян, и Финн, и ныне дикой
Тунгуз, и друг степей Калмык.

Пространство *Руси великой* измеряется не географическими названиями, а именами народов, в перспективе уравниваемых их отношением к имени поэта, что обусловлено содержанием и пафосом его творчества. Тут настоящее *Руси великой* соотносено с ее будущим, когда «всяк сущий в ней язык» обязательно станет просвещенным, в чем поэт-**пророк** видит залог и собственной посмертной славы.

Большую часть текста поэта-**пророка** составляет развернутый образ *народа* (весь он – в *будущем* времени): от «К нему не зарастет народная тропа» до «И долго буду тем любезен я народу». Не входя подробно в семантику слов *народ* и *толпа*, порой синонимичных у Пушкина, заметим, что образ *народа* несомненно шире: *толпа* – лишь одно из состояний *народа* в конкретной ситуации, что особенно наглядно

у Пушкина в их сочетании, как, например, в «Лобном месте» «Бориса Годунова»:

Н а р о д (несется *толпою*).

Но это преходящее состояние не отменяет основы – того нравственного чувства, которым только и может продолжаться *народ* (на что всегда обращал внимание проф. Б.О.Корман в своих вузовских лекциях). В финале пушкинской трагедии нравственная основа восстанавливается:

Народ *безмолвствует*.

Едва ли не ключевой фразой трагедии является та, которую Пушкин вложил в уста своего «пращура»: «Но знаешь ли, *чем сильны мы, Басманов?* / Не войском, нет, не польскою подмогой, / **А мнением; да! мнением народным**».

Важно то, что развернутый образ *народа* в «Памятнике» входит исключительно в текст поэта-**пророка**, с его взглядом поверх сиюминутного и суетного, с его утверждением высоких нравственных ценностей, как это и присуще *пророкам*. Этим, на наш взгляд, снимается самая возможность существующего в пушкинистике прочтения четвертой строфы в сниженном или ироническом смысле, который, казалось бы, провоцируется словом «любезен». Но, заметим, в пушкинском употреблении это слово либо ситуативно-единичное, либо с избирательным постоянством адресуется (в стихах, а особенно – в письмах) самым близким друзьям.

В совокупности смысла четвертой строфы голоса **пророка** (1-я строка) и **созидателя** (2–4 строки) возвращают нас к раннему стихотворению Пушкина «К Н.Я. Плюсковой» (1818), написанному совсем по иному поводу, но очертившему на будущее самые важные духовные ориентиры его творчества:

На лире скромной, благородной
Земных богов я не хвалил
И силе гордости свободной
Кадилом лести не кадил <...>

Любовь и *тайная свобода*
Внушали сердцу *гимн простоты*,
И неподкупный голос мой
Был эхо русского народа.

Эхо в свой черед обратится в *слух*, который из уст в уста *пройдет по всей Руси великой*.

Из сказанного следует, что в «Памятнике», последнем слове **поэта-пророка**, открытом в будущее, все слова – на своих местах и в своей «последней прямоте».

² Ср.: «Покуда на земле последний жив невольник...» (О. Мандельштам «Да, я лежу в земле, губами шевеля»).

Напротив, текст поэта-человека (5-я строфа) – это малое, «сжатое до точки» пространство *здесь и сейчас*. Слово поэта-человека обращено не в отдаленное будущее и не вовне, а вглубь себя, к себе и к *своей* Музе как своему alter ego. Это как бы не касающаяся других людей, собственная ситуация, последняя в его земном измерении, с которой ему должно справиться самому.

Он еще страдает от *обиды* (был вариант, родственник Овидию: *изгнания* не страшись), знает цену *хвале*, и *клевете*, и *суду глупца* – всему тому, от чего так желал избавиться *поэт* в стихотворении «Из Пиндемонти» (*Бог с ними*) и к чему *духовный труженик молитвенно* призвал себя отнестись со *смирением* и *терпением*: «Да брат мой от меня не примет осуждения» («Отцы-пустынники и жены непорочны...»). Призывая теперь к послушанию *свою Музу* и проявляя себя в безличном тексте только в этом, поэт-человек словно самоустраняется, вверяя себя и *свою Музу* – *вельню Божию*.

Однако функционально, при всей безличности, этот авторский голос наиболее значим в тексте. Не случайно именно *его* слово венчает собой стихотворение. *Настоящее* вре-

мя поэта-человека является НЕОБХОДИМЫМ УСЛОВИЕМ полноты и единства авторской личности в ее ПОКА ЕЩЕ телесной оболочке. Именно этот голос удерживает собой ту общую для всех трех ипостасей (*поэта, пророка, человека*), земную точку отсчета (Т.И. Сильман), из которой рассылаются в прошлое и в будущее *проекции-лучи*, чтобы в конце стихотворения *вернуться к здесь и сейчас*, к своему уже не называемому в тексте, но еще живому человеческому Я.

Такова триединая структура нераздельной авторской личности в «Памятнике». Она стяженно воспроизводит структуру всей лирики Пушкина, в которой, поочередно или попарно, то в самоутверждении, то в конфликте друг с другом, те же ипостаси реализуются в безграничном разнообразии. Можно заключить, что триединый образ Поэта в «Памятнике» структурно тождествен А в т о р у, и в этом смысле – подлинно итожит жизненный и творческий путь Пушкина.

Подробное рассмотрение этих и других произведений А.С. Пушкина последнего года его жизни в данном аспекте изучения можно найти в нашей книге «Тайная свобода поэта: Пушкин. Мандельштам» (Ижевск, 2006).

Е.Г. Доценко

«ЗИМЕ ПОДХОДИТ ГРУСТНАЯ»:

КАК ЧИТАТЬ ШЕКСПИРОВСКИЕ ТРАГИКОМЕДИИ

Вопрос о недостаточном внимании к драматическому творчеству У.Шекспира может показаться даже странным: действительно, необходимость изучения Шекспира в школе никогда не вызывала сомнений. В большинстве программ по литературе обязательно есть обращение к творчеству крупнейшего трагического автора мировой литературы. Но акцент на «трагическое» в данном случае сделан не случайно: в программу, как правило, включаются «Ромео и Джульетта» и «Гамлет», иногда «Отелло». И обязательное сочетание именно этих трагедий, и возможности «ознакомительного» или фрагментарного обращения к «Гамлету» в школе можно оспорить, однако радует, безусловно, что (пользуясь модным словом) презентация шекспировских трагедий молодому поколению, во всяком случае, состоится. Гораздо реже, и это уже вызывает сожаление, замечательный ренессансный смех изучается по комедиям Шекспира, хотя «Сон в летнюю ночь» (судя по личному опыту) с большим энтузиазмом воспринимается учащимися и в среднем школьном звене – даже по сравнению с чаще встречающейся в программах «Двенадцатой ночью». Но абсолютным молчанием школа встречает поздние пьесы Шекспира, очевидно, буквально восприняв знаменитое прощание Гамлета (но не его создателя!): «Дальнейшее – молчание».

Шекспировским трагикомедиям традиционно «не везет» в отечественной практике преподавания и изучения зарубежной литературы. Не только школа, но и вузовское гуманитарное образование нередко обходится без «Бури» и «Зимней сказки» (например, в новейшем и очень хорошем учебнике по зарубежной литературе эпохи Возрождения нет главы, посвященной трагикомедии¹). Значение заключительных пьес шекспировского канона не приходится доказывать. Без «Бури» – не меньше чем без «Гамлета» – трудно представить и еще труднее изучать литературу XX века: к ней активно апеллирует англоязычный модернизм, а постмодернизм и по вездущим своим чертам часто сопоставляется

именно с поздним Шекспиром. Структурообразующими аллюзиями на «Бурю» являются в «Прекрасном новом мире» О. Хаксли и в «Коллекционере» Дж. Фаулза – произведениях, все чаще изучаемых в школе. Но ведь и вопрос о содержании трагикомического уже в школьном курсе литературы возникает неоднократно. И где же искать «образцовую» трагикомедию, как ни в английском театре начала XVII века?

Обозначение нескольких созданных У. Шекспиром после 1608 г. пьес в качестве именно трагикомедий и в отечественном, и в зарубежном литературоведении никогда не было равным. Не в этом ли причина давно преодоленной на Западе, но не у нас недооценки «Цимбелина», «Зимней сказки», «Бури»? «Поздние драмы» (это тоже термин, правда, избегающий категоричности жанровых дефиниций и поэтому считающийся наиболее «нейтральным») называли пьесами-масками и драмами-сказками, романтическими комедиями и пьесами «типа трагикомедий», даже романтическими трагикомедиями². Неоднозначность соотношения поздних, барочных драм Шекспира с его комедиями и великими трагедиями накладывается здесь на сложную историю самого термина «трагикомедия», что создает двойную (но вполне разрешимую) путаницу при разговоре о данном ряде произведений. Но ведь путаница, грандиозное смешение правдоподобных и фантастических обстоятельств, лежит в основе каждой из этих пьес. И если в шекспировских комедиях нарушенная по ходу пьесы естественная гармония восстанавливалась и торжествовала – благодаря силам самой природы, то в пьесах, созданных после великих трагедий, утопическая полнота ренессансной гармонии изначально недостижима, а к новому хрупкому единению между человеком и миром приходится стремиться каждую минуту жизни. Трагическое становится не факультативной, а органической составляющей «драм-сказок» XVII века:

Гермиона
О чем это вы шепчетесь? – Мой мальчик,
Поди ко мне. Садись. Мне стало лучше.
Побудь со мной и расскажи мне сказку.
Мамиллий
Веселую или грустную?
Гермиона
Любую.
Нет, самую веселую!

¹ *Шайтанов И.О.* История зарубежной литературы. Эпоха Возрождения: Учеб. для студ. высш. учеб. заведений: В 2 т. М.: ВЛАДОС, 2001.

Елена Георгиевна Доценко — доктор филологических наук, профессор кафедры русской и зарубежной литературы Уральского государственного педагогического университета.

² Обзор отечественной литературы, посвященной позднему творчеству Шекспира, приводится по выпускной квалификационной работе А.А. Постниковой «Трагикомедии У. Шекспира в оценке отечественного литературоведения» (Екатеринбург, 2006).

М а м и л л и й
Зачем?
Зиме подходит грустная³.

И.А. Рацкий – и такой подход представляется наиболее продуктивным – как раз предлагает не отделять друга от друга проблемы своеобразия поздних пьес Шекспира и жанровой специфики трагикомедии. И правда, трагедия как жанр находится (в этом смысле) в более «выигрышной» ситуации из-за того, что до нас не дошли произведения доэскиловского периода: история литературы располагает трагедией с самого начала в вершинном, практически совершенном варианте, а сколько споров о существовании трагического, тем не менее, велось и ведется. Почему же опережающее Ренессанс существование концепта (и на протяжении веков – вряд ли термина) «трагикомедия» должно мешать нам увидеть становление жанра во всей его полноте именно под пером гениального драматурга, а не его менее знаменитых современников? «Трагикомедия XVI-XVII веков в массе своей редко достигает подлинно трагикомического эффекта – это главный признак современной трагикомедии. Уникальность последних пьес Шекспира и близость их к современной драме, в частности, в том и состоит, что здесь трагикомический эффект определяет во многом тональность всего произведения, становится одной из главных составляющих всего образного строя. В трагикомедиях же других авторов этого периода трагикомический эффект, как правило, случаен и второстепенен... В трагикомедиях [Шекспира] сплавляются такие противоречивые тенденции, как свойственное трагикомической фазе ощущение разобщенности мира и отчужденности отдельных его частей – и стремление собрать распадающийся мир воедино, постичь и передать какой-то общий смысл бытия, поколебавшееся, но не утраченное чувство органической взаимосвязи разрозненных элементов действительности»⁴.

В шекспировских пьесах 1609-1613 гг. следует, таким образом, искать не отступления от признанных жанровых параметров трагедии или комедии, но нового оригинального единства, которое еще неоднократно будет преломляться на более поздних стадиях развития литературного процесса. Причудливое (с элементами фантастики) действие, обязательное присутствие пасторальных мотивов, доминирование случая в судьбе действующих лиц играют не менее важную роль при определении трагикомического, чем сакраментальное сочетание смешного и серьезного, возвышенного и комического. Современное англоязычное литературоведение, исследуя

традиции трагикомедии⁵, обращает особое внимание на подчеркнутую условность действия в поздних шекспировских пьесах и такое примечательное качество «настоящей» трагикомедии, как ее далеко идущая метатеатральность. Но, если изучение метатеатральных возможностей трагикомедии в рамках школьной программы сталкивается с определенными сложностями, то знаменитая сказочность данного жанра должна, напротив, служить аргументом в пользу адекватного восприятия далеких от направленности на правдоподобие драматических произведений именно школьниками. (На наш взгляд, обращение к шекспировским трагикомедиям в старших классах – после знакомства с трагедиями – уже позволило бы оценить авторскую игру с собственным предшествующим творчеством. Но и предлагаемое изучение «Бури» и/или «Зимней сказки» в 8 классе удачно сочетается с неоднократным обращением к жанру сказки в среднем звене.)

«Цимбелин», «Зимняя сказка», «Буря» (даже если не говорить о «Перикле», спорном и по принадлежности к шекспировскому канону) – произведения очень неоднородные, по художественной значимости друг другу не равные. Но все они, при наличии хотя бы самых общих представлений о Шекспире, воспринимаются как мастерское (во всех смыслах) подведение итогов творчества, самоконспект драматурга, «авторреферат». Здесь все – узнаваемо шекспировское: герои, темы, стиль и пафос монологов, Время, вещающее о своих переменах со сцены... Но изменилась и сама концепция Времени, которую замечательный отечественный шекспировед Л.Е. Пинский предлагает считать определяющей для хронологической периодизации и жанровой классификации творчества Шекспира. «В драме-эпilogе всего шекспировского театра Времени, в «Буре»» намечается «выход из незавершенного, несовершенного настоящего... к ситуации *будущего* – вечно будущего – человечества с героем, укротившим Природу и Время, к утопическому «концу времени»»⁶.

В трагикомедии меняется не герой, но подход к нему, акцент переносится с драматического характера на ряд свойственных этому характеру психологических состояний, заложником которых персонаж и оказывается. Исследователи отмечают, что в трагикомедии «постоянство характера, как правило, отсутствует, но часто подчеркивается одна черта, превращающая персонаж в

³ Шекспир У. Зимняя сказка / Пер. с англ. В. Левика. СПб., 2006. С. 32-33.

⁴ Рацкий И.А. Проблемы трагикомедии и последние пьесы Шекспира // Театр. 1971. № 2. С. 106, 111.

⁵ Ran-Moseley F. The Tragicomic Passion. New York; San Francisco: Peter Lang, 1994; Dutton R. Modern Tragicomedy and the British Tradition. Brighton: The Harvester Press, 1986; Foster V.A. 'A Sad Tale's Best for Winter': Storytelling and Tragicomedy in the Late Plays of Shakespeare and Beckett // Past Crimson, Past Woe: The Shakespeare-Beckett Connection / ed. A.M. Drew. New York and London: Garland Publishing, 1993. P. 15-29.

⁶ Пинский Л.Е. Шекспир. Основные начала драматургии. М., 1971. С. 498.

К сожалению, в книге Л. Пинского, посвященной, в соответствии с авторским замыслом, прежде всего, трагедии, также нет раздела о шекспировской трагикомедии.

тип; события обычно автономны от действий героев»⁷. Так, шекспировские ревнивцы – это не только Отелло: не менее вспыльчивы Клавдио в комедии «Много шума из ничего», Постум в «Цимбелине» и Леонт в «Зимней сказке», и если их прекрасные возлюбленные не погибают, как Дездемона, то, скорее, «по воле случая», а не из-за недостатка мстительного чувства у героев. Дело, однако же, в другом. Ни у одного из этих персонажей ревность, сам характер не становятся хрестоматийной «направленностью воли», а их имя не обретает (как в трагедиях Шекспира) главного статуса в произведении. Даже в «Цимбелине», получившем не условно-ситуативное, а «именное» название, заголовок больше напоминает о шекспировских хрониках (где название обозначает эпоху царствования того или иного монарха, но не обязательно протагониста драмы). Цимбелин – не самый яркий персонаж в «своей» пьесе, но и, будучи главными героями, Постум или Имогена по значимости драматического характера не сопоставимы в шекспировском каноне с Отелло или Джульеттой.

«Цимбелин» – наименее совершенная из трех трагикомедий; слишком большое количество не очень прочно связанных между собой сюжетных линий пьесы размывает ее структурное единство, зато густота и разнообразие «отсылки к Шекспиру» неизменно впечатляет. Правда, линия Имогены и Постума не только напрямую восходит к Дж. Боккаччо («Декамерон», 9-я новелла 1-го дня), но первоисточник напоминает о себе сильнее, чем в других шекспировских пьесах. Однако и при осязаемой «несамостоятельности» действий Постума, сомнительности испытания, которому он подвергает верность своей жены, эта пара влюбленных напоминает и Отелло и Дездемону, и Ромео и Джульетту. А, кроме того, Имогена в различных ситуациях пьесы успевает выступить и в роли Корделии при своем отце Цимбелине, и Виолы – по отношению к пропавшим братьям. Не говоря уже о том, что в конфликте с коварной мачехой героиня – настоящая Белоснежка. (И каждая из линий, несмотря на их ослабленную взаимосвязь, самодостаточна и всерьез, по-шекспировски, убедительна.) Но, вернувшись от великих трагедий Шекспира к сказке, логичнее и вести речь о «Зимней сказке», произведении цельном и органичном – в своем жанре.

«Зимняя сказка» – грустная по определению (данному Мамиллием, юным принцем пьесы, единственной реальной жертвой несправедливого гнева Леонта), но и чудесная – тоже по определению, так ее и надо воспринимать. «Несоответствия» пьесы историческим и географическим выверенным представлениям о мире или нарушения логики правдоподобия обыкновенно за-

мечают и исследователи, и читатели. Но отчего же нельзя считать подобные отступления от «правды жизни» нарочитыми, эксплицитными – в шекспировском «лукоморье»? Здесь ведь есть даже, как много позже у А.С. Пушкина, «русский дух»: о русском царе, своем отце (в пьесе, где «за правдой» гонцов еще отправляют к Дельфийскому оракулу!), упоминает королева Гермиона. Здесь потерянные дети много лет спустя чудесно возвращаются к родителям, считавшаяся умершей королева так же годами скрывается в непосредственной близости от своего дворца, а для обвинения в неверности протагонисту не требуется даже ложных свидетельств. Но эта сказка – времен не неведения, а знания. Обманутое доверие уже стало трагедией и в «Отелло», и в «Короле Лире». Теперь пришло время верить и прощать. Или платить (как вдруг превратившийся в тирана Леонт, погубивший собственную семью) за то, что не веришь. А о свободе, искусственности и искусности обращения с «материалом» – героями и событиями – говорят в пьесе многие и разные ее участники, в том числе и самый оригинальный, но одновременно и самый шекспировский персонаж – Время:

Входит Время - хор.

В р е м я

Не всем я по душе, но я над каждым властно.
Борьбу добра и зла приемлю безучастно.
Я – радость и печаль, я – истина и ложь.
Какое дело мне, кто плох, а кто хорош.
Я – Время. Я хочу вас наделить крылами.
Мы сказочный полет свершаем ныне с вами...⁸

При медленном и внимательном (может быть, нужно сказать – зимнем?) чтении увлекательно находить переключку между ключевыми установками требовательно-сказочного Времени и репликами других персонажей, самостоятельно или в ходе диалогов решающих задачу – верить или не верить и, если верить, то чему: своим глазам, чужим рассказам, природе или искусству. Знаменательный диалог – о цветах (тоже не только летних, но и зимних) – происходит в ходе обширной пасторальной сцены IV акта между пастушкой-принцессой Утратой и королем Богемии Поликсемом:

П о л и к с е н

Благодарю, прекрасная пастушка.
Тем, кто подходит к зимнему порогу,
Приличествуют зимние цветы.

У т р а т а

Мой господин, еще дыханьем лета
Наполнен воздух осени прохладный,
Хотя недалеко и до снегов.
И лучшие цветы в такую пору -
Гвоздика и левкой. Их назвали
Природы незаконными детьми.
Но ими сад мой я не украшала.

П о л и к с е н

За что ж ты им обиду нанесла?

⁷ Рацкий И.А. Трагикомедия // Литературный энциклопедический словарь / Под ред. В.М. Кожевникова, П.А. Николаева. М., 1987. С.442.

⁸ Шекспир У. Зимняя сказка. С. 72.

Утрата

Я слышала, что их наряд махровый
Дала им не природа, но искусство.

Поликсен

И что же? Ведь природу улучшают
Тем, что самой природою дано.
Искусство также детище природы⁹.

Обе точки зрения – на то, стоит ли «улучшать природу», должно ли «украшать правду», – равноправны в произведении и, безусловно, могут найти сторонников. Единая, абсолютная, конечная истина не свойственна трагикомическому видению мира, и, конечно, не случайно счастливое обретение друг друга героями в финале произведения сопровождается веселым и скептическим резюме: «Вся эта правда так похожа на сказку, что ей не веришь»¹⁰. Сама ситуация многочисленных «узнаваний» в конце пьесы дается не в действии – в пересказе: несколько вновь введенных лишь для последнего акта эпизодических персонажей наперебой рассказывают о воссоединении короля и наследной принцессы Утраты, о встрече двух королей, снова ставших друзьями, и о событиях, предшествовавших сегодняшним.

Усиление нарративного элемента в структуре шекспировских трагикомедий обычно отмечается исследователями, и, по наблюдению В.Фостер, в конце каждой из данных пьес идет рассказ героев о своих страданиях или приключениях: «В трагикомедиях Шекспира повествование обладает способностью превращать скорбь в эстетически значимый опыт»¹¹. Но в «Зимней сказке» финальный рассказ – не столько о давнем и пережитом (спасении маленькой Утраты, гибели людей, когда-то увезших ее из дома по приказу отца и т.д.), но и о событиях, свершающихся сейчас, долго ожидаемых, чудесных, но неожиданно обернувшихся действием внесценическим. Можно подумать, что драматург и не стремится сделать нас свидетелями новых слез и радости главных героев: счастливые воссоединения на шекспировской сцене были представлены не один раз, а чтобы увидеть их «своими глазами», нам достаточно обернуться на жизнерадостные финалы классически ренессансных комедий «Двенадцатая ночь» или «Много шума из ничего»...

Американский шекспировед Д. Бевингтон в своей книге «Как читать шекспировскую пьесу» исключительно важной для «медленного», вдумчивого чтения считает трагикомедию, самую став-

шую финалом творчества гениального драматурга: «“Буря” – настолько превосходное подведение итогов, ретроспектива шекспировского драматического искусства, что представляет идеальную модель для изучения вопроса, как мы можем прочесть пьесу Шекспира. Каждый может прочесть “Бурю” множеством способов, дополняющих друг друга и в то же время выявляющих логику и цельность этой замечательной работы»¹².

В «Буре» – редкость для Шекспира – оригинальный авторский сюжет, и, казалось бы, эту пьесу можно изучать без внутришекспировских параллелей – с расчетом на будущее, который в ней заложен и который подтверждается последующей историей литературы (начиная с «Робинзона Крузо» Д. Дефо). Но так хочется сравнить хотя бы образ бури с разделившей героев морской стихией «Двенадцатой ночи», и с «Макбетовским» суровым ноябрем, и ночью жестокого шторма в «Короле Лире». В комедии буря была явлением Природы и возвращала каждому свое место в мире – вместе с обретением любви. В «Буре» шторм вызван магическим искусством Просперо, и задачи, которые герой таким образом решает, по видимости, сопоставимы с предшествующими «природными» в комедиях или «вечно» глобальными в трагедиях: отомстить врагам, вернуть себе трон и общество людей, подарить дочери Миранде любовь и «дивный новый мир». Но Просперо – только человек, и возможность быть «только человеком» он ценит выше, чем великую магию, умение управлять природой и свой режиссерский дар. Поэтому финал, по сути своей, открытый, и расставание Просперо (как и его великого творца) с «волшебной палочкой» не стоит понимать как факт безмятежно радостный или печальный, но неизбежный. В трагикомедиях мир знает свои пределы. И уже не борется за восстановление гармонии. Все будет дальше так же зыбко и неверно, но если жизнь продолжается и после «Короля Лира» (как и текст продолжает создаваться после «Дальше – тишина»), то кому же и знать, как в нем жить и творить, если не Шекспиру. Об этом – грустная шекспировская сказка:

И я взываю к вам в надежде,
Что вы услышите мольбу,
Решая здесь мою судьбу.
Мольба, душевное смирение
Рождает в судьях снисхождение.
Все грешны, все прощенья ждут.
Да будет милостив ваш суд¹³.

⁹ Шекспир У. Зимняя сказка. С. 84.

¹⁰ Там же. С. 127.

¹¹ Foster V.A. 'A Sad Tale's Best for Winter': Storytelling and Tragicomedy in the Late Plays of Shakespeare and Beckett. P. 20.

¹² Bevington D. How to Read a Shakespeare Play. Malden, MA, Oxford: Blackwell Publishing, 2006. P. 126.

¹³ Шекспир В. Буря / Пер. с англ. М. Донского // Шекспир В. Комедии. М., 2000. С. 582.

МЕДЛЕННОЕ ЧТЕНИЕ

Н.Л. Лейдерман

РЕВОЛЮЦИЯ КАК СТОЛКНОВЕНИЕ КУЛЬТУР

(«СОРОК ПЕРВЫЙ» Б. ЛАВРЕНЕВА: ОПЫТ САМОКРИТИКИ КАНОНА)

В русской литературе 1920-х годов очень заметное место занимает художественное течение, которое получило название «поэма в прозе». Сюда вошли разнообразные повести, новеллистические циклы, в которых изображается революционная стихия, кипят бурные страсти, идет жесточайшая братоубийственная война. Традиционно в школе «поэмы в прозе» рассматриваются на примере «Железного потока» А. Серафимовича или повести Вс. Иванова «Бронепоезд 14-69». Но, с переизданием ряда ранее запрещенных или осужденных официальной критикой произведений («Ватага» В. Шишкова, «Страна родная» А. Веселого, «Повольники» А. Яковлева, «Перегной» Л. Сейфуллиной и др.) лицо «поэм в прозе» предстает куда более трагическим. При новом прочтении смысл ряда произведений оказывается в разительном несовпадении с принятыми трактовками. Разумеется, в школе не место обстоятельному анализу всех аспектов «поэм в прозе». Целесообразно выбрать одно, но достаточно представительное произведение, на анализе которого можно было бы показать типологические черты «поэм в прозе» и, если возможно, раскрыть новые смысловые аспекты, ранее не замеченные критикой.

Мы полагаем, что наиболее подходящим материалом может быть повесть Бориса Лавренева «Сорок первый». Она невелика по объему, что позволяет охватить ее целостным анализом. Она увлекательна, написана с юмором. И, что очень существенно в историко-литературном плане, она представляет собой некую самокритику канона «поэмы в прозе», оспаривание идейных и художественных стереотипов, окаменевших в этом метажанре.

В литературном процессе немаловажную роль играет самокритика устоявшейся формы – она заставляет осознать опасности консервации художественного сознания и побуждает искать новые пути. Таким вот опытом самокритики метажанра «поэмы в прозе» с достаточным основанием можно считать известную повесть Бориса Лавренева «Сорок первый» (1924). В литературоведческой традиции это произведение представлено скорее в патетически-возвышенном ореоле. А между тем, здесь очень существенна ироническая, пародийная составляющая.

Ироническая тональность задается постоянным приемом – каждую главу повествователь оснащает, как это бывало нередко в изысканной романтической прозе XIX века, субъективно-личностным подзаголовком-комментарием, представляющим некое «либретто» последующих событий. Но в отличие от классической традиции, «либреттист» у Лавренева иронически дистанцируется от патетических ракурсов. Внутри же главы, в самом повествовательном дискурсе превалирует совершенно другая тональность – ядреного романтического сказа. Вот как начинается повесть: «Глава первая, написанная автором исключительно в силу

необходимости». А после этого заголовка идет крутой, орнаментальный абзац, разукрашенный экзотическими тропами:

Сверкающее кольцо казачьих сабель под утро распалось на мгновение на севере, подрезанное горячими струйками пулемета, и в щель прорвался лихорадочно, последним напором, малиновый комиссар Евсюков.

В том же «орнаментальном» стиле автор представляет читателю и самого комиссара:

На спине у Евсюкова перекрещиваются ремни боевого снаряжения буквой Х, и кажется, если повернется комиссар передом, должна появиться буква В (Христос Воскресе). Но этого нет. В Пасху, Христа Евсюков не верит. Верит в Советы, в Интернационал, в чеку и тяжелый вороненый наган в узловатых и крепких пальцах.

Орнаментальная экзотика в описаниях Лавренева настолько очевидна, что приобретает пародийный характер – она выглядит искусственной, позерской, театрализованной, это все уже стало литературщиной, опереточными приемами. Но в этом театрализованном мире, в этих опереточных одеяниях действуют живые люди, и мучаются они всерьез и умирают навсегда.

Изначальная расстановка персонажей в «Сорок первом» тоже вполне отвечает классово-политическому канону, сложившемуся в «поэмах в прозе»: геройский красный командир – из старых большевиков, «кожаная куртка» (правда, малинового цвета); девушка

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

красноармеец Марютка Басова, «круглая рыба-чья сирота», беззаветно преданная революции; и ярый враг – белогвардейский офицер, потомок древнего дворянского рода. Читатель, воспитанный на массовом потоке романтических повестей и рассказов про революцию, уже за-года может представить, кто как поведет себя в момент смертельного испытания. Но Лавренев разрушает стереотипы.

Когда красноармеец Марютка презрительно спрашивает пленного поручика, отданного ей под охрану: «Небось, кроме падекатра танцевать, другого и дела не знаешь?» – то в этом вопросе, как в капле воды, выразилось расхожее (простонародно-обывательское и традиционно литературное) представление о дворянине как о никчемном белоручке. Но взятый в плен молодой офицер не поступает достоинством перед грозным Евсюковым. Более того, в нем таится какая-то сила, которая неведома его противникам. Что же это за сила? Секрет стойкости Говорухи-Отрока очень существен для понимания всей конфликтной диспозиции, и автор не случайно уделяет ему специальный эпизод. Отряд Евсюкова бредет по пустыне, все уже измождены до предела –

...А поручику хоть бы что, побледнел только немно-го. Подошел однажды к нему Евсюков, посмотрел в ульт-рамариновые шарики, выдал хриплым лаем:

– Черт тебя знает, двужилый ты, что ли? Сам шу-плый, а тянешь за двух. С чего это у тебя сила такая? – Повел голову поручик с всегдашней усмешкой, спокойно ответил:

– Не поймешь. *Разница культур. У тебя тело подав-ляет дух, а у меня дух владеет телом.* Могу приказать себе не страдать.

Насколько эта ситуация не совпадает с классовыми шаблонами революционной словесности: изнеженный барин и все способный претерпеть мужик. Тут же выдубленный жиз-нью мужик валится с ног, а тоненький интелли-гент-белоручка держится. Держится силой ду-ха, самодисциплиной культуры, не позволяю-щей распускаться, терять человеческий облик.

Б. Лавренев пошатнул еще один стереотип молодой советской литературы – абсолютиза-цию классовых антагонизмов. В повести «Со-рок первый» едва ли не впервые в качестве од-ного из ключевых источников социального и психологического противостояния героев ока-зывается *разница культур*. Писатель сталкивает не просто две политические ментальности, а две культуры: низовую культуру революцион-ной массы, носителем которой представлена Марютка, и традиционную высокую культуру, на которой воспитан русский дворянин. Автор усиливает остроту коллизии тем, что Марют-ка – поэтическая натура, она сочиняет стихи, а Говоруха-Отрок учился на историко-филологи-ческом факультете знаменитого Новороссий-

ского университета, следовательно – в поэзии толк знает. Автор с явным удовольствием опи-сывает первый опыт культурного общения ме-жду начинающей поэтессой Марией Басовой и бывшим студентом-филологом:

Марютка кашлянула, понизила голос:

– Ладно, черт с тобой, послушай, только не смейся. Тебя, может, папенька до двадцати годов с губернарными обучал, а я сама до всего дошла.

– Нет, честное слово, не буду смеяться.

– Тады слушай. Тут все прописано: как мы с казака-ми бились, как в степу ушли.

Марютка кашлянула, понизила голос до баса, рубила слова, свирепо вращая глазами:

Как казаки наступали
Царской свиты палачи,
(...)

Полегла вся наша рота,

Двадцатеро в степь ушло.

– А дальше никак не лезет, хоть ты тресни, рыба-чья холера, не знаю, как верблюдов вставить? – оборвала Ма-рютка пресекающим голосом.

В тени были синие шарики поручика, *только в бел-ках влажно доцветал лиловатыми отсветами веселый жар мангала*, когда, помолчав, он ответил:

– Да... здорово! Много экспрессии, чувства! Пони-маешь! Видно, что от души написано. – *Тут все тело по-ручика сильно дернулось, и он, как будто икнув, спешно добавил:* – Только не обижайся, но стихи очень плохие. Необработанные, неумелые.

По некоторым жестам и телодвижениям поручика, слушающего марюткины стихи, можно понять, насколько трудно ему удержи-ваться от гомерического хохота. Но поручик – человек интеллигентный, он пытается мягко, тактично объяснить Марютке, что «стихи, ви-дишь ли, – искусство. А всякое искусство уче-ния требует, у него свои правила и законы...»

Во всех прочих диалогах тоже возникает комический контраст между просторечно-грубым словом «рыбацкой дочки», невежест-венной до наивности, и рафинированной речью Говорухи-Отрока, за которым ощущается запас знаний, которые даются книгами. Отсюда осо-бого рода драматизм – ситуация взаимонепонимания. В первую очередь, именно это проти-воречие, – полагает автор «Сорок первого», – служит источником острейших социальных конфликтов, доходящих до жестоких крово-пролитий.

Однако Лавренев не возвышает рафиниро-ванного интеллигента и не унижает неотесан-ную «рыбацкую дочку». Он показывает, что это р а з н ы е культуры, и каждая со своего боку помогает человеку выбираться из бед. Так, ко-гда героев штормом выбросило на необитае-мый остров посреди Арала, то начитанность поручика подсказала – здесь должны быть са-рай для хранения рыбы, а житейская хватка Марютки уже пригодились, чтоб одних рыб использовать как топливо, а из других соорудить нечто вроде убежища.

Иначе говоря, вопреки несогласованности культур два политических противника в трудную минуту смогли помочь друг другу. А далее в качестве испытанного «оселка» отношений между людьми Лавренев ввел в сюжет мотивы, которые полемически несовместимы с идеологическими приоритетами. Эти мотивы называются старинными бесклассовыми, аполитичными словами – молодость, красота, сострадание, любовь. Лавренев очень аккуратно подводит психологические основания под сближение Марютки и Говорухи-Отрока. Он не чурается банального романтического приема, согласно которому глаза становятся зеркалом души. Глаза поручика, «синие-синие», «ультрамариновые шарики», «как синь-вода» – это и воплощение красоты, и выражение душевной чистоты. А марюткины глаза – «шалые, косо прорезанные, с желтым кошачьим огнем» – это зеркало страстной, до бесшабашности отчаянной натуры. Между такими глазами не может не вспыхнуть диалог страсти. К этому диалогу вели и деликатный тон поручика с Марюткой при разговоре о стихах, и взаимопомощь в минуты смертельной опасности. Но, прежде всего то, что на Руси всегда было главным источником любви – простая бабья жалость. Когда Марютка пожалела тяжко занемогшего пленника («укололо острой болью в груди») и принялась выхаживать его, вот тогда-то и прозвучало впервые: «Дурень ты мой, синеглазенький!»

И оказалось, что сердечная привязанность вытесняет из умов жесточенность и классовую ненависть. Этот момент – поворотный в сюжете, его значимость для собственного мироощущения осознают сами герои. Очнувшийся после забытья поручик с благодарностью говорит Марютке:

– Спасибо тебе, голубушка!

Марютка покраснела и отвела его руку.

– Не благодари!.. Не стоит спасибо. Что ж, потвоему, дать человеку помирать? Зверюка я лесная или человек?

– Но ведь я кадет... Враг. Чего было со мной возиться? Сама еле дышишь.

Марютка остановилась на мгновение, недоуменно дернулась. Махнула рукой и засмеялась.

– Где уж враг! Руки поднять не можешь, какой тут враг? Судьба моя с тобой такая. Не пристрелила сразу, промахнулась впервой сроду, ну и возиться мне с тобой до скончания. На, покушай!

В сущности, сейчас произошло величайшее событие – двое еще совсем молодых людей, которых исторический вихрь превратил в игральные пешки, вернулись в состояние нормальных людей – стали нежным юношей и ласковой девушкой. Поручик красивым рафинированным слогом с удивлением признается, что «самые наполненные дни» он провел «на дурацком несчастном блине посреди дурацкого

моря». А Марютка, которой, как она признается поручику, «не все (его) слова внятны», отвечает по-простому: «...Счастливая я сейчас». По существу же, оба на языках разных культур говорят об одном – о том, что они обрели душевную гармонию, потому что любовь подняла их над разорванным кровавым миром и дала ощущение полного слияния с земной твердью, морем, с дыханием прибоя...

Но потом Лавренев делает ход, свидетельствующий о том, что советские идеологические стереотипы ему преодолеть не удалось. В предпоследней главе автор вводит своего рода «саморазоблачительный» монолог Говорухи-Отрока, который испытал разочарование во всех идейных и политических течениях, убедился, что родина «такая же пустошь, как и революции, обе кровушку любят», что всё в мире нацелено на истребление и на наживу. Поэтому поручик хочет занять позицию неучастия, духовной самоизоляции: «Не хочу я больше правды – покоя хочу». Но в идеологическом контексте 20-х годов подобные высказывания интерпретировались однозначно – это бегство от революции, это отказ от участия в кровавых битвах за счастье человечества, это дезертирство, интеллигентское чистоплюйство... И Марютка, в которую вколочены железными молотами советской пропаганды все эти формулы, воспринимает слова поручика как предательство. Поэтому ее реакция однозначна: «Чистотел! Белоручка! Пусть другие за твою милость в дерьме копаются?» В перепалке Марютка обзывает поручика «сукиным сыном», он ее «хамкой» и получает оплеуху от сильной руки рыбацкой дочки.

Так, в полном соответствии с новым, советским каноном разрешается идейный конфликт: классовое, социальное все равно оказалось сильнее общечеловеческого. Но название последней главы настораживает: «Глава десятая, в которой поручик Говоруха-Отрок слышит грохот погибающей планеты, а автор снимает с себя ответственность за развязку». Почему это Автор снимает с себя ответственность за развязку? Уж не потому ли, что она не уложилась в сюжетную схему, обретшую в советской революционной прозе значение канона?

Правда, сначала автор вкладывает в уста поручика следующее высказывание: «Если мы за книги теперь сядем, а вам землю оставим в полное владение, вы на ней такого натворите, что пять поколений кровавыми слезами выть будут. Нет, дура ты моя дорогая. Раз культура против культуры, так уж тут до конца...» Иначе говоря, счастье молодой любви оказалось лишь временным перемирием, противостояние культур вновь обрело характер войны. Значит, поручик, отказавшийся от позиции неучастия в

междоусобице, вновь приобретает функцию врага, заслуживающего пули от руки красноармейца Марютки.

Но сама психологическая достоверность сцены убийства подрывает авторскую мотивировку. Говоруха-Отрок видит парус, люди в лодке – с погонами, значит – белые. Поручик торопит их криком, Марютка пытается его удержать:

Поручик махал руками, стоя по щиколотки в воде.

Внезапно он услышал за спиной оглушительный грохот гбнувшей в огне и буре планеты. Не успел понять, почему, прыгнул в сторону, спасаясь от катастрофы, и этот грохот гибели мира был последним земным звуком для него.

Что произошло? Момент гибели поручика предстает у Лаврeнeвa как явление апокалиптическое. Этой сценой писатель эстетически опровергает идеологию, обесценивающую отдельную личность под красивыми лозунгами блага миллионов. Убийство человека оказывается уничтожением целой планеты, которую человек выстроил в своем сознании, населил своими знаниями, опытом, страданиями и мечтами, и эту уникальную планету человечеству никогда и ничем уже больше не возместить. А что же испытывает в это время красноармеец Марютка, неукоснительно исполнившая свой воинский долг?

Марютка бессмысленно смотрела на упавшего, бессознательно притопывая зачем-то левой ногой.

Поручик упал головой в воду. В маслянистом стекле расхотились красные струйки из раздробленного черепа.

Марютка шагнула вперед, нагнулась. С воплем рванула гимнастерку на груди, выронив винтовку.

В воде на розовой нити нерва колыхался выбитый из орбиты глаз. Синий, как море, шарик смотрел на нее недоуменно-жалостно.

Это чисто экспрессионистская синекдоха – отрыв части от целого, вне целого создает жуткое эстетическое впечатление. Глаз, который был символом красоты, символом чуда жизни, знаком любви, оказывающийся просто шариком на нитке нерва – это убийственный образ крушения, уничтожения целого мира, вселенной. Этот образ становится детонатором сокрушительного психологического взрыва в душе Марютки:

Она шлепнулась коленями в воду, попыталась приподнять мертвую, изуродованную голову и вдруг упала на труп, колотясь, пачкая лицо в багровых сгустках, и завывала низким, гнетущим воем:

– Роденький мой! Что же я наделала? Очнись, болезный мой! Синегла-азенький!

А ведь эта ужасная сцена есть сцена о з а р е н и я! Куда девались все идеологические догмы, куда послетали всякие политические ярлыки? Осталось только непоправимое горе женщины, собственными руками застрелившей своего возлюбленного.

Обратим внимание на звучание последней фразы: «С врезавшегося в песок баркаса смотрели остолбенелые люди». Не казаки, не белогвардейцы, а л ю д и! То есть в данной коллизии проблема красных и белых, кадетов и большевиков уже оказывается нелепой, бессмысленной. Произошла вселенская трагедия, уничтожен целый мир, рухнула любовь, развалена красота, потерян смысл жизни у двух уникальных явлений во вселенной. Поэтому те, кто присутствуют при этом акте трагедии, остаются только в одной роли – земных, способных к состраданию людей.

Лаврeнeв, с одной стороны, следуя господствующим идеологемам, заставил героев рассказа «Сорок первый» оставаться на позициях классовой вражды. Но всем эстетическим пафосом своего повествования, судьбами своих героев он дискредитировал абсолютизацию классовых и политических приоритетов. С горькой иронией и высоким трагедийным пафосом автор «Сорок первого» напоминал современникам о том, что есть высшие ценности, называющиеся человеческой жизнью, молодостью, любовью. Если эти ценности попираются даже во имя наиболее идеалов, то будет изучено само чудо жизни...

Эстетический пафос повести Лаврeнeвa очень существен еще и в собственно историко-литературном аспекте: в «поэме в прозе» вновь звучал мотив личности, сделан акцент на ценности человеческой индивидуальности, выдвинута идея культуры как ценностного ориентира, без которого деяния человека могут оказаться слепыми и социально опасными.

Эти эстетические интенции, намеченные в «Сорок первом», не только подводили черту под литературным течением, воплотившимся в метажанре «поэмы в прозе», но свидетельствовали о том, что «спросами времени» начинают становиться не взрывы массовых инстинктов, не стихийное бурление толпы, а тайны человеческого характера, динамика душевной жизни личности как неповторимой и самоценной индивидуальности. А это потребовало возвращения в арсеналы молодого советского искусства совсем недавно изгнанного психологизма, этого испытанного инструментария проникновения во внутренний мир человека. Поэтому с середины 20-х годов романтическая тенденция стала сдвигаться с центральной оси литературного процесса. Ее начинают теснить иные художественные стратегии.

РЕГИОНАЛЬНЫЙ КОМПОНЕНТ

А.В. Тагильцев

ПОЭТИЧЕСКИЙ ГОЛОС КСЕНИИ НЕКРАСОВОЙ

*Я долго жить должна –
я часть Руси.*

1.

Начинать разговор о творчестве Ксении Некрасовой можно как угодно, но рано или поздно он обязательно приведет к личности поэта. Не случайно фигура Некрасовой стоит особняком, почти вне литературного контекста 1930-х – 1950-х гг., а привечали ее в самый долгий, «московский» период жизни (1944–1958 гг.) не среди собратьев по ремеслу, а в основном в среде живописцев и скульпторов. Та роль, которую выбрала себе Некрасова, или та доля, которая нашла ее (а, скорее всего, и то, и другое) были настолько противоречивы и несоединимы, что парадоксально легко ужились и образовали то, что теперь называется судьбой поэта.

О каких противоречиях идет речь и так ли важны они для восприятия творчества Ксении Некрасовой? Несомненно, важны. Прежде всего, стоит отметить ореол юродивой (а современники зачастую говорили грубее и жестче), который ассоциируется с образом поэта. Александр Леонтьев хорошо начал свою статью: «О Некрасовой говорят много и противоречиво, а пишут мало и единообразно»¹. Конечно же, противоречивые мнения о поэзии Ксении Некрасовой связаны прежде всего с ее юродством, неважно, подлинным или мнимым. У читателей, знающих цену и силу поэтической мысли, возникает вполне законный вопрос – можно ли доверять такой поэзии?

Для меня очень дорого мнение одного из самых проницательных свидетелей эпохи, Н.Я. Мандельштам, которая заметила в ташкентском письме 1943 года: «Сейчас у нас в углу склублилась Оксана Некрасова – маленькая юродивая, «незаконная дочь» Гуро и Хлебникова. Она помешана на своих стихах и когтит ими всех как коршун. Иногда раскрываешь рот от удивления – что за чудо? – а то прет такое,

что хочется плакать»². Во-первых, это весьма точная оценка творчества Некрасовой, которое отнюдь не все равноценно с эстетической точки зрения, более того, именно зияет взлетами и провали, как мало у кого. Во-вторых, Н.Я. Мандельштам (кстати, равно как и Анна Ахматова, сказавшая о Некрасовой: «Она – поэт»), не только считает ее стихи – все же стихами, но и прочерчивает весьма высокую поэтическую генеалогию. Быть дочерью Хлебникова, пусть даже «незаконной» – не просто почетно, это равносильно признанию, коим обе царственные дамы, искушенные в поэзии и знающие истинную цену слову, не разбрасывались.

При этом интересно, что изначально линия юродивого отнюдь не была отчетливо проявлена в судьбе Ксении Некрасовой. Скорее, она в полном смысле была дочерью своего времени. Детство и юность (а родилась Некрасова в 1912 году) прошли на Урале, в Ирбитском районе, потом учеба в техникуме политпросвета и работа в Свердловске (по профилю – культурно-массовым работником) на строящемся тогда заводе тяжелого машиностроения им. Орджоникидзе (теперь уже известном всему миру как Уралмаш). А 1935 год – поворотный в жизни, потому что именно тогда она получает направление на учебу в недавно открывшийся Литературный институт. Начинается самый счастливый период в судьбе Некрасовой – она учится, пишет стихи и начинает печататься в периодике, у нее появляется своя семья, дом, ребенок. А дальше приходит война – а в жизни Некрасовой заканчивается счастливая полоса – эвакуация из Подмосковья, бомбежки, сходит с ума муж, умирает ребенок, начинается период скитаний и странничества, сначала в эвакуации в Средней Азии, потом в Москве и Подмосковье, полтора десятка лет странной бесприютной жизни, когда даже с единственной радостью, с родившимся еще одним сыном есть возможность видаться только по выходным, потому что мать вынуждена отдать его в детдом. И лишь, по горькой иронии судьбы, за несколько недель до смерти обретенный дом (своя комна-

¹ Леонтьев А. Искусство Ксении Некрасовой // Московский литератор. 17 сентября 2006 г. // <http://www.moslit.ru/nn/0617/6.htm>.

Александр Васильевич Тагильцев — кандидат филологических наук, доцент кафедры современной русской литературы Уральского государственного педагогического университета

² Цит. по: Наполова О. Из биографических записей // Некрасова К. На нашем белом свете. Екатеринбург, 2002. С. 316.

та!), но порадоваться и дому, и воссоединению с сыном Некрасова уже не успевают.

Но – опять же странность – все жизненные перипетии практически не отражаются на ее поэзии. То есть, тематически, конечно же, в стихах, особенно в стихах военных лет, наблюдаются отчетливые изменения, больше места отводится проявлениям боли, горечи, даже отчаяния, но сам *строй* стихов остается неизменным два с половиной десятилетия. Стабильность ритмического рисунка и постоянство авторских интонаций в конечном счете рождают ощущение неизблемости основ поэтического мироздания, а пафос стихов Некрасовой, как ни банально, но вполне можно определить как оптимистический и жизнеутверждающий. Горе не преодолевается и даже не переживается, оно, скорее, проживается, и, как в финале стихотворения «К моим дверям спускался бурый склон горы...» – человек начинает двигаться в ритм, в такт с потоком жизни, заново открывая для себя ее радости:

О, мой возлюбленный
Из молодости нашей!
И множество земель
Мы вместе исходили,
И разные мы слышали языки,
И горе видели,
И победили горе,
И утренние радостные страны
Ложились в красках на мои листы.

Главная загадка поэта Ксении Некрасовой – ее способность оставаться самой собой – и единой, цельной – в различных ипостасях. С одной стороны – повторяюсь, вполне «дочь своего времени», из плеяды молодых советских поэтов, заботливо пестуемых новой властью в качестве «ретрансляторов» официальной идеологии для широких масс. Фактически, Некрасова принадлежала ко второй волне «комсомольских поэтов», как раз пришедших в литературу в 1930-е гг. и группировавшихся вокруг Литинститута. Она была современницей П. Когана, М. Кульчицкого, человеком их поколения, да и стихотворение, адресованное Кульчицкому, у нее имеется. Можно говорить и о том, что Некрасова вполне освоила официальную идеологию и систему ценностей, с политической точки зрения в ее стихах обычно нет крамолы (разве что ненависти к врагам маловато, даже к «черным фашистам»). Зато есть традиционный набор адресатов поэтических славословий: «Ленин», «Крупской Надежде Константиновне», стихи, утверждающие исконную гегемонию простого трудового человека, например, тот же самый «Утренний автобус».

Тем важнее, что, отчетливо ориентируясь в координатах советской действительности, Ксения Некрасова выбрала очень нелегкий путь – открывать миру самые простые истины поэти-

чески не банально (что не всегда удавалось), и при этом общедоступно. Рискую оказаться не модной, не современной, и, чем дальше трясли страну катаклизмы истории, тем больше казаться «не от мира сего», блаженной, юрковой. А ведь была это всего лишь попытка сохранить и запечатлеть в стихе наивно-детское, светлое и чистое восприятие мира. И свою поэтическую позицию Некрасова сформулировала еще в одном из первых своих больших стихотворений «Русская осень», вроде бы простенькой лирической зарисовке о том, как ходили детьми за картошкой к бабушке:

Почему смотреть не устаешь
Миг,
И час,
И жизнь
Одно и то же?

2.

В чем секрет самобытности Ксении Некрасовой, почему ее фигура выделяется на фоне других советских поэтов, занимает место не лучше и не хуже других, а и впрямь – наособицу? Прежде всего, непривычен (особенно для литературной ситуации 1930-х – 1950-х гг.) сам стих, его ритм и размер.

Исследователи, вслед за замечками К. Некрасовой, говорят (и справедливо) прежде всего о влиянии традиций народной поэзии и древнерусского стихосложения³, да и в стихах ее неоднократно подчеркивается «русскость» поэта и приверженность старине. Не доверять самому автору у нас нет оснований, но следует отметить, что образование (Литинститут) и кругозор Некрасовой все же шире сложившегося (отчасти) стереотипа не очень грамотного поэта-«самородка». Кстати, при том, что она действительно до конца жизни писала с орфографическими ошибками, синтаксис стихов практически безукоризнен, строфика – точная и четкая.

Если рассматривать поэзию Ксении Некрасовой с точки зрения метра и ритма, то необходимо обозначить основные особенности. Во-первых «фирменным знаком» ее стихов является, за редким исключением, отсутствие рифмы, а если рифма и есть, то она или очень простая (чаще всего, глагольная), или очень неточная⁴. Во-вторых, метрика тоже весьма своеобразна: весьма нечасто встречаются силлабо-тонические размеры, причем не только «правильные» ямбы, хореи и трехсложники, но также дольники. Что касается тонического стихосложения,

³ См., напр.: *Быков Л.П.* Поэтическая классика Урала. Ксения Некрасова // Литература Урала. Екатеринбург, 1998. С. 223.

⁴ А. Леонтьев заметил: «Давайте же не будем стыдливо замалчивать того, что Ксения Некрасова рифмует «подснежники» с «техником» (*Леонтьев А.* Искусство Ксении Некрасовой // Московский литератор. 17 сентября 2006 г. // <http://www.moslit.ru/nn/0617/6.htm>).

соотносящегося с народно-песенной традицией и древнерусским стихом, то и тактовик и акцентный стих – появляются у Некрасовой немалого числа. Большая часть стихов, причем ощутимо большая, написана стихами, лишенными единого размера, то есть верлибром. Получается, что чаще всего поэт выбирал форму стиха, отнюдь не характерную для народной поэзии, или даже для классической русской поэзии XIX века. Ведь в отечественном стихосложении более или менее регулярно образцы верлибра начинают появляться только в конце XIX века, а утверждение его приходится на первые десятилетия следующего, двадцатого.

Стало быть, не так уж неправы были чувявшие нечто «чужое» в творчестве К. Некрасовой советские критики и редакторы, о которых она писала: «... Меня перестали печатать, объясняя свой отказ тем, что стихи, написанные белым стихом, будут непонятны массам, что они больше относятся к буржуазным, то есть к декадентской западной литературе, а не к нашей простой действительности... Несколько лет мне ставят нелепые барьеры, и я бьюсь головой о стенку...»⁵. Фактически, интонационный строй некрасовской поэзии звучит диссонансом с бодрыми, энергичными ритмами эпохи, образно говоря, шагает «не в ногу» со временем, а постоянно спотыкается. Ну, а по печальной известной формуле классика: «Тот, кто идет не с нами...» Достаточно сравнить, как разворачивается один и тот же сюжет «Пробуждение страны» в хрестоматийных советских стихах «Песня о встречном» («Нас утро встречает прохладой...», 1932) Б. Корнилова и «Москва майская» («Утро красит нежным светом...», 1937) В. Лебедева-Кумача с «Утренним этюдом» Некрасовой.

Каждое утро
К земле приближается солнце
И, привстав на цыпочки,
Кладет лобастую обветренную
Голову на горизонт,
И смотрит на нас –
Или печально,
Или восхищенно,
Или торжественно.

Стихи Корнилова и Лебедева-Кумача будят, зовут и ведут за собой, прославляют, требуют слиться в едином потоке. Ритм и интонация некрасовских строк дают возможность прежде всего всмотреться в окружающий мир и задуматься, оставляя читателю возможность для гораздо более широкой гаммы чувств и эмоций. Эта перспектива полностью разворачивается в финале стихотворения:

<...> и возникает в пространстве
Между живущим и говорящим
И безначальная боль,
И бесконечное восхищение жизнью.

Нет свидетельств того, что Ксения Некрасова сознательно ориентировалась на изысканный строй модернистской поэзии (и зарубежной, и отечественной, Серебряного века) в противовес принятым нормам. Более того, современники пишут, что она достаточно мало прислушивалась к чужой поэзии вообще, поглощенная всецело своим творчеством. Но получается, что сам стиль поэтических размышлений К. Некрасовой не менее (если не более) близок рафинированным опытам нового времени, чем народной поэтической традиции. *Акцентирование* же внимания на своей «народности» и близости к истокам является не только искренним проявлением органичности мироощущения поэта, установлением связей с природным и человеческим бытием, но и в какой-то мере интуитивной попыткой защитить себя и свое творчество от жестких рамок официальных формулировок, звучащих в то время часто как приговор.

При всей своей народности К. Некрасова избегает копирования фольклорных образов, строки, подобные часто цитируемому восьмистишию (где поэт, кстати, великолепно управляется и с рифмой, и с размером), единичны:

Запоет гармонь,
Я взмахну платком, –
Небеса в глазах
Голубым мотком.
А народ кругом
На меня глядит.
Голова моя
Серебром блестит.

Кстати, великолепный экспрессивный образ в 3 и 4 строках «Небеса в глазах / Голубым мотком» как раз не характерен для народной поэзии, а вот финал «Голова моя / Серебром блестит», да и все восьмистишие в целом напоминают больше даже не народную песню, а ее стилизацию в духе Никитина или поэтов-«суриковцев». Самое интересное, обычно не упоминается, что эти строки не являются автономными, а завершают большое стихотворение, посвященное русской народной песне, которое так и называется «Песня». И все оно, за исключением последних восьми строк написано вполне традиционно для поэтической манеры Некрасовой:

Люди,
А люди!
Знаете ли вы
Русскую песню,
Когда сердце ее
Облегла тоска <...>

⁵ Алексеева Л. «Утреннее» лицо Ксении Некрасовой / University of Toronto. Academic Electronic Journal in Slavic Studies // <http://www.utoronto.ca/tsq/16/alekseeva16.shtml#top>.

Таким образом, ритмический строй и в этом стихотворении, и во многих других (в том числе таких уже хрестоматийных как «Русская осень», «Урал», «Под Москвой») соединяет «магистральную» линию, создаваемую верлибром (или тоническим стихом) со стихотворными вкраплениями, написанными по всем правилам силлабо-тоники.

Какого же художественного эффекта, таким образом, стремится достичь поэт? Какие интонации становятся доминирующими? Если обратиться к уже неоднократно упоминаемому стихотворению «Русская осень», то начинается оно как некая будничная зарисовка:

За картошкой к бабушке
Ходили мы.
Вышли, а на улице теплень...

Но далее, после разноразмерных строк начала следует ритмически упорядоченный фрагмент, скрепленный в первых двух строках еще и концевой рифмой (но только в этих двух строках!), и аллитерацией:

День, роняя лист осенний,
Обнажая линии растений,
Чистый и высокий,
Встал перед людьми.
Всякий раз
я вижу эти травы,
Ели эти
И стволы берез.

Присущие стихотворению повествовательность, неспешный ритм, неторопливая, раздумчивая интонация готовят читателя, настраивают его на то, чтобы в должной тональности воспринять состояние души лирического героя, задуматься и совершить с ним главное поэтическое открытие. Причем открытие это не составляет всех точек, а наоборот, звучит как вопрос:

Почему смотреть не устает
Миг,
И час,
И жизнь
Одно и то же?

Переход от размера к размеру совершается плавно, не воспринимается как ритмический сбой и в то же время позволяет акцентировать внимание на самых важных моментах, связанных с поэтическим переживанием, отделять один этап развития чувств и мыслей героя от другого.

В финальной части стихотворения ритм опять меняется, фактически опять переходя к верлибру, но благодаря сохранению ощущения задумчивости и неспешности, смешанного с потрясением от сделанного открытия, концовка звучит не пафосно и, тем более, напыщенно, а вполне естественно и закономерно:

О! Какие тайны исцеленья
В себе скрывают русские поляны <...>
И примешь смерть,
И вновь восстанешь,
Чтоб запечатлеть
Тропинки эти,
И леса,
И наше небо.

Л.П. Быков точно заметил, что творчеству Некрасовой свойственно «редкостное ощущение единства и полноты жизни», и «чудо жизни, ее “огромная красота” открываются поэту во всех проявлениях»⁶. Действительно – тема красоты становится одним из главных предметов разговора о поэзии К. Некрасовой, ведь категория красоты – центральная категория в ее творчестве. И когда поэт чувствует ее приближение, возникает чувство, что Некрасова вся отдается потоку ощущений, стремясь зафиксировать, запечатлеть все максимально точно.

И ели недвижны,
И небо недвижно,
И снег на деревьях
Лежит неподвижно.
И только змеится
Заснеженный воздух
Струньем снежинок
С высот на подножье.

Стихотворение написано – а такое ощущение, что прошептано – на одном дыхании, чтобы не спугнуть зимнее чудо, не разрушить сказку. Ритм предстает великолепным кружевом, все строчки пронизаны аллитерацией, и хотя концевых рифм в стихотворении, строго говоря, нет, концовки строк созвучны благодаря той же аллитерации, и тихонько позванивают, как обледенелые ветви в безмолвном лесу. Поэт не хочет замедлять темп, давать читателю время на раздумье, и все элементы стиховой формы подчинены этой задаче.

Конечно же, и в этом, и в других текстах Ксении Некрасовой, кроме ритмообразующих элементов, огромную роль играет собственно поэтическая речь, великолепная образность, весьма непростыми оказываются и взаимоотношения лирического субъекта и мира, любопытны жанровые предпочтения. Но эти аспекты поэзии К. Некрасовой требуют отдельного и обстоятельного разговора.

⁶ Быков Л.П. Поэтическая классика Урала. Ксения Некрасова. С. 224.

ОБЗОРЫ И РЕЦЕНЗИИ

ВТОРАЯ ВСЕРОССИЙСКАЯ НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ

«ПРОБЛЕМЫ РЕЧЕВОГО И ЛИНГВИСТИЧЕСКОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ШКОЛЕ»

26 марта 2007 года на факультете русского языка и литературы Уральского государственного педагогического университета прошла Вторая Всероссийская научно-практическая конференция «Проблемы речевого и лингвистического образования в школе», организованная кафедрой теории и методики обучения русскому языку. Подготовка конференции требовала значительных усилий всех преподавателей и сотрудников кафедры. В оргкомитет вошли заведующая кафедрой кандидат педагогических наук, доцент Г.И. Быкова, кандидат педагогических наук, доцент И.С. Чудинова, старшие преподаватели И.М. Некрасова и О.А. Усатова, заведующие кабинетом И.А. Абрамова и Ю.Р. Ахьямова.

Конференция-2007 оказалась весьма представительной: ее гостями и участниками стали 86 учителей города Екатеринбурга и области, 14 преподавателей вузов региона, гости из Башкортостана (представители Стерлитамакской государственной педагогической академии – кандидат педагогических наук, доцент Л.М. Линецкая и ее аспиранты). Девиз конференции-2007: «Новые технологии обучения русскому языку – в практику школы!» Поиск новых технологий и интерес к инновационным исследованиям обусловлены реальным положением дел в образовании.

На пленарном заседании было заслушано 5 докладов. Л.М. Линецкая (Стерлитамакская государственная педагогическая академия) выступила с докладом «Инновационные технологии в обучении русскому языку (Московская школа)», в котором поставила вопрос о модернизации процесса обучения русскому языку в школе. Главное направление, по которому должен реформироваться процесс обучения – применение новых технологий. Л.М. Линецкая представила разные точки зрения на содержание термина «технология обучения», выделив собственное: технология обучения – упорядоченный набор стандартных процедур выполнения практических учебных действий и мыслительных операций, обеспечивающих получение результата, на который ориентирована данная технология. По ее мнению, технология обучения подразумевает алгоритмизированность

процесса обучения, что в конечном итоге приводит к положительной динамике в обучении русскому языку.

Практической направленностью отличался доклад доктора филологических наук, профессора Н.Б. Руженцевой (УрГПУ, г. Екатеринбург) «Анализ текста и текстообразование: подготовка к ЕГЭ». В нем отмечены трудности, которые испытывают учащиеся при создании и анализе текста, приведены примеры заданий по материалам ЕГЭ, формирующие и закрепляющие умения и навыки их создания, рекомендована самая современная литература для учителя русского языка. Н.Б. Руженцева отметила как особенно трудную часть ЕГЭ – часть С (мини-сочинение, эссе). Докладчик отмечает кажущуюся простоту задания С, определяет пошагово этапы работы с этой частью ЕГЭ.

Доклад Д.И. Архаровой (кандидат филологических наук, доцент ИРРО, г. Екатеринбург) «Региональная концепция лингвистического и речевого образования» раскрыл концепцию Государственного образовательного стандарта. Результатами образования должны стать языковая, речевая и коммуникативная компетенции.

Продолжением темы пленарного заседания стал доклад Т.А. Долининой (заведующая кафедрой филологии и коммуникативной культуры, доцент ИРРО, г. Екатеринбург) «Формирование коммуникативно-речевой компетентности при подготовке ученика к итоговой аттестации». Т.А. Долинина отмечает: «Оценивая письменные работы учащихся по критериям итоговой аттестации, учитель берет за основу умения, определяющие компетенцию. Необходимо не только учить писать сочинения, а формировать умения, выделить главное из второстепенного материала, найти правильное композиционное решение, уметь пользоваться словом и грамматическими конструкциями и т. п.». Докладчик предлагает новые формы работы при обучении изложению в 9 классе. Кроме того, в докладе Т.А. Долининой приведены примеры новых, усложненных вопросов экзаменационных билетов для профильных классов.

В заключении пленарного заседания прозвучал доклад И.С. Чудиновой (кандидат педа-

гогических наук, доцент кафедры теории и методики обучения русскому языку УрГПУ, г. Екатеринбург) «Инновации на уроках русского языка». И.С. Чудинова как специалист истории отечественной методики связывает идеи методистов XX века с современными инновационными технологиями обучения. Докладчик отмечает: «Очень важно, чтобы у педагогического сообщества хватило мудрости отличить по-настоящему новые идеи от того, что уже использовалось ранее, но было признано нецелесообразным».

После пленарного заседания конференция продолжила работу в трех секциях: «Проблемы развития речи», «Общие проблемы лингводидактики в школе», «Новые технологии в преподавании русского языка».

Секция «Проблемы развития речи»

(руководитель – к.п.н., доцент кафедры ТиМОРЯ И.С. Чудинова)

В.Н. Беляева (кандидат педагогических наук, доцент УрГЮА, г. Екатеринбург) выступила с докладом «Развитие речи учащихся на основе изучения произведений П.П. Бажова». Она предложила новую форму работы – самодиктант-изложение. В.Н. Беляева считает, что многие темы школьного курса русского языка могут быть изучены на материале сказов П.П. Бажова, что расширяет знания учащихся о родном крае.

О.И. Масная (учитель русского языка МОУ СОШ № 175, г. Екатеринбург) в докладе «Развитие ключевых компетенций на уроках развития речи» раскрывает методику работы над сочинением по картине.

И.М. Некрасова (старший преподаватель кафедры теории и методики обучения русскому языку УрГПУ, учитель русского языка высшей категории МОУ лицея № 135, г. Екатеринбург) в докладе обосновывает такой путь развития речевой компетентности десятиклассников, как подготовка и проведение экскурсии. Опыт преподавания русского языка И.М. Некрасовой убедительно доказывает, что экскурсионная деятельность соотносится с целями учебного процесса: самоопределение, самоактуализация, развитие индивидуальности и развитие личности учащихся.

О.А. Усатова (старший преподаватель кафедры теории и методики обучения русскому языку УрГПУ, учитель русского языка МОУ СОШ № 66, г. Екатеринбург) выступила с докладом «Обучение малым жанрам публицистического стиля и средства формирования ком-

муникативной компетентности учащихся 9-х классов». Общериторические умения предлагается развивать на основе жанра путевого очерка. Раскрываются основные этапы создания путевого очерка.

И.Н. Семёнова (учитель русского языка МОУ СОШ № 31, г. Среднеуральск) поделилась своим опытом в развитии критического и творческого мышления на уроках русского языка. В методике развития критического мышления автор выделяет 3 этапа. Каждый этап формирует знания, умения и навыки специфическими методами и приемами, типологией упражнений.

В докладе Е.Г. Ямбаршевой (аспирантка кафедры риторики и межкультурной коммуникации УрГПУ, г. Екатеринбург) «Формирование профессиональной компетентности менеджера туризма: терминология в деловом общении» приводятся итоги анализа профессиональной компетентности студентов III курса факультета «Туризм и гостиничный сервис». Докладчик приводит данные: «До 60% студентов не смогли указать значения трех профессионально значимых терминов: ваучер, метрдотель, чартер, что говорит о несформированности лексического и грамматического тезауруса». Неутешительны выводы исследователя: низкий общекультурный уровень студентов затрудняет или делает невозможным профессиональное общение.

Е.А. Жуланова (кандидат филологических наук, заместитель директора по УВР МОУ СОШ № 55, г. Новоуральск) в докладе «Риторизация учебного процесса и Государственный образовательный стандарт» констатирует: традиционная форма обучения зашла в тупик. Выход автор видит в риторизации обучения. Федеральный компонент ГОС предоставляет такую возможность учителю русского языка: реализуется идея риторизации в полном объеме.

Секция «Общие проблемы лингводидактики в школе»

(руководитель – учитель русского языка высшей категории МОУ СОШ № 1, г. Талица Е.Н. Лугвин)

И.А. Абрамова (студентка 5 курса факультета русского языка и литературы УрГПУ, г. Екатеринбург) в докладе «Межпредметные связи на уроках русского языка при изучении иноязычных слов» раскрывает мысль о том, что межпредметные связи в школе эффективны в обучении языкам. Докладчик отмечает необхо-

димось формирования у учащихся научной картины мира. В частности, И.А. Абрамова отмечает общие для русского и изучаемого иностранного языка категории, что при систематическом использовании в преподавании языков будет особенно эффективным.

Доклад И.В. Вавилиной (учитель русского языка МОУ лицея № 135, г. Екатеринбург) содержит рекомендации для выпускников при подготовке к ЕГЭ по русскому языку в части задания С.

В докладе Е.Ю. Голендухиной (учитель русского языка МОУ СОШ № 23, с. Глинское) предложены виды синтаксических разминок на уроках русского языка. Их использование уместно как в среднем, так и в старшем звене, так как это позволяет более эффективно подготовить учащихся к выполнению заданий ЕГЭ по синтаксису и пунктуации.

М.А. Гребнева (учитель русского языка МОУ НОШ № 5, г. Среднеуральск) познакомила участников конференции с программой по русскому языку в начальной школе под редакцией И.А. Петровой. Проблемы языкового образования и речевого развития учащихся решаются в данной программе через введение в курс русского языка наиболее перспективных подходов к обучению, акцент делается на культурологический и коммуникативно-ориентированный подход в обучении.

Ю.В. Круглова (учитель русского языка МОУ СОШ № 6, г. Среднеуральск) обобщила в докладе опыт работы по программе элективного курса «Основы ораторского искусства» и привела фрагменты программы с указанием форм проведения занятий.

А.В. Сагина (учитель русского языка высшей категории МОУ СОШ № 67, г. Екатеринбург) посвятила доклад формированию интереса к русскому языку при изучении орфографии. Учитель опирается на девиз: «Ученик должен удивляться». Для решения этой задачи предлагается: 1) составление структурно-логической схемы правила; 2) составление лингвистических миниатюр – кратких занимательных рассказов о лингвистических понятиях; фактах языка и речи, 3) обращение к этимологии слова.

Методику развития познавательной самостоятельности на уроках гуманитарного цикла в старших классах представила Г.А. Карвацкая (учитель русского языка МОУ СОШ № 6, г. Среднеуральск). По мысли докладчика, «каждый ученик достигает собственной траектории движения по учебному материалу». Учитель составляет технологическую карту развития познавательной самостоятельности учаще-

гося. Школьник самостоятельно выбирает вид деятельности по уровням обучения: репродуктивный, продуктивный, творческий. На уроках русского языка отдается предпочтение групповой работе. Учащиеся оценивают работу друга друга по следующим критериям: активность, оригинальность, культура речи, самостоятельность, правильность, глубина ответа. Предлагаемая технологическая карта обеспечивает устойчивые высокие результаты, а также является эффективным средством формирования гуманистических отношений в обществе.

Л.С. Евдокимова (зав.кафедрой, кандидат филологических наук, доцент кафедры русского языка и методики его преподавания в спецшколе УрГПУ, г. Екатеринбург) в докладе «Современные направления изучения русского языка в школе» рассматривает новый подход к преподаванию русского языка: по ее мнению, он состоит в том, чтобы изучать язык прежде всего как средство коммуникации во всех сферах общения. Обучение языку и речи в школе должно быть направлено на развитие текстовой деятельности. Анализ результатов ЕГЭ выявил слабое владение навыками сознательного чтения, интерпретации текста с обоснованием выводов, порождения собственного текста. Докладчик советует учителю знать основные модели текstopорождения Л.С. Выготского, А.Р. Лурии, Н.И. Жинкина, деятельностные модели А.А. Леонтьева, И.А. Зимней.

Секция «Новые технологии в преподавании русского языка»

(руководитель – учитель русского языка высшей категории МОУ лицея № 3, г. Екатеринбург А.С. Парамыгина)

А.С. Парамыгина (учитель русского языка высшей категории МОУ лицея № 3, г. Екатеринбург) в докладе «Метод проектов как одна из форм речевого и лингвистического образования в школе» делится опытом организации проектной деятельности учащихся. «Работа над проектом, – говорит она, – позволяет выстроить бесконфликтную педагогику, вместе с детьми пережить вдохновение творчества, превратить образовательный процесс в результативную созидательную работу». Рассмотрены этапы работы над проектом. Содокладчиком А.С. Парамыгиной выступил ее ученик (6 «Г» класса МОУ лицей № 3), который раскрыл этапы работы над проектом.

В докладе Л.П. Толстенко (учитель русского языка МОУ СОШ № 11, г. Екатеринбург) «Системный подход в развитии пунктуацион-

ной зоркости на уроках русского языка у учащихся 5-9 классов» дается методика развития пунктуационной зоркости, приводятся этапы изучения отдельных тем, предлагается схема работы над синтаксисом и пунктуацией с 5 по 9 классы.

Доклад В.Н. Капленко (кандидат филологических наук, доцент кафедры ТиМОЯ УрГПУ, г. Екатеринбург) раскрывает возможности создания компьютерных тренировочных упражнений на теоретическое знание материала в табличном редакторе Microsoft Excel.

Г.И. Быкова (зав. кафедрой, кандидат педагогических наук, доцент кафедры ТиМОЯ УрГПУ, г. Екатеринбург) в докладе «Обучение орфографии как технологический процесс» предлагает технологию формирования орфографической зоркости учащихся с использованием орфографического словаря. Учитель имеет возможность составить такой словарь-минимум самостоятельно, учитывая высокую частотность слова (по частотному словарю) и частоту употребления в письменной речи учащихся. Данная технология позволяет за один урок освоить 3-5 слов с непроверяемыми написаниями, за один учебный год – до 350 слов. Технология апробирована в течение десяти лет и высоко эффективна в любом звене школы.

Е.Г. Давыдова (учитель русского языка МОУ СОШ № 115, г. Екатеринбург) в докладе «Эвристическая образовательная ситуация как основа учебного исследования» связывает личностное развитие с усвоением определенной культурной традиции, достигающей нас в наследство от предыдущих поколений. Докладчик приводит план лабораторных занятий в рамках школьного научного общества «Живое слово» по теме «Факторы эффективного речевого воздействия в произведениях эпистоляр-

ного жанра С.А. Есенина как отражение личности поэта и человека». В ходе занятий сопоставляются представления о личности С.А. Есенина, полученные на основе различных источников. После групповой исследовательской работы над письмами Есенина представления о нем значительно изменились. Докладчик приводит слова учащихся: «Личность Есенина явилась нам более глубокой, интересной, творческой, не лишенной “крестьянской мудрости и хитринки”».

Итоги работы конференции подвели ее участники – учителя русского языка, преподаватели вузов. Они отметили, что методика обучения русскому языку получает новое развитие в связи с внедрением в практику новых технологий обучения. По оценке специалиста горно г. Среднеуральска С.П. Ефремян, «конференция стала открытой дверью в школу, на деле осуществилась связь теории и практики, вуза и школы». Она выразила общее мнение участников конференции: систематически проводить научно-практические конференции «Новые технологии обучения русскому языку в действии».

Оргкомитет конференции и кафедра теории и методики обучения русскому языку благодарит за четкую, хорошо спланированную работу кандидата педагогических наук, доцента И.С. Чудинову, старших преподавателей И.М. Некрасову, О.А. Усатову, зав.кабинетом И.А. Абрамову и Ю.Р. Ахьямову, учителя русского языка высшей категории МОУ лицея № 3 А.С. Парамыгину, учителя русского языка высшей категории МОУ СОШ № 1 г. Талица Е.Н. Лугвина, специалиста горно г. Среднеуральска С.П. Ефремян, коллектив МОУ СОШ № 67 г. Екатеринбурга, коллектив МОУ лицея № 135 г. Екатеринбурга.

Оргкомитет решил провести следующую конференцию в марте 2009 г.

Кафедра приглашает принять участие в конференции всех учителей русского языка г. Екатеринбурга, области и региона.

Тезисы докладов присылать по адресу:
г.Екатеринбург, пр.Космонавтов, 26, каб.278,
Абрамовой Ирине Андреевне
(электронный вариант обязателен)
или по электронной почте: chudinov@uspu.ru.

Г.И. Быкова, В.Н. Капленко, И.А. Абрамова
(кафедра теории и методики обучения русскому языку УрГПУ)

«ПТЕНЦЫ ГНЕЗДА ПЕТРОВА» В «ВЕК ЗОЛОТОЙ ЕКАТЕРИНЫ»**СОБОЛЕВА Л.С. РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА XVIII ВЕКА: МАТЕРИАЛЫ К УРОКАМ В СРЕДНЕЙ ШКОЛЕ. – ЕКАТЕРИНБУРГ, 2005.**

Среди целей изучения литературы на базовом и профильном уровне нормативные документы, фиксирующие государственный стандарт общего и среднего образования, называют воспитание национального самосознания, гражданской позиции, чувства патриотизма, развитие понимания исторической и эстетической обусловленности литературного процесса, создание общего представления об историко-литературном процессе и его основных закономерностях, о множественности литературно-художественных стилей. В соответствии с поставленными задачами литературный материал, предлагаемый для изучения, разбит на разделы согласно этапам развития русской литературы. Но если литература Древней Руси представлена отдельными текстами фольклорных произведений и «Словом о полку Игореве, то искусство слова XVIII века – творчеством тех писателей, которых и сегодня по праву мы считаем родоначальниками русской литературы: М.В. Ломоносова, Д.И. Фонвизина, Г.Р. Державина, А.Н. Радищева, Н.М. Карамзина.

Трудно переоценить важность изучения в школе литературы эпохи классицизма. Но произведения авторов этого периода зачастую трудно воспринимаются юными читателями, им кажутся несовременными как язык произведений, так и герои (и порой даже проблемы). Как заинтересовать ребят? Как помочь им ощутить дыхание прошлого? Как научить слышать диалог культур, обогатив их читательский опыт?

Книга Л.С. Соболевой «Русская литература XVIII века. Материалы к урокам в средней школе» представляет интерес как для начинающего, так и для опытного учителя, поскольку содержит и исторический, и историко-биографический, и теоретико-литературный, и дидактический материал.

Открывается учебно-методическое пособие главой «Своеобразие русского классицизма». В ней раскрывается историческая обусловленность литературного процесса, взаимосвязь реформ Петра и литературы этого времени. Автор знакомит читателей с философскими и эстетическими представлениями классицизма, подводит к выводу о том, что в России у этого направления были и свои особенности, т.к. в его рамках «продолжались нравственные искания Древней Руси и формировались основы нравственного пафоса литературы XIX ве-

ка». Завершается глава вопросами, которые могут быть использованы не только для контроля усвоения материала учащимися, но и для методической организации урока (уроков) в целом.

Каждая из последующих трех глав посвящена биографии и основным темам творчества представителей классицизма в России: М.В. Ломоносова, Г.Р. Державина, Д.И. Фонвизина. Впечатляет основательность жизнеописаний художников-классицистов и в целом эпохи XVIII века, автор приводит множество фактов, воспоминания современников, отрывки из писем. Этот материал можно использовать и для лекций учителя, и для докладов и сообщений школьников.

Разделы, раскрывающие своеобразие творчества писателей, очерчивают круг проблем, которые волнуют художников слова, выявляют художественно-эстетические особенности произведений, помогают увидеть вклад каждого из авторов в русскую литературу.

Л.С. Соболева прослеживает эволюцию классицизма, который зарождается в России в период общенационального подъема и осваивает одновременно проблемы и идеи Возрождения. Он связан на первом этапе своего развития с именами В.К. Тредиаковского и М.В. Ломоносова. Именно их стараниями создается национальный литературный язык и теория русского стихосложения, в их творчестве разрабатывается жанр оды. Особенности этого жанра в контексте русской культуры продемонстрированы в пособии на материале анализа произведений М.В. Ломоносова.

Второй период развития классицизма, представленный творчеством Г.Р. Державина и Д.И. Фонвизина, ознаменован изменениями художественной системы. Начинается постепенный отход от прежней строгой системы жанров, появляются новые темы, настроения, характеристики героев. Эти тенденции автор убедительно иллюстрирует, обращаясь к литературоведческому разбору произведений последней трети XVIII века, всякий раз показывая, что в его недрах создается почва для зарождения художественных направлений последующих эпох. Очевидно, что такое рассмотрение текстов классицизма способствует созданию у учащихся общего представления об историко-литературном процессе и его закономерностях, о множественности литературно-художественных стилей.

Главы, посвященные монографическому исследованию творчества писателей, завершаются вопросами для контроля и организации дискуссии на уроке и списками литературы. Указанные в перечне работы помогут учителю подготовиться к урокам и могут быть использованы в работе над рефератами. Для преподавателя литературы важно и то, что в конце издания помещены темы рефератов и сочинений, а также именной указатель с комментариями и хронологическая таблица исторических и литературных фактов, упоминаемых в пособии.

Хочется отметить еще одну особенность книги Л.С. Соболевой: о сложных литературных явлениях здесь говорится понятным не только для преподавателя, но и для учащегося языком, необходимая теоретическая обоснованность сочетается с доступностью изложения. Таким образом, читатель получает воз-

можность, ознакомившись с материалом, услышать голос культуры прошлого, осознать смысл духовных исканий времени в контексте сегодняшних проблем.

Проникнутая гражданским пафосом, литература XVIII века как никакая другая «правит нрав», призывает к разумному переустройству жизни в государстве, заставляет задуматься о «духовной и душевной состоятельности» русского человека и общества, тем самым выполняющая задачу формирования активной жизненной позиции. Пособие «Русская литература XVIII века», помогая освоить трудный материал, так или иначе служит той же цели.

На наш взгляд, книга Л.С. Соболевой будет прочитана и востребована школьниками, студентами, учителями и, возможно, вузовскими преподавателями.

Петрова Т.Ю.,

учитель юридического лица г. Екатеринбург

СОВЕТУЕМ ПРОЧИТАТЬ

ЛИТЕРАТУРА О БОЛЬШОМ ТЕРРОРЕ

1937 год – страшное время в судьбе России. В этом году в полную силу заработал «маховик» сталинских репрессий: начались массовые расстрелы. Им предшествовали и их сопровождали многочисленные «процессы» о вредителях. Один из них – дело так называемого «антисоветского объединенного троцкистско-зиновьевского центра», проходивший в Москве 19-24 августа 1936 года, по которому были осуждены Г.Е. Зиновьев, Л.Б. Каменев, Г.Е. Евдокимов и др., стоит у начала «кровавого коридора».

Художественные тексты

1. *Алешковский Ю.* Синенький скромный платочек: Повесть // Алешковский Ю. Избранное. М.: Vega, 1993. С. 445-541.
2. *Ахматова А.А.* Requiem. 1935 – 1940. М.: Прогресс, 1999. 64 с.
3. *Баркова А.А.* ... Вечно не та / Сост. Л.Н. Таганов, О.К. Переверзев; послесл. Л.Н. Таганова. М.: Фонд Сергея Дубова, 2002. 624 с.
4. Возвращение: Сб. прозы, поэзии, критики, филос. эссе / Сост. Е.И. Осетров, О.А. Салынский. М.: Сов. писатель, 1991. Вып. 1. 448 с.
5. *Волков О.В.* Погружение во тьму. М.: Худож. лит., 1990. 64 с.
6. *Жигулин А.В.* Черные камни: Автобиограф. повесть. М.: Современник, 1990. 268 с.
7. За что?: Проза, поэзия, документы / Ред. А.Г. Калмыкова. М.: Ключ, 1999. 560 с.
8. Зарок: Повесть, рассказы, воспоминания / Сост. А. Шавкута. М.: Мол. гвардия, 1989. 429 с.
9. *Мандельштам О.Э.* Стихотворения / Вступ. ст., сост., коммент. А. Пикача. СПб.: Респекс, 1997. 416 с. (Б-ка рус. поэзии).
10. *Нароков Н.* Мнимые величины: роман // Дружба народов. 1990. № 2. С. 9-187.
11. Реквием: Стихи рус. сов. поэтов / Сост., предисл. Б. Романова. М.: Современник, 1989. 429 с.
12. *Робакидзе Г.* Убиенная душа: Роман // Дружба народов. 1990. № 4. С. 80-161.
13. *Рыбаков А.Н.* Дети Арбата: Роман в 3 кн. М.: ТЕРРА - Кн. клуб, 2004.
14. *Серж В.* Полночь века: Роман // Урал. 1991. № 5. С. 3-148.
15. *Солженицын А.И.* Архипелаг ГУЛАГ: опыт худож. исслед. 1918 – 1956 гг. М.: Новый мир. 1990. Т. I. 432 с.
16. *Солженицын А.И.* В круге первом: Роман / Сост. Н.Д. Солженицына; коммент. Л.И. Сараскиной. М.: Слово / SLOVO, 2001. 648 с.
17. *Солженицын А.И.* Один день Ивана Денисовича: Рассказы 60-х годов. СПб.: Азбука, 2000. 352 с.
18. *Чуковская Л.К.* Софья Петровна. Спуск под воду: Повести. М.: Моск. рабочий, 1988. 219 с.
19. *Шаламов В.Т.* Колымские рассказы. СПб.: Азбука-классика, 2003. 384 с.
20. *Шаламов В.Т.* Левый берег: Рассказы. М.: Современник, 1989. 559 с.

Мемуары

1. *Гинзбург Е.* Крутой маршрут: Хроника времен культа личности. Смоленск: Русич, 1998. 656 с.
2. *Жженов Г.С.* Прожитое. М.: Вагриус, 2005. 236 с.
3. *Заболоцкий Н.* История моего заключения // Серебряный век. Мемуары. М., 1990. С. 659-671.
4. *Ларина-Бухарина А.М.* Незабываемое. М.: Вагриус, 2002. 448 с.
5. *Окуневская Т.К.* Татьяна день. М.: Вагриус, 1998. 447 с.
6. *Разгон Л.Э.* Один год и вся жизнь: Документальная повесть. Изд. 2-е. М.: Дет. лит., 1976. 255 с.

7. *Солоневич И.Г.* Россия в концлагере. М.: Римис, 2005. 356 с.
8. *Федорова В.* Дочь адмирала: документ, повесть / В. Федорова, Г. Фрэнкл ; пер. с англ. Г. Шахова. Смоленск: Русич, 1997. 480 с.

Литературная критика

1. *Азадовский К.М.* Николай Клюев: путь поэта. Л.: Сов. писатель, 1990. 336 с.
2. *Антонов-Овсеенко А.* Театр Иосифа Сталина. М.: Грэгори-Пэйдж, 1995. 380 с.
3. *Берниченко Т.Г.* Лирическая книга А. Барковой «Женщина» // Проблемы литературного образования. Материалы IX Всероссийской научно-практической конференции «Актуальные проблемы филологического образования: наука – вуз – школа». В 5 частях. Ч. 3. Екатеринбург, 25-26 марта 2003 г. / Урал. гос. пед. ун-т; Институт филологических исследований и образовательных стратегий «Словесник». – Екатеринбург: Изд-во АМБ, 2003. С. 146-152.
4. *Василевский А.* «Особые заметки о погибшем народе»: О лагерной теме в русской и советской литературе // Детская литература. 1991. № 8. С. 13-17.
5. *Василевский А.* Страдание памяти: О мемуарной литературе, посвященной лагерной теме // Октябрь. 1989. № 4. С. 180-191.
6. Возвращенные имена: Сб. публицист. ст.: В 2 кн. / сост. А. Проскурин. М.: Изд-во Агентства Печати Новости, 1989.
7. *Гаспаров М.Л.* О.Мандельштам: гражданская лирика 1937 года. М.: Ин-т высш. гуманитар. исслед., 1996. 128 с.
8. Два следственных дела Евгении Гинзбург / Сост., авт. вступ. ст. А.Л. Литвин. Казань: Тавес, 1994. 266 с.
9. *Жирмунская Т.* «Не позволяй душе озлиться...»: Заметки о лагер. поэзии. Лит. обозрение. 1990. № 9. С. 60-63.
10. История политических репрессий и сопротивления несвободе в СССР: Книга для учителя / Музей и обществ. центр им. А. Сахарова; науч. ред. В.В. Шелохаев. М.: Мосгорархив, 2002. 504 с.
11. *Лейдерман Н.Л.* Бремя величия и скорби: «Реквием» в контексте творческого пути А. Ахматовой // Лейдерман Н.Л. С веком наравне. Русская литературная классика в советскую эпоху: Моногр. очерки. СПб., 2005. С. 142-170.
12. *Лейдерман Н.Л.* Взыскующее слово. Александр Солженицын: позиция и поэтика. Екатеринбург: УрГПУ, НИЦ «Словесник», 2000. 55 с.
13. *Лейдерман Н.Л., Петров И.В.* Литература Сопротивления. Екатеринбург: УрГПУ, 1999. 55 с.
14. *Лейдерман Н.Л.* Русская литературная классика XX века: Моногр. очерки. Екатеринбург: УрГПУ, 1996. 308 с.
15. *Мандельштам А.И.* Серебряный век: русские судьбы: Учеб. пособие. М.: Предприниматель Громов Алексей Александрович, 1996. 320 с.
16. «Посулила жизнь дороги мне ледяные...»: «дело» поэта П. Васильева 1937 г./ Публ., подгот. текста и коммент. С. Волкова // Наш современник. 1992. № 11. С. 150-160.
17. Потаенная литература: Исследования и материалы. Вып. 1-3. Иваново: Иван. гос. ун-т., 2002-2004.
18. Поэзия и живопись: Сб. тр. памяти Н.И. Харджиева / Сост., общ. ред. М.Б. Мейлаха, Д.В. Сарабьянова. М.: Яз. рус. культуры, 2000. 848 с.
19. *Сохряков Ю.* Нравственные уроки «лагерной прозы» // Москва. 1993. № 1. С. 175-182.
20. *Сухих И.* Эта тема пришла... // Звезда. 1989. № 3. С. 193-200.
21. *Таганов Л.Н.* «Прости мою ночную душу...» Книга об Анне Барковой. Иваново, 1993.
22. *Чуковская Л.К.* Записки об Анне Ахматовой: В 3 т. Изд. 5-е испр. и доп. М.: Согласие, 1997.

*Составитель Т.Е. Алешина,
сотрудник библиотеки УрГПУ*

ВЫШЛИ ИЗ ПЕЧАТИ

НОВЫЕ КНИГИ УРАЛЬСКИХ СЛОВЕСНИКОВ

**ЕКАТЕРИНБУРГ,
УРАЛЬСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ
КАФЕДРА СОВРЕМЕННОЙ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
(ауд. 268, телефон: 235-76-66, e-mail: slovesnik@mail.ur.ru)**

Русская литература XX века: закономерности исторического развития. Книга 1. Новые художественные стратегии / Отв. ред. Н.Л. Лейдерман. – Екатеринбург: УрО РАН, УрО РАО, 2005. – 464 с.

Лейдерман Н.Л. **Постреализм: теоретический очерк.** Серия «Литературоведение XXI века: методология и теория». – Екатеринбург, 2005. – 244 с.

Лейдерман Н.Л., Сапир А.М. **Горький в школе: новое прочтение:** Методическое пособие для учителя. – М.: ВАКО, 2005. – 304 с.

Соболева Л.С. **Русская литература XVIII века.** Материалы к урокам в средней школе: Учебно-методическое пособие. Серия «Школьная филология». – Екатеринбург, 2005. – 100 с.

Лейдерман Н.Л. **Сергей Есенин. Метаморфозы художественного сознания:** Монографический очерк. – Екатеринбург, 2007.

Лейдерман Н.Л., Барковская Н.В. **Теория литературы (вводный курс):** Учебно-методическое пособие для студентов факультета русского языка и литературы. – Екатеринбург, 2005. – 72 с.

Лейдерман Н.Л., Тагильцев А.В. **Поэзия Анны Ахматовой.** Серия «Филологический лекторий». – Екатеринбург, 2005. – 120 с.

Носкова В.Б., Гутрина Л.Д., Сулова Н.Е. **Теория и методика обучения литературе:** Рабочая программа. – Екатеринбург, 2006. – 112 с.

**КАФЕДРА ОБЩЕГО ЯЗЫКОЗНАНИЯ И РУССКОГО ЯЗЫКА
(ауд. 281, телефон: 235-76-64, e-mail: sakralist@mail.ru)**

Гридина Т.А. **Онтолингвистика. Язык в зеркале детской речи:** Учебное пособие / Т.А. Гридина. – М.: Наука: Флинта, 2006. – 152 с.

Гридина Т.А., Коновалова Н.И. **Современный русский язык. Словообразование: теория, алгоритмы анализа, тренинг:** Учебное пособие / Урал. гос. пед. ун-т. – Екатеринбург, 2005. – 136 с.

Гридина Т.А., Шебалов Р.Ю. **Корректурa и компьютерная верстка:** Учебное пособие / Урал. гос. пед. ун-т. – Екатеринбург, 2006. – 97 с.

Зуева Т.А. **Стилистика русского языка:** Учебное пособие / Урал. гос. пед. ун-т. – Екатеринбург, 2006. – 65 с.

Шебалов Р.Ю. **Ономастическая игра в ранней прозе А.П.Чехова:** Учебное пособие / Урал. гос. пед. ун-т. – Екатеринбург, 2005. – 137 с.

**КАФЕДРА РУССКОЙ И ЗАРУБЕЖНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
(ауд. 277, телефон: 236-13-45)**

Доценко Е.Г. **С. Беккет и проблема условности в современной английской драме:** Монография / Е.Г. Доценко; Урал. гос. пед. ун-т. – Екатеринбург: [б.и.], 2005. – 391 с.

Проскурина Ю.М. Натуральная школа в свете эволюции и типологии классического реализма: Монография / Ю.М. Проскурина ; Урал. гос. пед. ун-т. – Екатеринбург: [б.и.], 2004. – 122 с.

Проскурина Ю.М. Диалог с натуральной школой в прозе 1860-х годов: Монографический очерк / Ю.М. Проскурина; Урал. гос. пед. ун-т; Институт филологических исследований и образовательных стратегий «Словесник» УрО РАО. – Екатеринбург: Изд-во «АМБ», 2004. – 54 с.

Littera Terra: Сборник студенческих и аспирантских научных трудов. Вып. 1 / Урал. гос. пед. ун-т. – Екатеринбург, 2005. – 140 с.

Littera Terra [Текст]: Межвузовский сборник студенческих и аспирантских научных трудов. Вып.2 / Урал. гос. пед. ун-т. – Екатеринбург, 2006. – 140 с.

Проскурина Ю.М. Литературная критика эпохи классического реализма на уроках русской словесности: Учеб. пособие/ Ю.М. Проскурина; Урал. гос. пед. ун-т. – Екатеринбург:[б.и.], 2006. – 46 с.

Проскурина Ю.М. Творческие контакты русских и западноевропейских писателей XIX века: Учеб. пособие / Ю.М. Проскурина ; Урал. гос. пед. ун-т. – Екатеринбург: [б.и.], 2006. – 42 с.

**ЕКАТЕРИНБУРГ,
УРАЛЬСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
КАФЕДРА РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
(телефон: 350-75-92, e-mail: ekaterinachetv@rambler.ru)**

Литература Урала: История и современность: Сб. статей. – Екатеринбург: УрО РАН; Объединенный музей писателей Урала: Изд-во АМБ, 2006. – 383 с.

Литература Урала: История и современность: Сб. статей. Вып. 2. Материалы Всероссийской конференции «Литература Урала: проблема региональной идентичности и развитие художественной традиции», Екатеринбург, 5-7 октября 2006 г. – Екатеринбург: УрО РАН; Издательский дом «Союз писателей», 2006. – 408 с.

Созина Е.К. Эволюция русского реализма XIX в.: семиотика и поэтика: Учебное пособие. – Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2006. – 124 с.

**ПЕРМЬ,
ПЕРМСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ
КАФЕДРА НОВЕЙШЕЙ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
(614990, г. Пермь, ул. Сибирская, 24, телефон: (342) 238-64-71)**

Современная русская литература: проблемы изучения и преподавания: Сборник статей по материалам Международной научно-практической конференции: В 2-х частях / Пермский государственный педагогический университет. – Пермь, 2007.

Абашева М.П., Воробьева Н.В. Русская женская проза на рубеже XX-XXI веков: Учебное пособие по спецкурсу / Пермский государственный педагогический университет. – Пермь, 2007.

Современный текст в историко-культурном контексте: Евгений Гришковец «Реки»: Сборник статей по материалам межвузовского научно-практического семинара (г. Пермь, 16 марта 2006 г.). – Пермь: ПГПУ, 2006.

**Указанные издания можно приобрести
непосредственно на кафедрах вузов,
заказы принимаются по телефону и/или электронной почте
(оплата наложенным платежом).**