

# ФЕНОМЕН МАССОВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

---

М.А. Черняк

## МАССОВАЯ ЛИТЕРАТУРА КОНЦА XX – НАЧАЛА XIX ВЕКА: ТЕХНОЛОГИЯ ИЛИ ПОЭТИКА?

Сложившееся в России к концу XX века многоуровневое поликультурное пространство стало симптомом кардинальных сдвигов в научных практиках. Резко обозначившаяся дифференциация «высокого», элитарного и «низкого», массового в литературном процессе оказалась в фокусе научных интересов литературоведов и социологов, лингвистов и культурологов, философов и психологов. Расслоение читательской аудитории, изменение доминантного кода культуры определяют актуальность не только эстетических, но и социокультурных характеристик современной литературы.

Очевидная полифоничность сегодняшней литературы, обилие встречающихся на каждом шагу книжных лотков с яркими гляцевыми изданиями, люди, читающие в метро Робски, Лукьяненко, Акунина или Донцову, всевозможные литературные мистификации и споры о том, кто же скрывается за тем или иным модным именем, – все это, безусловно, требует ответа на вопросы: какое место в современной культуре занимает культура массовая и что такое «массовая литература».

В массовой литературе выработаны жесткие жанрово-тематические каноны, являющие собой формально-содержательные модели прозаических произведений, предлагающие определенную сюжетную схему и обладающие общностью тематики, устоявшимся набором действующих лиц и типов героев. Каноническое начало и типовые шаблоны лежат в основе всех жанрово-тематических разновидностей массовой литературы (детектив, триллер, боевик, мелодрама, фантастика, фэнтези, костюмно-исторический роман и др.), именно они формируют «жанровое ожидание» читателя и «серийность» издательских проектов. Для этих произведений характерна легкость усвоения, не требующая особого литературно-художественного вкуса и эстетического восприятия, и доступность разным возрастам и слоям населения, независимо

от их образования. Произведения массовой литературы, как правило, быстро теряют свою актуальность, выходят из моды, они не предназначены для перечитывания, хранения в домашних библиотеках. Не случайно уже в XIX веке детективы, приключенческие романы и мелодрамы называли «вагонной беллетристикой», «железнодорожным чтивом», «одноразовой литературой». Приметой же сегодняшнего дня стали развалы «подержанной» литературы.

Поле массовой литературы XX века широко и разнообразно. Стремительная смена имен на поле массовой литературы связана с тем, что, пытаясь выжить и доминировать, масскульт создает эрзац-красоту и эрзац-героев. «Поскольку они не могут облегчить подлинные страдания и насытить настоящие желания массового человека, требуется *быстрая и частая* смена символов», – полагает критик Т. Москвина<sup>1</sup>. С этим утверждением трудно согласиться, потому что стереотипы массовой культуры, как правило, неизменны (этим они и привлекают читателя), а стремительно изменяется лишь декорационное поле.

Сегодня, когда практически нет единых критериев оценки художественных произведений и согласованной иерархии литературных ценностей, становится очевидной необходимость взгляда на новейшую литературу как на своего рода *мультилитературу*, то есть как на сумму равноправных, хотя и разноориентированных по своему характеру, а также разнокачественных по уровню исполнения литератур. Критик С. Чупринин предложил следующую систему литературной иерархии новейшей литературы: «1) качественная литература (и синонимичные ему — внежанровая литература, серьезная литература, высокая литература); 2) актуальная литература, ориентированная на саморефлексию, эксперимент и инновационность; 3) массовая литература (“чтиво”, “словесная жвачка”, тривиальная, рыночная, низкая, кич, “трэш-литература”), отличающаяся агрессивной тотальностью, готовностью не только

---

Мария Александровна Черняк — доктор филологических наук, профессор кафедры новейшей русской литературы Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена (г. Санкт-Петербург).

---

<sup>1</sup> Москвина Т. Похвала плохому шоколаду. СПб., 2002. С. 26.

занимать пустующие или плохо обжитые ниши в литературном пространстве, но и вытеснять конкурентные виды словесности с привычных позиций; 4) мидл-литература (тип словесности, стратификационно располагающийся между высокой, элитарной и массовой, развлекательной литературами, порожденный их динамичным взаимодействием и, по сути, снимающий извечную оппозицию между ними)<sup>2</sup>.

На выбор читателем «своего» уровня художественного текста (от «филологического романа» до «бандитского детектива», от романов Л. Улицкой до иронического детектива Г. Куликовой, от романов Б. Акунина до низовой исторической беллетристики и т.д.) влияет принадлежность к той или иной страте общества.

Злободневность в массовой литературе прекрасно уживается с неправдоподобностью сюжета, это своего рода симбиоз. Практически создаваемые в режиме «прямого эфира» реалии сегодняшнего дня сочетаются с явной сказочностью героя. Конструирование положительного героя идет по принципу создания супермена, бессмертного этического образца. Подобному герою подвластны любые подвиги, он может раскрыть любые преступления и покарать любого преступника. Это герой-схема, герой-маска, как правило, лишенный не только индивидуальных черт характера, биографии, но и имени.

В какой-то степени массовую литературу можно сопоставить со средствами массовой информации: детективы, мелодрамы, фэнтези и др. прочитываются и пересказываются друг другу, подобно свежей газете или глянцевою журналу. Потому что работа над текстом, как правило, идет не больше 4-5 месяцев.

Одной из ярко оформившихся черт массовой литературы стала поэтика повседневности. Эта черта особенно ярко проявляется в современном «дамском романе», для которого эффект узнавания реальности становится существенным и необходимым. На страницах отечественных детективов и мелодрам герои посещают узнаваемые, престижные рестораны и магазины, встречаются с действующими политиками, обсуждают те же проблемы, которые только что будоражили средства массовой информации, пьют разрекламированные напитки, одеваются в модные одежды. А. Маринина в одном интервью призналась, что читательницы просили дать некоторые рецепты из кухни Насти Камен-

ской. И вот в романе «Реквием» героиня Марининой подробно раскрывает секреты приготовления итальянского салата, а Д. Донцова выпустила «Кулинарную книгу лентяйки», в которой она собрала рецепты, упоминавшиеся в ее романах. Подобный режим создания текста «здесь и сейчас» дает основание говорить о генетической близости дамского романа и женского детектива к «глянцевым» журналам «Караван историй», «Домашний очаг», «Cosmopolitan» и др. Если вспомнить слова Ю.М. Лотмана о том, что «история проходит через Дом человека, через его частную жизнь», то можно утверждать, что массовая литература явно затормозилась в частной, повседневной, узнаваемой жизни современного человека. Общая тенденция «копирования» действительности сближает массовую литературу с культурой китча, подчеркивает ее «одноразовость», сиюминутность. Точная фиксация примет повседневности, тривиальных явлений обыденной жизни, обнаруженная в текстах массовой литературы, провоцирует читателя на мгновенное и почти автоматическое узнавание. Власть телевидения, выстраивание реальной жизни по лекалам экранных героев часто становится сюжетной основой современных детективов. Границы между экранным героем и реальностью постепенно стираются, квазигерои становятся близкими и дорогими «членами семьи». Ср.: *«Боясь показаться вам идиоткой, могу признаться (Евлампия Романова – М.Ч.), что люблю внимать советам, которые звучат с экранов телевизора. Вот Борис Моисеев, хитро улыбаясь, сообщил: “Для того, чтобы щевелевый суп стал особенно вкусным, выжмите в кастрюлю лимон”. Я попробовала и теперь, готовя зеленые щи всегда добрым словом помню Моисеева. А блюдо, которое меня (!– М.Ч.) научила делать Алла Борисовна Пугачева? <...> Певница в какой-то передаче сообщила, что берет все, оставшееся в холодильнике <...> Дорогие мои, из бросовых продуктов получилась вкуснятина, которую не стыдно подать гостям. Теперь я частенько делаю эту штуку, дома мы зовем ее “пугачевка”»*.<sup>3</sup>

Тиражированные средствами массовой информации рассказы о судьбах известных артистов, журналистов, телеведущих и др. становятся основой для создания массовой литературы. Симптоматично, что штампом детективов, любовных романов, даже фэнтези стала фраза, предваряющая текст: «Все действующие лица и события вымышлены. Любое сходство с реальными людьми и событиями случайно». Такое

<sup>2</sup> Чупринин С. Жизнь по понятиям. Русская литература сегодня. М., 2007. С. 77.

<sup>3</sup> Донцова Д. Но-шпа на троих. М., 2004.

замечание становится особенно существенным, когда сюжетная линия связана с реальными политическими или социальными событиями.

Неквалифицированный, ориентированный на глянец читатель сегодня формирует литературные вкусы. Именно на него рассчитаны современные названия книжных серий «Лекарство от скуки», «Легкое чтение», «Смотрим фильм – читаем книгу», «Отдохни» или реклама любовных романов «Отправь голову в отпуск».

Особую роль в формировании гламурной эстетики, безусловно, играют женские журналы, в которых транслируется миф о «новой русской женщине». Обилие появляющихся в женских журналах мини-любовных романов представляет собой род *медийной словесности*. Такие тексты характеризует установка на бессознательную репродукцию профессиональных, усредненных и трансформированных (под воздействием законов массовой ментальности) культурных образцов. Ее характеризует клишированность на всех уровнях словесной организации. Очевидно, что на рубеже XX-XXI вв. медийная словесность активно ищет разнообразные ходы для легитимизации и самообнаружения, что проявляется в идентичности некоторых подходов к созданию художественных образов с массовой литературой.

Особый образ писателя в полной мере может быть обнаружен в проекте издательского дома «Семь дней», который в журнале «Караван историй» стал публиковать автобиографические романы звезд шоу-бизнеса: «И жизнь, и слезы, и любовь» Валерии, «Заложница» певицы Жасмин, «Кольцо для Одетты» балерины Анастасии Волочковой, «Танго втроем» Наташи Королевой, «Мой жаркий лед» фигуристки Татьяны Навка и др. Создается устойчивое впечатление, что некий «фантомный автор» один, и 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.

К концу XX века благодаря кинематографу, телевидению, рекламе, Интернету возникла новая оптика видения человека. Можно говорить о разных секторах массовой культуры, каждый со своей совокупностью транслируемых значений и образцов. В фокусе внимания массовой литературы стоят, как правило, не эстетические проблемы, а проблемы репрезентации человеческих отношений, которые моделируются в виде готовых игровых правил и ходов. Очевидно, что за последние десять лет в России сложились устойчивые структуры поведения читателей, во многом продиктованные и киноиндустрией. По-

стоянные персонажи кино-и-телеэкрана являются квазианалогами друг друга и множат себе подобных уже в литературе. Первичность литературного текста перестает быть обязательной на поле массовой литературы. Достаточно вспомнить множество примеров создания книги «по мотивам» известных телевизионных сериалов («Просто Мария», «Богатые тоже плачут», «Санта-Барбара» и др.) и многотомное издание «Бестселлеры Голливуда». Через экран заново проходят те литературные жанры, которые в самой литературе отошли в положение «примитивов», стали чтением для детей (романы про пиратов, приключенческие, вестерны и др.). Поэтому в жанровой иерархии современной литературы появляется и тип «киноромана». Примечательно название серии «Смотрим фильм – читаем книгу», в которой вышли книги К. Мурзенко «Мама не горюй», В. Мережко «Сонька Золотая Ручка. История любви и предательства королевы воров», А. Балабанова «Брат, Брат-2», С. Бодрова «Связной» и др.

Любопытно в этой связи признание Анны Малышевой, популярного автора детективов, о том, как она работает над своими романами: «Я просто села перед машинкой и представила, что я сейчас буду смотреть кино, и принялась тут же записывать это кино. И сейчас, когда я пишу уже шестнадцатый роман, все начинается с такого кино». Подобная схематичность создания текста становится печальной чертой авторов массовой литературы, для которых скорость и коммерческая востребованность становятся важнее эстетического качества произведения. Современные «глянцевые писатели» настолько привыкли апеллировать к кинематографическому опыту читателей, что портрет героя может ограничиться фразой «Она была прекрасна, как Шерон Стоун» или «Он был силен, как Брюс Уиллис». Лишая своих героев индивидуальной портретной характеристики, делая их бесплотными и условными кальками киногероев, «глянцевые писатели» превращают их лишь в маркеры определенных типов. Герои становятся симулякрами, которые Ж. Бодрийяр определял как «злых демонов» современной культуры, при которых «место божественного предопределения занимает столь же неотступное предшествующее моделирование»<sup>4</sup>. «Кинометафора жизни» стимулирует в массовой литературе развертывание оценочного дискурса, становясь метафорой красивой жизни. Об этом явлении справедливо пишет М. Харитонов: «Киношная вер-

<sup>4</sup> Бодрийяр Ж. Злой демон образов // Искусство кино. 1992. № 10. С. 67.

сия жизни именно в силу своей документальной, фотографической правдоподобности может подменять жизнь реальную. Уже существует киношная война и киношная революция, киношные преступники и герои, киношные деревни и стройки, киношная любовь, киношная эстетика и идеология. В массовом сознании эта подмена едва ли не полная»<sup>5</sup>.

Важная черта массовой литературы – это эскапизм, уход от реальности в другой, более комфортный, мир, где побеждают добро и сила. Неслучайно наиболее распространенный ответ читателей на вопрос о причинах их увлечения тем или иным жанром массовой литературы – «хочется отвлечься, отдохнуть, отключиться от забот и т.д.». Это в большей степени касается любовного романа. Б. Дубин справедливо замечает, что чтение подобной литературы позволяет женщине реализовать свою природную тягу к театрализации: роль героини «примеряется» как примеряется одежда (для российских женщин важно, что они примеряют женскую импортную одежду и импортную жизнь). В социологических опросах женщины часто отвечают: «Ищу в книге себя», «Я люблю читать как бы о себе» и др. В начале 1990-х годов, когда книжный рынок был заполнен переводными романами, была очень существенна познавательная функция мелодрамы. Так, по количеству информации о западной, недостижимой жизни читательницы ставили в один ряд программы «Клуб кинопутешественников», журнал «За рубежом» и романы о любви. Одной из наиболее распространенных серий женского любовного романа была так называемая «туристическая» серия, где герой и героиня знакомятся на экзотическом курорте. Розовый роман становился своеобразным справочником для отправляющихся в путешествие. «Розовая беллетристика», своеобразный «рай для обыденного человека», обладает и неким терапевтическим эффектом, неслучайно на Западе подобные издания продают в аптеках или больших универсальных магазинах в отделах канцтоваров и игрушек. Феномен массовой литературы вообще и дамского романа в частности недостаточно оценен как верный показатель невысказанных стремлений и потаенных желаний массового человека – показатель коллективных умонастроений эпохи.

В массовой литературе последних лет формируются концепты новой женской прозы, отражающие изменения на аксиологической шкале современного массового сознания. Показа-

тельны заглавия «производственных» любовных романов: «Стюардесса», «Гувернантка», «Актриса», «Официантка», «Банкирша», «Торговка», «Главбухша», «Училка» и др. Особенно примечательны последние четыре названия: читательские ожидания связываются с неизбежной в ходе развития сюжета сменой узуальной отрицательной коннотации на противоположную. Неслучайно в рекламе этих книг объявлялось, что они представляют все, что читатель хочет узнать «о женщинах новой России». Клише «женщины новой России» связывается с принципиально новым набором социально престижных видов деятельности, хотя, как и в производственных романах советской эпохи, для героинь этих книг профессиональная состоятельность, успех в бизнесе, уважение коллег становятся зачастую важнее личного счастья. Презентация новой женской идентичности строится на энергичном отталкивании от навязанных ролевых стереотипов советской эпохи.

Если для канонического западного «розового романа» обязательной составляющей хэппи-энда становится соединение с любимым, предстоящая свадьба или просто долгая счастливая жизнь, то в русском любовном романе такой финал не является обязательным. Так, в романе Н. Левитиной «Интимные услуги» главная героиня провинциальная красавица Катя Антонова, приехавшая покорять Москву, становится домработницей, потом женой бизнесмена, после краха семейной жизни и полного разорения, работает секретаршей и официанткой. Избавлением от всех неудачи и мытарств становится не любовь, а карьера фотомодели. Таким образом, своеобразная линия социального роста (домработница – жена бизнесмена – секретарша – официантка – фотомодель) отражает и смену ценностных ориентиров в массовом сознании.

Близость поэтики и социальных функций фольклора и массовой литературы проявляется в анонимности, деиндивидуализации творчества. Анонимное сопутствует безличному. Надевая маску псевдонима, аноним утверждает незначимость своего имени для других. «Писатель должен совпасть с коллективным бессознательным общества. Писатель стремительно анонимизируется. “Иванов”, “Петров”, “Сидоров”, стоящие на обложке, ничего не значат, в равной степени их мог бы заменить какой-нибудь номер, подобный тому, что стоит на постельном белье, сдаваемом в прачечную. Важен не себе-седник – со всеми особенностями его речи, его мимики, внутреннего мира, – а тема разговора.

<sup>5</sup> Харитонов М. Способ существования. Эссе. М., 1998. С. 34.

Вернее, не тема даже, а форма», – с грустной иронией отмечает писатель А. Курчаткин.<sup>6</sup>

Современные издательства ежемесячно выпускают книги 10-15 новых авторов. В самой большой серии остросюжетных романов – «Русский бестселлер» – издательства «ЭКСМО» за пять лет выпущено почти 850 названий. В других сериях «Русский проект», «Черная кошка», «Вне закона», «Любовно-криминальный роман», «Детектив глазами женщины» тоже выпускаются сотни наименований. Однако лишь некоторые из «раскрученных» имен известны читателю. Вот показательный пример включения нового имени в сознание массового читателя: издательство «Эксмо» стало публиковать романы тогда еще никому не известной Галины Куликовой под одной обложкой с уже успешной Д. Донцовой. Имя Донцовой в этом случае явилось коммерческой приманкой для читателя.

Свобода от цензуры и идеологического заказа заменяется в массовой литературе заказом не только коммерческим, но социальным. Да, это уже не социальный заказ советской эпохи, но рыночный заказ массового читателя. Известное имя интересует читателя (и издателя) лишь как гарантия предлагаемого товара, поэтому издательства иногда сохраняют за собой право выпускать рукописи разных авторов под общим псевдонимом. Опять вспоминаются слова Ю. Тынянова: «Каждое уродство, каждая “ошибка”, каждая “неправильность” нормативной поэтики есть – в потенции – новый конструктивный принцип. Взятый с его бытовой стороны, *псевдоним* – явление одного ряда с явлением анонима»<sup>7</sup>. Выбор псевдонима для писателя – это и замена неблагозвучной фамилии, и интрига, игра, и своеобразный вид творчества, маска, сценическая роль. В. Новиков справедливо отмечает, что «псевдоним работает тогда, когда создается Большая Псевдолитература, с могучей творческой и информационной поддержкой, с участием Больших денег. Здесь псевдоним – уже не столько литературное имя, сколько фабричная марка, торговый знак вроде “Дирола”. На существование “всегда” он при этом не рассчитан и в любой момент по коммерческому резонансу может быть заменен на другой»<sup>8</sup>.

Автор массовой литературы, если он хочет быть востребованным рынком, практически «обречен» на серийность – еще одну особенность массовой литературы. Наличие серийного героя (следователя, сыщика, писателя-детективщика или даже преступника), с одной стороны, привлекает читателя (который воспринимает героя как своего старого знакомого), с другой – снижает качество литературы (повторяемость приемов, изнашиваемость постоянных персонажей). Продавцы книжных магазинов обращают внимание, что нередко читатель просит не произведение какого-либо автора, а называет серийный номер.

Литературная беспомощность многих авторов массовой литературы обрекает их на всевозможные пересказы, римейки, имитации, подделки. Эксплуатация классического наследия современной российской литературы достигла массового размаха. Заимствуются названия, имитируется стиль, жанр, пишутся продолжения. «Когда мы имеем единичный случай “заимствований”, мы вправе отвлечься от литературы и начать обсуждать этическую сторону проблемы. Но когда перед тобой целый пласт текстов, построенных на эксплуатации классики, возникает желание понять, откуда в современной русской литературе, в новой генерации писателей конца 90-х возникло это направление – “псевдоклассика”», – задает вопрос критик М. Адамович<sup>9</sup>. Возможно, ответ на этот вопрос кроется в снижении культурного уровня современной читательской аудитории, ведь печальная статистика и практика школьных учителей литературы и вузовских преподавателей показывает, что все меньшее число людей читают классические романы XVIII и XIX веков, зная их, в основном, по разнообразным переложениям, пересказам, сокращениям, энциклопедиям, киноверсиям и т.д. «Русская классика под одной обложкой» – пример подобного издания сегодня уже мало кого удивит. М. Эпштейн объясняет этот «способ сжатия» информации тем, что «культура человечества интенсивно перерабатывает себя в микроформы, микромодели, доступные для индивидуального обзора и потребления», пытаясь приспособиться к малому масштабу человеческой жизни. Следует согласиться с современными исследователями, которые полагают, что если русские формалисты в 1920-е годы писали об эволюции как механизме литературного развития, то в конце XX века, возможно, стоит говорить о феномене

<sup>6</sup> Курчаткин А. Хочу, чтоб не больно, хочу, чтоб красиво // Литературная газета. 1999. № 41.

<sup>7</sup> Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1979. С. 240.

<sup>8</sup> Новиков В. Деноминация: литераторы в плену безымянного времени // Знамя. 1998. № 7.

<sup>9</sup> Адамович М. Юдифь с головой Олофрена: псевдоклассика в русской литературе 90-х // Новый мир. 2001. № 7. С. 165.

*инволюции* как механизме культурного торможения, свертывания, саморазрушения, своеобразного и неслучайного «пути назад».

Писатели-классики, по словам Д.С. Межковского, *вечные спутники человечества*, не раз становились объектом пародирования. Перераспределение ценностей в поле литературы, изменение репертуара классических культурных ролей предельно четко проявляется в проектах издательского дома «Захаров». В 2001 году в новой серии этого издательства «новый русский романЪ» вышли романы Федора Михайлова «Идиот», Льва Николаева «Анна Каренина» и Ивана Сергеева «Отцы и дети». Сам Игорь Захаров в интервью журналисту «Огонька» прокомментировал нового «Идиота» так: «Современный текст. Из Америки возвращается русский юноша. Знакомится с “братком”, потом с фотомоделью, потом с банкиром. И оказывается погружен в гущу страстей: деньги, любовь, жалость, криминал, безумство. Такой триллер с элементами мелодрамы. Или мелодрама с элементами триллера. Если кто-то в этом угадает что-то знакомое, Захарова не касается. Я люблю замечание Сомерсета Моэма: “Искусство чтения – это искусство пролистывания скучных страниц”. Если люди прочитают моего “Идиота”, может, они вернутся к Достоевскому. Я вытаскиваю всем известные книжки из библиотек, из музеев на улицу. Да, при этом книжки пачкаются. Но я же не запрещаю тебе ходить в музеи. Я думаю, что тексты не должны требовать от человека усилий к их употреблению» (Огонек. 2000. 4 дек.). Налицо пошлое упрощение (а если сравнить с классическим текстом – переписывание), банальное осовременивание текста.

Большая конкуренция на рынке массовой литературы требует от писателя непосредственного поиска *своего читателя*. При описании взаимодействия писателя и читателя Х-Р. Яусс, один из теоретиков рецептивной эстетики, использует понятие «*горизонт ожидания*». В умении предвидеть его очертания – залог успеха и писателя, и издателя. Так, скрывающийся за псевдонимом Б. Акунин известный японист, журналист, литературовед Г. Чхартишвили стремится доказать, что детектив может стать качественной и серьезной литературой, именно его литературная мистификация названа критиками наиболее интересным литературным проектом 1999 года. Г. Чхартишвили считает, что за последние годы «самоощущение, мироощущение и времяощущение современного человека существенным образом переменились. Читатель то ли повзрослел, то ли даже несколько

состарился. Ему стало менее интересно читать “взаправдашние” сказки про выдуманных героев и выдуманные ситуации, ему хочется чистоты жанра; или говори ему, писатель, то, что хочешь сказать, прямым текстом, или уж подавай полную сказку, откровенную игру со спецэффектами и “наворотами”»<sup>10</sup>. Возможно, поэтому первый роман Б. Акунина был издан под рубрикой «детектив для разборчивого читателя», а на обложке сказано: «Если вы любите не читиво, а литературу, если вам неинтересно читать про паханов, киллеров и путан, про войну компроматов и кремлевские разборки, если вы истосковались по добротному, стильному детективу, – тогда Борис Акунин – ваш писатель». Важно отметить, что Акунин находит свою нишу скорее в современной беллетристике, чем в «однодневной» массовой литературе. Являясь литературой «второго ряда», беллетристика в то же время имеет неоспоримые достоинства и принципиально отличается от литературного «низа». Акунин предлагает своим читателям своеобразные интеллектуальные ребусы, он играет с цитатами и историческими аллюзиями, далекими от повседневности. Возможно, именно поэтому его любимый герой сыщик Фандорин помещен в XIX век. Называя Акунина «Джеком-потрошителем», критик Л. Данилкин пишет: «Жертвы Акунина – не тела, но чужие тексты. Он не выращивает деревья, не создает новые тексты, а создает композиции из старых. Он не садовник, он Декоратор. Разрывая известные тексты на цитаты, потроша их блестящим скальпелем своего странного таланта, он обнаруживает в них некую Красоту»<sup>11</sup>. А критик Д. Быков, называя книги Акунина занимательным литературоведением, полагает, что писатель «благороднейшим образом – и очень, кстати, деликатно – препарировал для них (молодых читателей – М.Ч.) основные коллизии русской и мировой классики, пробуждая реальный интерес к великим образцам»<sup>12</sup>. В связи с этим, Акунин постоянно повторяет, что мечтает о думающем читателе. В доступности текстов массовой литературы, ее клишированности и сюминутности кроется очень серьезная опасность: читатель, выбравший для чтения только подобную литературу, обрекает себя, как манкурт, на полную потерю диалога с культурой, историей, большой литературой.

<sup>10</sup> Чхартишвили Г. Девальвация вымысла: почему никто не хочет читать романы // Литературная газета. 1998. № 39.

<sup>11</sup> Данилкин Л. Убит по собственному желанию // Акунин Б. Особые поручения. М., 2000. С. 317-318.

<sup>12</sup> Быков Д. Блуд труда. СПб., 2003. С. 132.

Заслуживает внимания роман Б. Акунина «Ф.М.» – третья книга в цикле про потомка Эраста Петровича, английского баронета Николаса Фандорина (после романов «Алтын-Толобас» и «Внеклассное чтение»). В интервью интернет-газете «Правда. Ру» Акунин рассказал о том, как возник замысел книги: «С одной стороны, сильная любовь к Федору Михайловичу Достоевскому, с другой стороны, интенсивная нелюбовь к современной поп-глянц-культуре. Мне хотелось столкнуть эти два языковых пласта лбами, чтобы посмотреть кто кого. Здесь нужна искра, нужен толчок».

Сюжет романа «Ф.М.» связан с поиском главным героем Николасом Фандориным рукописи Ф.М. Достоевского «Теория. Петербургская повесть», до сих пор неизвестной литературоведческой науке и являющейся первой редакцией «Преступления и наказания». В текст акунинского романа по мере развития сюжета вкрапляются фрагменты рукописи, якобы написанные Достоевским. Аутентичность «текста Достоевского» признается только условно – внутри художественной ткани романа. И сам автор, сохраняя значительную дистанцию между собой и великим классиком, неоднократно подчеркивает (якобы от лица самого Достоевского) незначительность и неудачность «Теории». Акунин вернул сюжет великого романа в русло беллетристики. Социокультурный механизм этого приема понятен, вопросы вызывают цели этого литературного проекта. Хотя, нужно сказать, «Ф.М.» вполне логично укладывается в логику творческого развития Б. Акунина и его литературных амбиций. Так, в одном из интервью писатель достаточно определенно высказывает свою позицию: «Нет никакого смысла писать так, как уже писали раньше, – если только не можешь сделать то же самое лучше. Писатель должен писать так, как раньше не писали, а если играешь с великими покойниками на их собственном поле, то изволь переиграть их (выделено мной – М.Ч.). Единственно возможный способ для писателя понять, чего он стоит, – это состязаться с покойниками».

Одной из любопытных составляющих новой издательской стратегии Б. Акунина стало нарушение законов детективного жанра. Пожалуй, впервые в финале преступления раскрыто сыщиком не до конца. Николасу Фандорину необходимо было решить две задачи – собрать всю рукопись Достоевского и найти так называемый «перстень Порфирия Петровича». Рукопись он собрал, убийц разоблачил, но вот расшифровать загадочное четверостишие сумасшедшего «достоевсковеда» Морозова и найти

перстень у него не получилось. Поэтому Акунин предложил своим читателям принять участие в интерактивной «всероссийской интеллектуальной игре». Действительно, на сайте [www.akunin-fm.ru](http://www.akunin-fm.ru) были предложены коллекция ссылок на полное собрание сочинений Ф.М. Достоевского, виртуальный музей писателя, литературоведческие работы по творчеству Достоевского и т.д. Активная работа форума демонстрирует желание читателей отгадать загадку Акунина. Отчет о конкурсе опубликовали крупнейшие российские средства массовой информации. Всего на конкурс было прислано более 5000 писем, однако раскрыть тайну читателям так и не удалось. В итоге, после читательского голосования, проведенного на интернет-сайте романа «Ф.М.» уникальную реликвию было решено передать на благотворительные цели.

Жанровая трансформация, происходящая в отечественном детективе, еще раз демонстрирует разбросанность на рынке культурных и литературных ценностей, снижение актуальности литературного дискурса. «Жанровые потребности» массового читателя удовлетворяются сегодня многочисленными детективными сериями. На интеллигентного читателя рассчитаны исторические детективы Б. Акунина, экономические детективы Ю. Латыниной, политические детективы В. Суворова, Д. Корецкого, Э. Тополя, мистические детективы А. Воронина и др. Женская аудитория выбирает «производственные милицейские» романы А. Марининой, криминально-любовные Т. Устиновой, классические детективы Т. Гармаш-Роффе и многочисленные иронические детективы (Д. Донцова, М. Воронцова, Г. Куликова др.). Причем, важно отметить, что именно в подобных детективах происходит наибольшее смешение жанров (это своеобразный синтез любовного, бытового и приключенческого романа с элементами детектива). Мужская аудитория традиционно выбирает боевики, «крутые», шпионские детективы и детективы сатирические (к последним относится серия «про ментов» А. Кивинова). Маргинальный статус в жанровом пространстве современного детектива занимает широко и разнообразно представленный бандитский детектив (Бр. Питерские, Евг. Монах и др.).

Появившиеся на литературном небосклоне детективы Александры Марининой стали характерной приметой массовой культуры рубежа XX–XXI веков. Маринину называют «русской Агатой Кристи» и «королевой российского детектива», «чемпионом по тиражам» и «эксплуататором литературных негров». На Круглом

столе «Rendez-vous с Мариной», темой которого стал «феномен» писательницы и определение ее места в современном литературном процессе, Б. Дубин отметил: «Нормальное общество», о котором столько тосковали на рубеже 1980-1990-х годов, – это сегодня общество читающих Мариныну»<sup>13</sup>. Критик Д. Быков назвал Мариныну «нашим коллективным сном», а В. Ерофеев, объясняя успех писательницы сказал, что «мощный криминальный фон России делает ее детективы прививкой от смутного, всепроникающего страха». Согласно рейтингу, публикуемому газетой «Книжное обозрение», произведения Мариныной на протяжении многих лет занимают в среднем от трех до пяти первых позиций из десяти.

Успех Мариныной во многом связан с эффектом «узнавания себя». Героями ее детективов становятся люди «из толпы» (челноки, продавцы цветов и газет, служащие, учителя, врачи), бывшая советская интеллигенция, проблемы которых близки и понятны широкому массовому читателю. Массовому читателю полюбилась «серийная» героиня Мариныной Настя Каменская – типичная российская женщина «среднего класса». «Тихая забитая серая мышка», усталая и неприметная, с букетом хронических болезней, равнодушная к моде и кулинарии, она обладает прекрасным аналитическим умом и способна конкурировать с мужчинами в профессиональной деятельности. Возможно популярность Мариныной можно объяснить тем, что она смогла удовлетворить общественный запрос на «гуманный детектив». Действительно, писательница вводит в свои детективы широкий социальный контекст, расширяя тем самым границы жанра. Мариныной удалось соединить структуру полицейского, криминального, производственного и любовного романов. При этом в центре ее произведений – динамично закрученная интрига, с которой соотнесены психологические и социальные коллизии. В творчестве Мариныной причудливым образом сочетаются разные литературные традиции – от английского классического детектива до производственного романа соцреализма. Каменская представляет собой узнаваемый тип советского человека постсоветской эпохи, который бесконечно проигрывает «старые песни о главном». Жанровое своеобразие детективов Мариныной невозможно рассматривать вне контекста постсоветской дестабилизации привычных культурных и социальных смыслов.

«Романы Мариныной давали некий ориентир. Компас. Маринына была проводником в совершенно незнакомой реальности, причем проводником, юридически грамотным», – определяет феномен писательницы критик Н. Иванова<sup>14</sup>. Однако, быстрая популярность сыграла с Мариныной злую шутку. Писательница, действительно, стала считать себя «королевой отечественного детектива». Она много дает интервью, рассуждает о различных явлениях современной жизни, позволяет престижным гляцевым журналам фотографировать интерьеры своей квартиры, появляется в многочисленных телевизионных передачах (от серьезных аналитических до игровых и развлекательных), подробно рассказывает о «тайное тайном» своей писательской лаборатории и т.д. Устав от этой роли, она делает неудачную попытку обращения к драматургии и выпускает романы «Тот, кто знает» и «Незапертая дверь», в которых отходит от жанра детектива. Очевидно, что эти произведения, которые пестрят банальными истинами и повторами, свидетельствуют о явной исчерпанности возможностей писателя.

Массовая литература является важным источником информации о жанровых ожиданиях читателя, об авторских стратегиях, о трансформации «языковой личности», о повседневной жизни человека, что было продемонстрировано на примере основных переходных периодов XX века. Нельзя не согласиться с мнением писателя М. Фрая: «Книга – волшебное зеркало, в котором читатель отчаянно ищет собственные мысли, опыт, схожий со своим, жизнь, описанную так, как он это себе представляет. <...> Интеллектуал, теребящий “Маятник Фуко”, и среднестатистический лох, уткнувшийся в очередной том эпопеи о “Бешеном”, были бы потрясены, узнав, насколько они похожи. Но эти двое, действительно, почти близнецы, они в одной лодке»<sup>15</sup>. Это высказывание убеждает в том, что массовая литература, беллетристика, мидл-литература, литература постмодернизма, использующая язык массовой культуры, и элитарная, экспериментальная литература вместе определяют лицо современного литературного процесса. Очевидно, что без любого из этих звеньев картина истории литературы будет не полной.

<sup>13</sup> На Rendez-vous с Мариныной: материалы Круглого стола // Неприкосновенный запас. 1998. № 1.

<sup>14</sup> Почему Россия выбрала Путина: Александра Маринына в контексте современной не только литературной ситуации // Знамя. 2002. № 2.

<sup>15</sup> Фрай М. Идеальный роман. СПб., 1999. С. 262.

И.Л. Савкина

## КНИГИ, ВСЕМ ПОНЯТНЫЕ, ИЛИ ПОЧЕМУ ЧИТАЮТ И ИССЛЕДУЮТ МАССОВУЮ ЛИТЕРАТУРУ?

*Эх! эх! придет ли времечко,  
Когда (приди, желанное!..)  
Дадут понять крестьянину,  
Что розь портрет портретику,  
Что книга книге розь?  
Когда мужик не Блюхера  
И не милорда глупого —  
Белинского и Гоголя  
С базара понесет?*

*Н. Некрасов*

Немало уже леса перевели на бумагу с тех пор, как Некрасов горестно сетовал в своей поэме «Кому на Руси жить хорошо» на неразвитость читательского вкуса, а народ все продолжает и продолжает нести с базаров и книжных лотков блюхеров да милордов. И это несмотря на то, что народ этот в школе кормят исключительно классическими деликатесами, а «милорды» и иже с ними почти семьдесят лет были под жестким запретом как ядовитые блюда капиталистического фастфуда. Да и критика немало постаралась, высмеивая душещипательные лавбургеры, зубодробительные боевики, где «слепые» мочат «бешеных» и киллеры гоняются за антикиллерами. Только и это мало помогает, потому что читатели Донцовой и Бушкова вряд ли живо интересуются литературной критикой.

Неистребимая любовь читателя к массовой литературе, безусловно, говорит о неразвитости вкуса и лености души этого читателя, но — не только. Гораздо с большей очевидностью подобные факты свидетельствуют о том, что читатели бывают разные, и — соответственно — литература может и должна быть разной: по своим функциям, жанрам, задачам. И лишь в маниловских мечтаниях филологов существуют заповедники духа, где водятся одни Великие Произведения Великих Писателей, а прочая литживность убита в зародыше бдительными редакторами.

Такого не было никогда, а в наше пестрое время особенно наглядно можно видеть, что литературные тексты выстраиваются не только (и не столько) по конкурентной, иерархической вертикали, но и «по горизонтали», соседствуя, а не вытесняя друг друга. Невымышленные истории (non-fiction) — не сырье для романа, а самостоятельный, со своими законами жанр; детектив или сентиментальная любовная повесть — не

отбросы, валяющиеся на задворках Великой литературы, а достойные, занимающие *свое* место жанры.

Еще в 70-е годы американский исследователь Джон Кавелти написал книгу «Приключения, тайна и любовная история: формульные повествования как искусство и популярная культура»<sup>1</sup>, где попытался проанализировать специфическую, *особую природу* жанров массовой литературы и объяснить — почему и зачем ее можно читать и почему ее можно исследовать. Кавелти вводит понятие формульной, конвенциональной литературы, которая отличается от литературы «серьезной», оригинальной, креативной прежде всего по своим функциям: ее назначение удовлетворять потребность в релаксации, развлечении, эскапизме (уходе от действительности). Формульной литературе свойственна стандартизация, у читателя порождающая комфортное чувство безопасности и предсказуемости; писателю дающая возможность быстро и качественно создавать популярные тексты, а издателю — выгодно их продавать. Формульная литература должна идти навстречу читательским ожиданиям, быть понятной, предсказуемой. Оригинальность приветствуется, если она усиливает ожидаемые переживания, существенно не изменяя их. «Формула, — пишет Д. Кавелти, — создает свой собственный мир, который становится нам близок, вследствие многократного повторения» (39). Здесь имеется в виду то, что купив книжку, обозначающую себя как любовный роман, мы знаем примерно, в какой мир попадем, — что будет в нем и чего заведомо не будет. Это комфортное чувство «домашности» усиливается еще и часто применяющимся в издательской практике принципом сериальности, когда знакомым оказывается не

*Ирина Леонардовна Савкина — доктор философии, лектор отделения Славянской филологии Тамперского университета (г. Тампере, Финляндия).*

<sup>1</sup> *Cawelty, John G. Adventure, Mystery, and Romance. Formula Stories as Art and Popular Culture. Chicago: University of Chicago Press, 1977.* Все цитаты по русскому переводу главы из этой книги: *Кавелти Дж.Г. Изучение литературных формул // Новое литературное обозрение. 1996. № 22. С. 33-63.*

только жанровый трафарет, но герои, взаимоотношения между ними и пр. и пр. Читатель входит в книгу, как в свой подъезд (хотя некоторые неожиданности все же могут поджидать и в подъезде, и в книге).

Второй важный момент, подчеркнутый Кавелти, – это доминирующая ориентация масслита на отвлечение и развлечение. Но, высказав эту, честно говоря, не слишком новую и оригинальную мысль, Кавелти делает следующий шаг – в ту сторону, куда серьезные академические ученые до него не направлялись. Он пишет: «Поскольку формульная литература [...] часто используется как средство временного отвлечения от неприятных жизненных эмоций, часто подобные произведения называют паралитературой (противопоставляя литературе), развлечением (противопоставляя серьезной литературе), низкой литературой (противопоставляя высокой) или прибегают еще к какому-нибудь уничижительному противопоставлению. Недостаток такого подхода в том, что он заставляет рассматривать и оценивать формульную литературу лишь как низшую и извращенную форму чего-то лучшего вместо того, чтобы в ее «эскапистских» характеристиках увидеть черты искусства определенного типа, обладающего собственными целями и тоже имеющего право на существование. В конце концов, хотя многие и осуждают эскапизм как образ жизни, тем не менее способность нашего воображения создавать альтернативные миры, в которых мы можем найти себе временное убежище, – это главная и, в целом, весьма полезная черта человека» (42).

Не только Дж. Кавелти, но и многие другие ученые, которые перешли по отношению к массовой литературе с прокурорских позиций на исследовательские<sup>2</sup>, подчеркивают и то, что массовая литература – это не только собственно культурный, но и социальный феномен. Она всегда работает с теми концептами, которые освоены и принимаются массовым сознанием и одновременно является «форм<ой> выражения коллективных желаний и фантазий читательского большинства»<sup>3</sup>. В этом смысле – массовая литература – своего рода индикатор, лакмусовая бумажка, с помощью которой мы можем отслеживать, замерять читательские ожидания и прогнозировать социальные тенденции. Но произведения такого типа не только отражают ожида-

ния читателей, подкрепляют существующие интересы и установки, но выполняют адаптирующую роль, помогают читателю сориентироваться в изменяющемся мире и, как пишет все тот же Кавелти, «исследовать в воображении границу между разрешенным и запрещенным и осторожно, надежно подстраховавшись, попробовать шагнуть за эту границу» (63).

Для исследователя изучение формул (особенно через сопоставительное и междисциплинарное их изучение) – способ многое узнать и понять о преобладающих ценностях тех или иных культурных сообществ в их национальной, исторической, культурной специфичности и/или универсальности, потому что формульные жанры, сохраняя свой основной стандарт, трансформируются, отражая время, меняясь вместе с ним.

Это хорошо можно видеть на примере такого жанра, как детектив. Еще лет 50-60 назад этот жанр считался сугубо мужским: сильный и/или интеллектуальный герой-сыщик воплощал представления об истинной мужественности. Женщина появлялась в детективных текстах чаще всего в роли жертвы или подруги-жены-любовницы. И поимка преступника, и описание этой непростой операции были мужским приоритетом. Гениальная Агата Кристи числилась в исключениях, подтверждающих правило. С изменением положения и роли женщины в современном обществе изменился и криминальный роман. В лидеры жанра во многих странах, в том числе и в России, вышел, так называемый «женский детектив». Например, в изданной в 2005 (так!) году издательством «Эксмо» сборнике «Первые среди лучших 2006. Антология детективного рассказа» авторы 9-ти из 10-ти рассказов – женщины, а десятый написан Анной Литвиновой в соавторстве с братом Сергеем. То есть, мужское присутствие сводится к 0,5 %.

Женский детектив многообразен: здесь и полицейский роман, и тексты, где расследование ведет частный детектив (чаще всего женщина), и жанровая модель, называемая иногда «голландская мельница», – когда в роли сыщицы/ка оказывается совершенно случайный персонаж.

Написанные женщинами-авторами тексты часто представляют из себя гибридные образования, смесь разных жанровых форматов. Татьяна Устинова пишет женские любовные романы (история Золушки) с детективной интригой, Полина Дашкова – психологические романы с детективным сюжетом, Виктория Платова любит соединить детектив с мистическим триллером, Юлия Шилова соединяет все со всем в совершенно произвольном порядке, изготавливая чудовищные жанровые монстры по рецепту повара

<sup>2</sup> В русском контексте см., например: *Черняк М.* Феномен массовой литературы XX века. СПб., 2005.

<sup>3</sup> *Менцель, Бригитт.* Что такое «популярная литература»? западные концепции «высокого» и «низкого» в советском и постсоветском контексте // Новое литературное обозрение. 1999. № 6(40). С. 393. Менцель здесь в свою очередь ссылается на исследование Ф. Джеймсона (*Jaemson F.* Reflocation and Utopia in Mass Culture, in *Social Text*. 1979-1980. V. 1).

Ноздрева из гоголевских «Мертвых душ», который «руководствовался более каким-то вдохновением и клал первое, что попало под руку: стоял ли возле него перец – он сыпал перец, капуста ли попадалась – совал капусту, пичкал молоко, ветчину, горох, – словом, катай-валяй, было бы горячо, а вкус какой-нибудь, верно, выйдет».

Но, несмотря на различия, во всех разновидностях женского детектива отражаются, как было замечено выше, ценности, ожидания и фантазии современного общества (или его определенных групп).

Весьма интересно проанализировать, какие образцы женственности, какие гендерные<sup>4</sup> ожидания и предпочтения читательской аудитории отражаются, например, в популярной детективной серии Александры Марининой об Анастасии Каменской. Интересно также сравнить романы Марининой с текстами той же «формулы» (полицейский женский детектив), но созданными в другом социально-культурном контексте.

После появления первых романов серии только ленивый не писал о необычности главной героини. Статья о Марининой, опубликованная в 1996 г. в питерской газете «На дне» называлась «Александра Маринина как зеркало русского феминизма»<sup>5</sup>. В начальных романах серии (особенно в первых двух): Каменская – необычная женщина: не умеет чувствовать, живет умом, самодостаточна, независима и т.п. Настя – «компьютер на двух ногах», этакая голова профессора Доуэля плюс живое, страдающее, болезненное, ленивое, боящееся физических нагрузок тело. Все время подчеркивается, что она асексуальна, не хочет становится женой и матерью. Она может и умеет быть привлекательной и даже красивой, но не желает тратить на это время и силы. В первом романе серии «Стечение обстоятельств» между Настей и ее коллегой Захаровым происходит следующий диалог: «Если ты все это умеешь, то почему не пользуешься? <...> – Зачем своих обманывать? Какая есть – такая есть. – Мужики по тебе сохли бы. – Мне неинтересно. – Почему? Нормальной женщине это должно быть интересно. – Я не нормальная женщина. Я вообще не женщина. Я – компьютер на двух ногах»<sup>6</sup>. Она может превратить себя в абсолютно конкурентоспособное с точки зрения общего стандарта существо, это не составляет для нее особого труда, но это бессмысленно вне

«рабочего задания» («зачем своих обманывать?»), это мучительно (часто связано с болью), это не дает «удовольствия». «Она вышла из ванной, сверкая зелеными кошачьими глазами, изящная и элегантная <...> Да, Настя Каменская была сейчас очень хороша собой. Она знала, что через полчаса начнут гореть и чесаться покрытые тенями веки, через час отекут и начнут невыносимо болеть ноги, зажатые в узкую колодку модных туфель, а через два часа появится и с каждой минутой начнет усиливаться ощущение, что в глаза насыпали песок, предварительно пропитав его серной кислотой <...>. Вечер будет мучительным, но Леша заслужил свой праздник, и он его получит»<sup>7</sup>.

Настя в первых романах серии позволяет себе быть такой женщиной, какой она себя сама выбрала. В этом смысле Настя похожа на героиню так называемого феминистского детектива, который уже более тридцати лет существует в западной литературе. И здесь интересно сравнить Маринину и финскую писательницу Леену Лехтолайнен, у которой тоже есть серия романов с женщиной-полицейским по имени Марья Каллио в качестве главного персонажа.

Обе писательницы работают в жанре, соединяющем черты классического детектива и полицейского романа, используя при этом общий с мыльной оперой принцип «серийности» и эффект «замочной скважины». В центре и той и другой серии – женщина-профессиональный полицейский/милиционер; для обоих авторов важно соблюдение (или имитация) «принципа реальности»: все происходящее погружено в реальный социальный контекст и им мотивировано. Героини одного возраста (в ходе серии взрослеют от 30-ти до 40-ка), обе сначала незамужем, потом выходят замуж, у обеих мужья – университетские ученые, доктора математических наук, обе выглядят моложе своих лет, у обеих нет близких подруг и друзей, кроме мужа и сослуживцев, обеим повезло с понимающим начальником, обе не особенно озабочены своим внешним видом, предпочитают ходить в джинсах и свитере, не любят ухаживания, сначала не умеют готовить, а потом осваивают кулинарную науку (Марию к этому вынуждает то, что у нее в ходе серии рождается двое детей), и даже фамилии у них похожи – Каллио (Скала) и Камен(ская)<sup>8</sup>.

<sup>4</sup> Термин «гендер» в современной науке употребляется для обозначения пола, но не в биологическом, а в социо-культурном аспекте.

<sup>5</sup> Акуганова И. Александра Маринина как зеркало русского феминизма // На дне. 1996. № 33.

<sup>6</sup> Маринина А. Стечение обстоятельств. М.: Эксмо, 2002. С. 120.

<sup>7</sup> Маринина А. Убийца поневоле. М.: Эксмо, 1999. С. 12-13.

<sup>8</sup> Эти параллели объясняются, конечно, не заимствованиями. А. Леонтьева в своем сопоставительном исследовании об Александре Марининой и популярной норвежской детективной писательнице Анне Хольт прекрасно показывает, что многие новации Марининой, за которые ее хвалили или ругали, на самом деле являются специфическими чертами жанрового канона. Отводя от Марининой обвинения в «наглом плагиате» с «огромных

Судя и по романам Лехтолайнен и по тем комментариям, которые она как автор и исследователь в одном лице (Лехтолайнен написала кандидатскую диссертацию по истории финского женского детектива) дает по поводу своих книг, у нее при создании романов имела четкая осознанная задача: писательница хотела создать такой тип женщины, которая в принципе одобряет свою женственность, но бунтует против того, что ограничивает женскую самореализацию в обществе.

Каллио и в личной жизни, и в профессиональной деятельности всегда сама делает выбор и берет ответственность за него на себя. Она всегда последовательно стоит на либерально-феминистской позиции, хотя каждое ее «завоевание» на этом поприще приводит не к идиллии, а к актуализации новых проблем, проблем следующей степени сложности.

Вписывается ли Маринина с ее «новорусским феминизмом» в эту парадигму или в данном случае под словом «феминизм» скрывается что-то совсем или отчасти иное, подобно тому, как *borsh-keito* (борщ-суп), подаваемый в финском ресторане, только по цвету напоминает об украино-русском знакомце?

По-моему, различия можно видеть уже и в первых романах Каменская-серии, и они умножаются от романа к роману. Если у Лехтолайнен есть очень четкие объяснения (социальные, психологические, индивидуальные) тому, почему Мария Каллио сознательно «выбирает себя» именно такой, какая она есть, то у Марининой ответ на вопрос, почему Настя *другая и особенная* женщина, – не имеет ничего общего с «феминистским вызовом». У Марининой все дело в том, что ее героине «повезло» – повезло с родителями (прежде всего с отчимом), повезло со всепонимающим отцом-начальником Колобком, повезло с мужем – соратником, учителем, подругой-утешителем Чистяковым. Три идеальных отца-покровителя создают «пространство сцены», где Настя может «делать своей гендер», творить себя: Настю / Асю / Стасю, в которой соединяются самодостаточность и безответственность – незащищенность ребенка. Тема Насти-ребенка развивается последовательно с самого первого до последнего романа и даже усиливается по мере взросления героини. В книге

«Незапертая дверь» Каменская думает: «Мне сорок один год. И что же я как девочка малолетняя всех боюсь? Начальников боюсь, родителей боюсь, даже просто людей на улице боюсь, а вдруг меня кто-нибудь обидит, оскорбит, нахамит мне? Ну сколько можно всех и всего бояться?»<sup>9</sup>.

Именно мужчины-менторы образуют такое защищенное пространство, где «ребенок-Настя» может быть детективом Каменской и такой женщиной, какой она хочет быть. Поэтому, как только одна сторона «волшебной коробочки» падает – уходит Колобок, а другие шатаются (напряжение в отношениях с отчимом в «Мужских играх» и с Чистяковым в «Я умер вчера») – конструкция начинает валиться. Настя перестает быть *исключением* из правил. Все романы серии после «Мужских игр» описывают историю разрушения, утраты акцентированной в первых книгах необычности Насти, показывают ее путь обретения себя как *возвращения* на круги своя. Настя – своего рода вундеркинд, которого жизнь поставила в счастливые обстоятельства затнувшегося детства. Но, как чаще всего и бывает, в процессе социализации вундер-девочки превращаются в обычных тетенок.

Через страхи, травмы и опыт взросления / старения Настя обретает себя, и это оказывается ничем иным, как возвратом в хорошо известные границы «женской сущности» и «женской природы» со всеми ее апробированными незатейливыми чертами: она становится нежной и страстной женой («Призрак музыки»), «матерью» (история со щенком как «суррогатным ребенком» в «Седьмой жертве»), хозяйкой и кулинаркой («Незапертая дверь»), чувствительной и даже плаксивой («Соавторы»), пассивной ученицей («Закон трех отрицаний»). Она энергично учится быть «такой, как все» («Если бы не Леша, она сумела бы быть такой, как все»<sup>10</sup>). «Настя каждый раз с ужасом чувствовала, как растет и углубляется пропасть между прежней Настей и нынешней»<sup>11</sup>. Эта «нынешняя Настя» рассуждает так: «Все говорили, что я не женщина, а живой компьютер на двух ножках и я в это, честно признаться, сама верила до последнего времени. Но чем старше я становлюсь, тем отчетливее понимаю, что я все-таки женщина... У меня женское мышление. И женское отношение к работе. Я буду старательной и ответственной, но только при хорошем начальнике или рядом с хорошо знакомыми мне людьми. Мне, как нормальной бабе, нужен психологический комфорт. Но ведь

пластов современного детектива», которые предъявляют ей некоторые российские критики, Леонтьева справедливо утверждает, что русская писательница (как и ее норвежская коллега) «использует элементы местной специфики, в то же время следуя общим тенденциям, характерным для детективного жанра в целом» (Леонтьева А. О норвежских коллегах Александры Марининой и Насти Каменской. Творчество Александры Марининой как отражение современной российской ментальности. / Ред. Е. Трофимова. М.: РАН и др., 2002. С. 36-53 (выделенная цитата на с. 37).

<sup>9</sup> Маринина А. Незапертая дверь. М.: Эксмо, 2002. С. 85.

<sup>10</sup> Там же. С. 241.

<sup>11</sup> Там же. С. 18.

я понимаю, что Колобок и Заточный – это штучная работа»<sup>12</sup>.

Как сказано в романе «Закон трех отрицаний», «В Насте истово боролись рассудочный и хладнокровный сотрудник уголовного розыска и слабая, испуганная женщина <...>, но *женщина в ней победила милиционера*» (курсив мой – И.С.).<sup>13</sup> Если героиня Лехтолайнен, сталкиваясь с проблемами примерно такого же типа, что и героиня Марининой, рефлектирует над ними, проблематизирует, пытается осмыслить их внутри феминистской парадигмы, и как-то двигаться дальше, исходя из предлагаемых обстоятельств, но не изменяя себе в главном, то Маринина *закрывает проблему*. Она уходит от нее, демонстрируя, что проблема неразрешима, что приходится признать, что «анатомия – это судьба», и менять не ситуацию, а собственную мотивацию.

Цель моих размышлений совсем не в том, чтоб публично отчитать писательницу за измену светлым идеалам феминизма. В конце концов, Маринина никогда не клялась на томе Симоны де Бовуар быть во всем и до конца верной феминистским идеям. Она как честный рыночный писатель отражает то, что есть – в том числе, как уже говорилось, настроения и фантазии публики, глядящейся в зеркальце ее текстов. А так как «других читателей у нас нет», то, вероятно, и «другого феминизма» нет. Большая часть читательниц Марининой, вероятно, не может отождествить себя с «каллиобразной» героиней и, чтобы они не проголосовали рублем, Маринина, «идя навстречу пожеланиям трудящихся», «утепляет» образ разного рода чертами, восстанавливающими традиционные патриархатные стереотипы женственности. Сначала Маринина нарисовала образ прекрасного женского будущего, до которого в первые романтические годы перестройки казалось рукой подать, а потом притормозила вместе со всем российским обществом.

Пример с трансформацией образа главной героини марининской серии еще раз убеждает нас, что массовая литература, несмотря на заданность рамок жанрового канона, – это литература «быстрого реагирования». Это своего рода цифровая фотокамера: поймал в объектив момент быстротекущей действительности, нажмешь на кнопку и тут же посмотришь – что получилось. При этом изменчивость сочетается со стабильностью, узнаваемостью формульного стандарта, предсказуемостью (хорошего) конца – именно это позволяет читателю особо не напрягаться и расслабляться за чтением. Но, с другой

стороны, массовая литература не просто «цепляет», позволяет отдохнуть и отвлечься, но и обучает, советует, помогает социально адаптироваться, найти решение собственных проблем. Массовая литература – моральна, она «вбивает» в головы и сердца читателей простые истины и главные заповеди. Конечно, в ней нет открытий, нет глубины, она не требует серьезной саморефлексии, не потрясает музыкой стиля и т.п. Но, кто способен – найдет это в другой литературе, а к книгам, например, Дарьи Донцовой обращаются за другим. Донцова уже долгое время занимает первые места в рейтингах популярности и продаваемости. Она пишет невероятно много и (следовательно) весьма небрежно. Героини ее книги иные, чем Ася Каменская. Они не профессиональные сыщики, а любительницы, занимающиеся этим хлопотным делом скорее из женского любопытства. В определенной степени главные героини серий Донцовой – Даша Васильева, Лампа Романова и Виола Тараканова – тоже «новые русские женщины»: они самостоятельны, самодостаточны, живут своим умом и на свой кошт. Правда, для объяснения их свободы и независимости автор прибегает к сказочно-фантастическим допущениям вроде миллионного наследства, французских замков и русских вилл, а также (для подстраховки) и французского гражданства, которые все разом упали в руки скромной преподавательнице Даше Васильевой в награду за доброту (точь-в-точь, как в русской народной сказке об Емеле, которому для осуществления всех желаний только и надо было, что пожалеть рыбку). Кроме того, у каждой из следовательниц-любительниц имеется знакомый или родной милиционер – этакий «настоящий полковник», который в конце романа явится, как молодец из ларца, и доведет дело до конца, развяжет все узлы и разгадает все загадки (в этом смысле независимость российской женщины в романах Донцовой также половинчата, что и у Марининой).

Д. Донцова пишет «иронические детективы», взяв за образец тексты польской писательницы Иоанны Хмелевской. Однако, в реальности иронии в ее книгах мало (и чем дальше, тем меньше), а есть «караван историй», которые рассказывают сыщикам жертвы или подозреваемые, и отдельно существующие смешные ситуации, создаваемые прежде всего усилиями многочисленных домашних животных, которые кишат под ногами и создают комическую неразбериху. Я думаю, что успех книг Донцовой, особенно (и по преимуществу) у женской аудитории вызван не обилием иронии, а тем, что ее книги все больше становятся аналогом женского журнала: там много различных занимательных

<sup>12</sup> Маринина А. Незапертая дверь. М.: Эксмо, 2002. С. 330.

<sup>13</sup> Маринина А. Закон трех отрицаний. М.: Эксмо, 2003. С. 220.

жизненных историй, там есть советы «психолога», «социолога», «ветеринара», «кулинара», есть «раздел» «хозяйке на заметку» и т.д. и т.п. Для примера возьмем роман «Фанера Милоская» (М.: Эксмо, 2008) – 23-й из серии «Евлампия Романова – следствие ведет дилетант». Первые же страницы заполнены размышлениями о том, почему женщине, которая хочет удержать при себе мужа, не стоит жертвовать своей карьерой; что происходит, когда мир женщины «сужается до размеров рублевой монетки», и почему в этом случае муж «чувствует себя, как затравленная мышь» и вследствие этого «начинает кусаться, а потом живо прогрызает дырку и ушмыгивает прочь. [...] Конечно, хорошо, когда быт налажен, но, если вкусный ужин постоянно сопровождается «концертом» без заказа, вы в зоне риска: скорее всего ваш муж со скоростью света исчезнет из вашей жизни»<sup>14</sup>. Далее, как и в многих других книгах Донцовой, обсуждаются вопросы о том, как правильно организовать отношения в семье, как воспитывать детей, как строить отношения с родственниками и т.п. – как на примерах (чаще «от противного»), так и в виде размышлений-рекомендаций главной героини. В книге даются советы, связанные со здоровьем (например, о том, чего и почему надо остерегаться, обращаясь в частные клиники и консультации с красивыми названиями и широкими обещаниями), преподаются уроки национальной толерантности («Разве можно делать вывод о человеке на основании его национальности? [...] Говорят все азербайджанцы воры. Вероятно, встречаются среди выходцев из Баку нечистые на руку люди. Но мы уже много лет покупаем овощи и фрукты у приветливого Саша, и он ни разу не обманул нас даже на копейку. И разве среди русских, поляков, итальянцев, французов не бывает уголовников? Живи я в Голубкине, то постаралась бы подружиться с хозяйственной Мадриной, дети которой небогато, но чисто одеты, а от бабы, живущей в грязном дворе, предпочла бы держаться подальше»<sup>15</sup>. Оригинальностью подобные советы не блещут, но простые истины и не бывают оригинальными. Главное, что старается внушить Донцова своим читателям/ницам (и о чем она сама настойчиво повторяет во всех своих интервью) – это оптимизм и надежду на разрешимость даже самых сложных жизненных проблем. И, наверное, есть немало людей, которые открывают книгу ради того, чтоб «заразиться» этой надеждой. В этом смысле Д. Донцова несомненно сеет разумное и доброе, хотя вряд ли вечное, потому

что качество ее «посевов» – часто весьма сомнительное. Некоторые ее книги написаны неплохо, некоторые – ужасающе. При этом речь идет не о сравнении Донцовой с Львом Толстым и Достоевским – а о внутрижанровых критериях: ведь детектив безусловно может быть и плохо, и прекрасно написан (но и в последнем случае он не претендует на то, чтоб называться философским романом).

Размышляя над вопросом, чем и почему может быть интересна массовая литература, можно указать и еще на один аспект, связанный с проблемой глобализации, с феноменом, который американский исследователь Симон Дюринг обозначил словами «глобально популярное»<sup>16</sup>. С помощью этого выражения Дюринг описывает характерное для мира развитых технологий явление, когда какое-то произведение становится почти одновременно известным, популярным везде, где эти технологии существуют. Как мне кажется, это очевидно не только в случае кино-, теле- или музыкальной продукции, но имеет отношение и к литературе, где бестселлер, появившийся на одном языке, благодаря издательским усилиям и трудам переводчиков, чрезвычайно быстро, лишь с небольшим отставанием во времени, становится популярным везде (как в случае книг о Гарри Поттере, например).

Процесс культурной глобализации неразрывно соединен с процессом локализации, «одомашнивания», адаптации международных образцов к местным культурным условиям, традициям и потребностям. Р. Робертсон употребляет для описания таких процессов термин «глокализация»<sup>17</sup>, а когда-то в XVIII веке драматург Владимир Игнатъевич Лукин описывал сходные процессы, развивая свою теорию о «склонении на русские нравы» заимствованных образцов<sup>18</sup>.

Среди вопросов, которые в обозначенном контексте могут стать предметом обсуждения, можно выделить, например, такие: почему та или иная формула возникает и становится глобально популярной? Что происходит с инокультурным (интернациональным) форматом при его усвоении: появляются ли в процессе локализации новые, локальные смыслы и, если да, то что они говорят о различиях в идеологических уста-

<sup>16</sup> Цит. по: *Cavelty, John G.* The Internationalization of Popular Genres. In: *Mystery, violence, and popular culture: essays.* Madison (Wis.): University of Wisconsin Press, 2004. P. 112-113.

<sup>17</sup> Robertson Roland *Globalization: Time-Space and Homogeneity-Heterogeneity.* In: *Global Modernities.* Ed. by Mike Featherstone, Scott Lash and Roland Robertson. London et al.: SAGE Publications, 1995. P. 25-44.

<sup>18</sup> *Гуковский, Г.А.* Русская литература XVIII в. М.: Аспект-пресс, 1998. С. 189-190.

<sup>14</sup> *Донцова Д.* Фанера Милоская. М.: Эксмо, 2008. С. 8-9.

<sup>15</sup> *Там же.* С. 231.

новках, системе читательских ценностей и предпочтений, влиянии культурной традиции и т.п.?

На первый вопрос (почему нечто становится глобально популярным) напрашивается простой ответ: все дело в количестве вложенных в пиаркомпанию и рекламу денег. Это ответ, но не весь. При самом хорошем пиаре одни тексты принимаются читателем и распространяются – другие нет; популярность одних – одноразовая, другие становятся любимыми на года и десятилетия. Кроме рыночных механизмов, здесь работают и другие: нужна предрасположенность читателей к восприятию и принятию именно данного формата, а это определяется коллективными желаниями, страхами, фантазиями и культурными ожиданиями. В открывшейся глобальной миру перестроечной и постперестроечной России за последние двадцать лет были усвоены, присвоены и стали популярными многие форматы формульной литературы – фэнтези (превратившееся в «славянское фэнтези»), любовный («розовый») роман, крутой боевик и т.п. Свои приключения в России пережили и такие более «моментальные» формулы как *дневник простодушной / простодушного* (модель формата задана книгами Эрланда Лу «Наивно. Супер!» и др. и «Дневником Бриджит Джонс» Хелен Филдинг<sup>19</sup>, *записки современного эгоцентриста* (Фредерик Бегбедер и др.), которые на русской почве (под пером, например, С. Минаева и О. Робски) оказались до боли знакомым производственным романом, но с «лишним человеком» в качестве главного героя, и др. Хорошим примером такой «интернационализации формул» может послужить и трансформация в разных национально-культурных контекстах той модели, которая задана романом «Код да Винчи» Дэна Брауна. В оперативно развернутой в России издательской серии этот формат именуется «русский интеллектуальный роман-загадка», а в пародийном произведении «Код Онегина» (написанном, как можно догадаться, Д. Быковым с партнером под псевдонимом Брэйв Даун) именуется «конспирологической попсой». <sup>20</sup> В серии ЭКСМО появились, например, романы Вячеслава Ордынцева «Восьмой смертный грех», Влада Доронина «Евангелие от Иуды», «Код Наполеона: Тайна библейской святыни» и «Печать евангелиста», Андрея Соколова «Привилегия Бога», Майкла Голденкова «Щит Рюрика»; два петербургских издательства

опубликовали «Код Маннергейма» Василия Горлова.

Я постараюсь описать эту формулу и попытаюсь ответить на вопрос – почему она стала популярной и есть ли какая-то специфика у ее русских версий. Формулу конспирологического романа можно описать следующим образом. Существует тайна, как правило, связанная с библейской историей и святыней, обладание которой дает немислимую власть. Для посвященных в тайну вся мировая история предстает в другом (истинном) свете. Тайна связана с главными мировыми религиями и всемирной историей, которая оказывается лжеисторией, сочиненной в интересах определенных групп и лиц, в то время как подлинная версия исторических событий (Истина истории) скрыта, и именно в ходе романа мы прикасаемся к ней, читаем проступающие через палимпсестные наслоения строки настоящего Великого Рассказа. Однако, обнаружение истины – опасно, потому что нарушит хрупкое мировое равновесие – результат сложного баланса взаимонаправленных интересов.

Конспирологический роман использует формулы и конвенции романа приключений и загадок. С одной стороны, здесь присутствует интеллектуальная загадка и разгадка, шифры и криптограммы (то есть, известные с детства конан-дойлевские «пляшущие человечки»), с другой стороны, – используются сюжетные схемы авантюрного романа, литературный «экшен»: одни убегают, другие преследуют.

Герои очевидным образом делятся на своих и чужих (врагов). *Свои* – это пара, мужчина и женщина. Причем, мужчина в этой паре – *идеальный свой* (свой парень, хороший парень, обычный парень (не супермен), а женщина – в большей или меньшей степени *иностранка*.

У *наших* имеются помощники и союзники, но гораздо больше врагов. Есть непосредственный враг, преследователь, который скрывается под таинственным псевдонимом. Это тот, кто хочет завладеть документом, содержащим зашифрованную тайну и получить власть, которую он понимает просто и буквально. Есть настоящие враги – вдохновители преследования, те, кто не хочет, чтоб мир узнал истину. Это какие-то могущественные религиозные организации или, точнее, секты внутри них (тут возникает особо популярная у националистов всех мастей и национальностей тема «мирового заговора» против *нас*) или разного типа разведывательные и милитарные организации. Кроме того, как правило, есть еще много других – более конкретных и узнаваемых (локализованных во времени и пространстве) врагов, преследующих

<sup>19</sup> См.: Савкина И. Бриджит Джонс и Луиза Ложкина: современные опыты «склонения на русские нравы» // Современная русская литература: проблемы изучения и преподавания. Пермь: ПГПУ, 2007. С. 94–102.

<sup>20</sup> Даун Брэйв. Код Онегина. СПб.: Амфора, 2006. С. 5.

свои цели, но так или иначе вовлеченных в конфликт и охоту за нашими героями.

Над сюжетным (авантюрно-детективным) уровнем надстраивается еще один, который можно назвать просветительским или информационным. Конспирологический роман стремится выполнять культуртрегерскую, просветительскую функцию: это роман-справочник, на страницах которого многочисленные эксперты делаются огромным количеством информации. Причем, доступ к информации осуществляется в режиме Интернет-сноски: при появлении незнакомого или – лучше – смутно знакомого слова или понятия (темпельеры, Приорат Сиона, масонский заговор, Опус Деа, Леонардо да Винчи и т.п.) автор как бы предугадывает «клик» компьютерной мышки и сразу дает отсылку к экспертному тексту, который утверждает свою компетентность с помощью ссылок на многочисленные документы или псевдодокументы (при этом истинное качество «экспертности» так же мало поддается проверке, как и в Интернет-ссылках). Наряду со сведениями общего, универсально-просветительского характера в «Код-романе» читатель получает много попутной полезной и удовлетворяющей прагматическое любопытство информации.

Всемирная популярность данной литформы, на мой взгляд – это прямой результат глобализационных процессов: ощущение мира как маленького, единого и взаимосвязанного вызывает потребность в объединяющих и мотивирующих это единство метанарративах (у нас есть одна большая и настоящая *общая* история и *общие* тайны), которые создаются авторами путем перелицовки универсальных (и общеизвестных) мифов.

Вмонтированные в структуру текста принципы компьютерной игры или Интернетного инфосерфинга, создающие у международного читателя-пользователя современных технологий чувство узнавания и понимания, – это тоже отражение актуальных глобализационных процессов. И кроме того, если говорить о «просветительской составляющей» формата – она дает читателю приятное чувство или скорей иллюзию власти над информацией: ты владеешь ею, а не она тобой.

С другой стороны, названный формат дает возможность для «демонстрации национальных флагов», например, через изображение героев. Если враги и чужие описываются в общем однотипно, несмотря на разницу их национальной и конфессиональной приписки, то в образе *своего* есть как глобальное, так и локальное. Общее то, что, как уже говорилось, герой описывается не как супермен, а как простой, обычный, свой па-

рень. Он активен, он действует, он спасается сам и пытается спасти мир, но суть его действий в том, что он действует, не действуя или, точнее, он своими действиями ничего не меняет, он разгадывает тайну с тем, чтоб ее снова скрыть, он *стабилизатор* ситуации. Идентификация с таким героем очень комфортна для читателя, потому что дает утешительную иллюзию, что можно быть активным и в ситуации, когда ты собственно ни на что повлиять не можешь. Локальное же проявляется в том, как строится «свойскость» героя – какие черты оказываются наиболее приемлемы для читательской идентификации в различных национальных контекстах. Герои русских «кодов» более «демократического происхождения», например, не ученый с мировым именем, как у Д. Брауна, а учитель или журналист средней руки, в их положении более подчеркнут элемент случайности (почти по принципу «когда страна прикажет стать героем, у нас героем становится любой»), они интеллектуалы-любители. Локализация проявляется и в изображении места действия, второстепенных героев и побочных сюжетных коллизий: в русских романах появляются чеченские террористы или показывается творческая кухня питерской телекомпании и т.п. То есть, мировые тайны разгадывают и спасают мир не Джеймсы Бонды, а «парни из нашего города» или даже (как в фильме «Код Апокалипсиса») – наши «прекрасные няни».

Сравнение локальных вариантов «глобальных» форматов – очень интересная исследовательская задача: она позволяет увидеть, в чем (в смысле ценностей, фобий, приоритетов) мир един и где проходят (или создаются) культурные границы и культурные различия.

В своей статье я всеми способами пыталась доказать, что качественные, хорошо написанные произведения популярных или формульных жанров – нестыдное и вполне достойное чтение и интереснейший объект для научного исследования.

Значит ли это, что я предлагаю «сбросить Пушкина, Толстого и Достоевского с корабля современности», чтобы освободить каюты для «рейтинговых» писателей? Разумеется нет. «Богу – Богово, кесарю – кесарево», «делу время – потехе час» – к этим старинным мудрым изречениям трудно что-либо добавить. Задача ученого и учителя не в том, чтоб запрещать и не пущать, а в том, чтоб объяснять различия и обозначать границы; уметь показать читателю и ученику, чем может быть полезна массовая литература, что можно в ней найти и чего в ней нельзя отыскать; чего не поймешь, не узнаешь, не почувствуешь не переживешь никогда, если не снимешь с полки совсем другие книги.

И.В. Кабанова

## **BESTSELLER / БЕСТСЕЛЛЕР: ПЕРЕВОДНАЯ МАССОВАЯ ЛИТЕРАТУРА В РОССИИ**

Идущий вот уже почти двадцать лет очередной этап российской модернизации отличается от предыдущих тем, что протекает в условиях потребительского информационного общества, когда литература перестала быть привилегированной сферой символического производства, а стала частью массовой культуры. В начале девяностых годов прошлого века русские переводы западных бестселлеров были значимым источником представлений о Западе, а также служили образцом для сложения новых для отечественной литературы жанровых разновидностей «боевика», «иронического детектива», «фэнтези», любовного романа. Сегодня российские авторы, успешно перенесшие эти жанровые модели на русскую почву, взяли верх на нашем книжном рынке над иностранными оригиналами. Представляется интересным сопоставить феномен бестселлера в США (которые выступают здесь в качестве одной из моделей западной культуры) и в России, наметить динамику переводной беллетристики на отечественном книжном рынке после 1998 года. В конце девяностых годов «сладостный плен»<sup>1</sup> бестселлеров обеспечивался жанрами, распространявшимися в России доселе неизвестные у нас нормы потребительского общества, жанрами, в которых шло освоение западной повседневности (любовный роман, детектив). За десять последних лет российский читатель понемногу попал в плен другой переводной литературы.

Сначала – что такое бестселлер на Западе. Коммерческий бестселлер – та прибыльная часть книгоиздательской продукции, которая позволяет сохраняться «серьезной» художественной литературе, чаще всего убыточной. Если тираж «Кода да Винчи» Дэна Брауна только в США составил 20 миллионов экземпляров, то тиражи романов, завоевывающих Пулитцеровскую премию, не превышают полумиллиона экземпляров. Половина прибыли по разделу

<sup>1</sup> «Сладостный плен» – это аллюзия на два одноименных текста, два переводных любовных романа девяностых годов, авторов Конни Мейсон (*Tears Like Rain*, пер.1994) и Карол Финч; характерно, что в оригинале оба романа называются иначе, случайно совпавшее заглавие «Сладостный плен» получили их русские переводы.

*Ирина Валерьевна Кабанова – доктор филологических наук, профессор, заведующая кафедрой русской литературы XX века Саратовского государственного университета (г. Саратов).*

«художественная литература» приходится в США на двадцать названий, и их авторы, как правило, давно и хорошо знакомы критикам и читателям. Речь не идет об этой престижной литературе, а о книгах карманного формата в броских обложках, о тех книгах, что за первые недели продаж расходятся миллионными тиражами. Это было бы невозможно без огромных вложений в рекламу, без сложных переговоров между издателями и книготорговыми сетями, без решений, которые принимают неведомые публике люди. Такие, как Сессали Хенсли, байер прозы в «Барнз энд Нобл», крупнейшей книготорговой сети страны. Она недоступна для журналистов, не появляется на публике, имеющие с ней дело издатели неохотно говорят о женщине, от которой зависит их бизнес – но именно она решает, где в каждом из 800 магазинов компании будет размещена новинка – на видном месте, обеспечивающем высокий уровень продаж, или ее задвинут на дальнюю полку. Упоминания о книге по телевидению, в модных блогах, на радио; цитаты из знаменитостей на обложке книги, рекордные вложения в рекламу и доходы от продажи прав на экранизацию – все эти механизмы по продвижению книги еще не гарантирует, что она попадет в бестселлеры. Элемент случайности, непредсказуемости здесь определяется специфическими свойствами товара, который неподконтролен законам маркетинга.

Современный бестселлер имеет долгую историю. В марте 2007 г. нью-йоркское библиографическое общество провело конференцию «Рождение бестселлера: книга в XIX веке в Британии, Франции и так далее» («Birth of the Bestseller: The XIX-th Century Book in Britain, France, and Beyond»). Изменения, произошедшие в XIX веке в области книжного производства, возникновение массового читателя, авторского права и новых технологий издательского дела привели к появлению первых бестселлеров, так называемых penny dreadfuls, yellowbacks, cheap reprints в Англии и Франции, так что не случайно сопровождавшая конференцию выставка в библиотеке Нью-Йоркского университета называлась «Ничто не ново: живучесть бестселлера» («Nothing New: The Persistence of the Bestseller»). Истории американского бестселлера посвятили свои исследования Д.Форбс Лей, Майкл Корда, Джуди

Ньюмен, Джон Сазерленд и др.<sup>2</sup> С 1935 года еженедельное литературное приложение к газете «Нью-Йорк Таймс бук ревью» начало публиковать списки самых продаваемых книг США по следующим категориям: 1) книги в твердом переплете (художественные и нехудожественные); 2) книги в бумажной обложке (trade fiction); 3) массовые (mass-market paperback); 4) нехудожественные (nonfiction). Позже добавились еще три категории: книги «помоги себе сам» в твердом и мягком переплете (hardcover and paperback advice) и книги для детей. Списки эти составляются на основе еженедельных отчетов о продажах крупнейших книготорговых сетей США, «Barnes and Noble» и «Borders», а также значительной части независимых книготорговцев<sup>3</sup>. Все они заполняют вопросник, который привлекает особое внимание к ряду книг; в нем есть пустые графы для названий, успех которых не прогнозировался редакторами «Нью-Йорк Таймс бук ревью». Магазины предоставляют списку информацию, а взамен список используется ими как маркетинговый инструмент: на книги из списка предлагается скидка, и они распродаются быстрее. Очень многие покупатели книг в США реально ориентируются на этот список; его перепечатывают местные издания, и когда одно из них решило в девяностые годы прекратить эту практику и отдать освободившееся место под рецензирование книг, возмущение читателей заставило редактора вернуться к старой практике. Интернет-магазин amazon.com выиграл в 1999 году процесс против «Нью-Йорк Таймс», которая пыталась наложить запрет на использование amazon.com этого списка на сайте книготорговой компании. Следовательно, традиционно этот список продолжает оставаться самым авторитетным для потребителей. Для книжной индустрии такую роль играет список бестселлеров, составляемый журналом «Publishers Weekly».

Но в девяностые годы авторитет этих списков начал восприниматься многими как монополия; все, кто имел претензии к списку «Нью-Йорк Таймс», начали составлять собственные

списки, и сегодня их предлагают национальные газеты «The USA Today», «Washington Post», «Wall Street Journal», и многие местные газеты («Boston Globe», «San Francisco Chronicle», и т.д.). Список BookSense (составляемый Американской ассоциацией книготорговцев, American Booksellers Association), основывается только на данных небольших независимых книжных магазинов. Списки таких монстров книжной Интернет-торговли, как amazon.com, barnesandnoble.com, powells.com отражают данные их собственных продаж и обновляются уже ежечасно. Проблема со всеми этими списками бестселлеров состоит в том, что если сравнить хотя бы первые пятерки по каждому разделу, они выглядят по-разному в каждом списке. Дело здесь не в недобросовестности составителей, а в том, что каждый список опирается на данные только определенного сегмента книжного рынка. Чтобы покончить с таким положением дел, в июле 2001 года появилась программа BookScan, цель которой – регистрировать все розничные продажи книг в США: сколько экземпляров каждого названия продано, где и когда. Владелец BookScan, компания Retail Entertainment Information Group, предоставляет информацию подписчикам в виде 800 вариантов списка, организовывая информацию по любым задаваемым критериям. Компания постоянно работает над тем, чтобы приблизиться к своей цели и в настоящее время отслеживает 80% всех продаж – это более объективная картина, чем у любого другого списка, но все же это не 100 % рынка. Все это показывает сложность культуры бестселлера на Западе, и даже если принять во внимание голоса противников списков, считающих их орудием манипулирования книжным рынком, средством развития стадного инстинкта, барьером на пути хорошей литературы, – даже тогда нельзя отрицать реального влияния списков бестселлеров на уровни продаж, на судьбы авторов, на формирование вкусов читательской публики.

Художественная («серьезная», «качественная») литература и литература для массового читателя даже статистически разведены по разным категориям: первая представлена книгами в твердом переплете и их двойниками в мягком переплете (trade paperback, почти такого же формата, как книга в переплете); массовая литература издается в меньшем, карманном формате и только в мягких, ярких обложках. Массовая литература царствует только на прилавках книжных магазинов, но не в их витринах и тем более не в общем пространстве книжной культуры. Ее отдельные образчики могут фигурировать в академических исследованиях по социологии литературы, но ни одно уважающее

<sup>2</sup> Ley, Forbes D. The Bestseller. Newport Beach, CA, 1984; Korda, ichael. Making the List: A Cultural History of the American Bestseller as seen through the annual bestseller lists of Publishers Weekly. New York: Barnes & Noble, 2001; Newman, Judie. Fictions of America: narratives of global empire. L.-N.Y., Routledge, 2007; Sutherland, John. Bestsellers: a very short introduction. Oxford-N.Y., OUP, 2007.

<sup>3</sup> «... the New York Times, still the most famous and influential list, gathers information from large chain stores, bookstores, online venues, department stores, supermarkets and independent sellers to come up with its weekly list, using a statistically weighted formula that's as secret and closely guarded as the recipe for Coca-Cola». Dreher, Christopher. Random numbers // <http://dir.salon.com/story/books/feature/2002/06/25/bestsellers/index.html>.

себя издание, регулярно обзоревающее книжные новинки, подобно "Нью-Йорк ревью оф букс" или "Лондон ревью оф букс", не рецензирует массовую литературу – ни Стивена Кинга, ни Джона Гришэма, сколько бы месяцев ни держались они в списках бестселлеров. У массовой литературы на Западе свой ареал обитания, и хранители культуры, не игнорируя ее целиком, проводят четкую границу между результатами отчетов о продажах книжных магазинов и эстетически значимой литературой.

В России ежегодные списки бестселлеров составляет Книжная Палата на основе статистики, предоставляемой издателями, и, в силу особенностей ведения книжного бизнеса в стране, не вполне надежной. То есть в отличие от Запада, внимание фиксируется не на продажах, а на производстве книг. О покупательском спросе свидетельствуют списки бестселлеров «Книжного обозрения», составляемые по статистике крупнейших московских магазинов, списки лидеров продаж крупнейших интернет-магазинов, таких, как *ozon.ru*, *bolero.ru*, крупных книготорговых сетей («Буква», «Книгомир» и т.д.). Только «Книжное обозрение» делит свой еженедельный список на разделы *fiction/non-fiction*, на книги в переплете и в обложке. В прочих списках внутренней разбивки на категории не существует, поэтому списки российских бестселлеров являют собой весьма причудливые и нестабильные картины, так что анализировать эту статистику следует, памятуя о ее приблизительности.

Динамика переводной массовой литературы на российском книжном рынке в общих чертах выглядит следующим образом. После экспонентного взрыва первой половины девяностых годов, с 1997 года эта отрасль нашего книгоиздания относительно стабилизировалась: примерно 10% от общего числа названий ежегодно, примерно треть общего числа названий по разделу художественной литературы. Надо учитывать также общий рост числа названий: 46 тысяч в 1997 году, 108 тысяч – в 2007, то есть за последние десять лет число предлагаемых названий выросло в два с лишним раза, но, учитывая скорость падения тиражей каждого названия (книга в твердом переплете – 5-7 тыс. экз., в мягкой обложке – до 30-40 тыс. экз.), общее количество предлагаемых книг в экземплярах не возросло.

Глубоких исследований по социологии чтения у нас нет, но в столь поляризованном обществе, как современная Россия, чтение в столицах, где идут процессы формирования среднего класса, и чтение в провинции расходятся. Поэтому единственное, что доступно анализу – рынок с позиций книгоиздателей и

книгопродавцев, общие списки названий и списки бестселлеров, которые сами по себе дают любопытную информацию для размышлений.

При общем практически неизменном удельном весе сегмента, количество названий в нем из года в год незначительно растет, а тиражи каждого издания падают. Самым крупным феноменом у нас, как и во всем мире, стало издание «Гарри Поттера» Джоан Роулинг. Если же говорить о переводах художественной литературы в целом, то по сравнению с предшествующим десятилетием бросается в глаза диверсификация рынка и заполнение всех его ниш, увеличение количества переводов новейшей высококачественной литературы и рост уровня переводов. Наши крупные издательства стали оперативно издавать английский букеровский шортлист; более мелкие издательства приобретают права на переводы авторов, попадающих в поле зрения критиков, и уже давно стало физически невозможно отследить все это количество переводов. Особо следует отметить непрекращающуюся работу по переводу классики, и не только XX века, но и предыдущих эпох. Очевидно, что эта «серьезная» литература продается не столь быстро, как «Гарри Поттер», она может долго искать встречи со своим читателем, но если они встречаются, это очень хорошо. В этом же ряду следует отметить главную книгоиздательскую сенсацию 2007 года – в список чемпионов по тиражу впервые вошел классик зарубежной литературы Г.Флобер.

Что касается собственно массовой литературы, то она окончательно приобрела «национальный» характер. В 1994 году в списке десяти самых «тиражных» авторов было два российских имени, в 1996 уже восемь, а в 2007 г. в нем осталась одна Дэнисла Стил, представительница жанра, который не так давно давал 60% переводов. В 1996 году наши коммерческие переводные бестселлеры не так уж существенно отличались от американских лидеров продаж; значительной была популярность Джона Гришэма, Сидни Шелдона, Тома Клэнси, Стивена Кинга. Десять лет спустя, в 2006 году, Гришэм, Клэнси и прочие авторы добротных социально ангажированных триллеров воспринимаются у нас практически как писатели-интеллектуалы, а из бывшего списка имен в лидерах осталась только Дэнисла Стил. В целом же десятка наиболее издаваемых переводных авторов изменилась к 2006 году до неузнаваемости. Прежде всего, бросается в глаза смена жанровых предпочтений; кроме того, даже в давно утвердившихся жанрах произошла смена предпочитаемых авторов.

Женский любовный роман абсолютно доминировал десять лет назад; постепенно коли-

чество серий переводного любовного романа сократилось. Популярных у нас – на Западе в значительно меньшей мере – Деверо, Харт, Уэстон и других авторов сентиментального романа вытеснил русский гламурный роман. В роли королевы любовного романа утвердилась, как и на Западе, Дэниэла Стил, – это второй по тиражам переводной автор в России, а шестое место в 2006 году принадлежало у нас еще одной представительнице жанра, Беатрис Смолл.

Второй по тиражам жанр массовой литературы – детектив. В нем время «крутых» американских детективов и триллеров прошло, единственный «крутой» автор в десятке 2006 года – англичанин Ли Чайлд (девятое место), то есть и здесь издатели ищут и находят новые имена. В последние годы любимчиками российских издателей стали такие английские классики спортивного и психологического детектива, как Дик Фрэнсис (десятое место), Ф.Д. Джеймс. Откровенно авантюрно-развлекательное чтение представлено в 2006 году также Сидни Шелдоном (четвертое место).

Тенденция к обновлению имен очевидна и при взгляде на жанр фэнтези, где Майкл Муркок и прочие уступили место молодому американцу Роберту Сальваторе (седьмое место).

В этих трех ведущих жанрах можно констатировать незыблемость жанровых формул при постоянном обновлении обоймы авторов, то есть Россия в этом плане присоединилась к потребительскому обществу: рынок исправно предлагает читателю его привычную жвачку, симулируя разнообразие культурного продукта.

На третьем месте в 2006 году оказался Патрик Зюскинд. Непривычное появление интеллектуального постмодерниста в этом списке объясняется «киноподдержкой» – выходом экранизации романа «Парфюмер»; это давно известный феномен – удачная экранизация часто делает роман бестселлером.

Учитывая то, что в прошлом интродукция новых жанровых разновидностей шла у нас через освоение западных образцов, наиболее интересный феномен десятки 2006 года – первое, пятое и восьмое места в ней занимают соответственно бразилец Пауло Коэльо (р.1947, 56 языков, 100 млн. экз. по миру), «японский Кафка» Харуки Мураками (р.1949) и француз Бернард Вербер (р.1961, 35 млн. экз.). Бразильские критики до сих пор возмущаются избранием Коэльо в Литературную Академию Бразилии, а его список наград включает в себя премии религиозных обществ и журнала «ELLE»; Мураками – лауреат многих национальных премий и престижной международной Премии Кафки, однажды уже прошел слух о присуждении ему Нобелевской премии; скандальный Вербер ис-

правно бросает вызов литературному истеблишменту Франции, ежегодно публикуя по роману 3 октября, ровно за месяц до присуждения Гонкуровской премии. Статус и уровень признания у них, что бы ни писали на обложках их русских изданий, разный: Коэльо можно назвать рассказчиком нравоучительных притч для подростков, с интересом к «языку знаков», оригинальных идей в его текстах нет. Мураками привлекает своей гибридность, пограничным положением между национальной японской и западной, конкретней, американской культурой, его эзотерика более художественно оформлена, чем у Коэльо. Вербер пришел в литературу из научно-просветительской журналистики, поэтому его романы напоминают энциклопедические трактаты по проблемам развития современного знания. Все три автора представляют компендиумы общих мест – Коэльо перелагает общие места литературы духовного опыта от Евангелий до Кастанеды, Мураками – общие места психоанализа и положения об обезличенности современного человека, Вербер – общие места парапсихологии, уфологии, свидетельств о «жизни после смерти». Это уверенное изложение общих мест, минимализация и предсказуемость сюжета, плоскостность персонажей и отсутствие у авторов то ли представления о возможностях художественного риска, то ли способностей к нему, ведут к полному стиранию грани между этими бестселлерами и образчиками прозы из глянцевого журналов. Можно предположить, что этот пока не оформленный и не вполне отрефлексированный жанр (гибрид сюрреализма, фэнтези, научной фантастики, триллера, псевдофилософского трактата) столь успешен у нас потому, что утоляет духовную жажду сегодняшних россиян, и это тревожный симптом инфантильного бегства читателя от действительных жизненных проблем. Сколько-нибудь ангажированная литературная продукция с проблематикой, чуть более укорененной в реальности, чуть более сложная по форме, у нас спроса не находит – вспомним печальную судьбу издательства Гудьял-пресс, которое на рубеже 90-х - 2000 гг. сделало ставку на переводы списков американских бестселлеров, выпустило ряд примечательных книг и на этом вынуждено было прекратить свою деятельность. Из всего потока мировых бестселлеров Россия, похоже, уверенно выбирает сказки.

Иными словами, падение популярности женского романа не означает, что мы вырвались из сладостного плена иллюзий: любовная иллюзия сменилась иллюзией философской, более привычной, более «духоподъемной» и, может быть, даже льстящей национальной русской гордости.

# ТРУДНАЯ ТЕМА

---

М.Н. Липовецкий

## МОДЕРНИЗМ И АВАНГАРД: РОДСТВО И РАЗЛИЧИЕ

Мнение о том, что эпоха модернизма в русской литературе закончилась в 1917-м году, давно опровергнуто в современном литературоведении. Школа загребского русиста А. Флакера и ученые, публиковавшиеся в 1980-е годы в голландском журнале «Russian Literature» (прежде всего И.П. Смирнов и И.Р. Деринг<sup>1</sup>), употребляли для обозначения модернизма, развивавшегося в 1920 – 30-е годы, термин «исторический авангард». Практически в том же значении использовался термин «постсимволизм», получивший новую популярность в постсоветском литературоведении<sup>2</sup>. Для своего времени этот терминологический ход имел колоссальное значение, поскольку позволял увидеть советскую культуру, вопреки существовавшим идеологическим традициям, не как отрицание и не как искажение модернизма Серебряного века, но как продолжение и трансформацию модернизма. Исследования в этом направлении наглядно утверждали преемственность между художественными поисками Серебряного века и творчеством авторов, либо претерпевших после революции значительную внутреннюю эволюцию (А. Белый, А. Ахматова, М. Цветаева, Б. Пастернак, О. Мандельштам, В. Маяковский, Вл. Ходасевич, Г. Иванов, Е. Замятин и др.), либо тех, чей талант в полной мере раскрылся после 1917-го года (И. Бабель, Ю. Олеша, Б. Пильняк, М. Булгаков, В. Набоков, А. Платонов, И. Ильф и Е. Петров, Д. Хармс и другие обэриуты, Н. Эрдман, М. Зощенко, В. Шаламов).

---

<sup>1</sup> См.: Деринг-Смирнова И.Р., Смирнов И.П. Очерки по исторической типологии культуры: Реализм, постсимволизм (авангард). Salzburg: Institut für Slawistik, 1982. То же в кн.: Смирнов И.П. Мегаистория: К исторической типологии культуры. М.: Аграф, 2000. С. 11-196.

<sup>2</sup> См.: Постсимволизм как явление культуры: Материалы международной конференции / Ред. И.А. Есаулов. М.: РГГУ, 1995; Постсимволизм как явление культуры: Материалы международной конференции / Ред. С.Н. Бройтман, И.А. Есаулов. М.: РГГУ, 2003; Тюпа В.И. Постсимволизм: Теоретические очерки русской поэзии XX века. Самара, 1998; Дзуцева Н.В. Время заветов: Проблемы поэтики и эстетики постсимволизма. Иваново: Ивановский госуниверситет, 1999.

---

Марк Наумович Липовецкий — доктор филологических наук, профессор русистики и сравнительного литературоведения кафедры германских и славянских языков и литератур университета штата Колорадо (г. Болдер, США).

Вместе с тем слабость этого подхода видится в том, что в нем продолжают довлеть самоопределения творческих групп и течений, сложившиеся в основном в 1900 – 1910-е годы, а затем в начале 1920-х годов. Кроме того, представления об «историческом авангарде» или «постсимволизме» размывают различия между собственно модернистскими и авангардными эстетиками (не помогает этому и то, что авангард в западном литературоведении часто понимается как синоним модернизма<sup>3</sup>). Между тем, политическая ангажированность авангарда (о чем см. ниже) и его непосредственная связь с революционной идеологией требует более строгого отношения к границам между авангардными и модернистскими поисками в культуре 1920-30-х годов, при трезвом понимании взаимовлияний, существовавших между этими тенденциями, а также того, что и модернисты, и авангардисты в равной мере оказались жертвами соцреалистической монополии.

Важно определить то *новое качество*, которое сложилось в зрелом русском модернизме «поверх барьеров», поверх групповых самоидентификаций и творческих связей – как в тех версиях, что формировались в рамках советской культуры, так и в андеграунде и эмиграции. Попытаемся высказать рабочую гипотезу, которая может быть полезной при анализе произведений многих выдающихся писателей 1920-30-х годов.

### I

Важнейшей характеристикой модернистского сознания, еще с 1890-х годов, становится выдвигание на первый план субъективного мировосприятия, порождающего особого рода эстетическую «теорию относительности». Автор-модернист всегда осознает «временную и гипотетическую природу своих воззрений и представлений», подвергая создаваемую картину жизни разносторонней проблематизации, непрерывно подрывая любую догму, релятивизируя любую систему верований. По мнению исследователей, «в модернизме интеллектуаль-

---

<sup>3</sup> Такой подход был обоснован прежде всего в трудах Т. Адорно, Г. Лукача, а затем П. Бергера.

ная гипотеза заменяет как материальный и психологический детерминизм реализма, так и символистский постулат о соответствиях между миром явлений и высшей реальностью Красоты и Истины... Отвергнув символистскую метафизику и реалистические попытки интеграции личности с материальным окружением, модернизм за отправную точку принимает *индивидуальное сознание*. В центре семантической вселенной модернизма находится индивидуальное сознание, стремящееся достигнуть иммунитета по отношению к любым внешним воздействиям для того, чтобы воспринимать мир с абсолютно независимой позиции... Индивидуальное сознание находится на вершине модернистской семантической иерархии. Писатель более не является посредником между мирами, как в символизме; его место – в самом центре создаваемого им мира»<sup>4</sup>.

С этими свойствами модернистского дискурса непосредственно связана *мифология авторского «Я»*, а вернее, творение индивидуального авторского мифа, придающего эпистемологически неопределенной авторской гипотезе черты парадоксального универсализма. Таковы авторские мифологии Блока, Гумилева, Ахматовой, Есенина, Хармса, Маяковского, Клюева, Бродского – они нередко (хотя и не всегда) предполагают постоянное соотнесение собственной личности с мифологическими образами (Рыцаря, Пьеро и Арлекина у Блока, Христа – у Маяковского, Кассандры у Ахматовой), и артистическое, подчиненное логике творчества поведение автора (так называемое «жизнестроительство», выходящее далеко за пределы символизма, где эта категория появилась). Не случайно именно художественная практика модернизма потребовала введения понятия «лирический герой». Напомним, что автор этого термина – Ю.Н. Тынянов – имел в виду вовсе не образ авторской личности в художественном тексте, а образ авторской личности, который заслоняет личность и доминирует над восприятием читателя – т.е. иначе говоря, *авторский миф*:

Блока мало кто знал. Как человек он остался загадкой для широкого литературного Петрограда, не говоря уже о всей России.

Но во всей России *знают* Блока как человека, твердо верят определенности его образа, и если случится кому

увидеть хоть раз его портрет, то уже чувствуют, что знают его досконально.

Откуда это знание?

Здесь, может быть, ключ к поэзии Блока; и если сейчас нельзя ответить на этот вопрос, то можно, по крайней мере, поставить его с достаточной полнотой.

Блок – самая большая лирическая тема Блока. Это тема притягивает как тема романа еще новой, нерожденной (или неосознанной) формации. Об этом *лирическом герое* и говорят сейчас.<sup>5</sup>

Но мифологизация авторской личности – лишь средство для утверждения *абсолюта субъективности*, лежащего в основании модернистской художественности. Именно этот принцип определил логику развития художественного языка, постоянно и радикально обновляющего себя, разрывающего с доминантными традициями (тем, что воспринимается как «общее», коллективное), направленного на непрерывное «остранение», выражающего именно остро-индивидуальный взгляд на мир.

В то же время парадоксальность модернистского автомифологизма определяется знанием трагической ограниченности этого мифа черепной коробкой его творца и рамками созданного литературного текста. Релятивность создаваемого модернизмом субъективного мифа наиболее отчетливо воплощается, по меньшей мере, в трех важнейших аспектах модернистской поэтики – (1) интертекстуальности (и создаваемом с ее помощью образе культуры); (2) художественном фокусе на бессознательном как в индивидуальной, так и в социальной жизни; (3) создании индивидуальных – и релятивных – моделей сакрального.

(1) Многочисленные скрытые и явные цитаты, отсылки и аллюзии к классической и современной литературе совершенно необходимы писателю-модернисту: да, Мандельштам и Ахматова более обнаженно «интертекстуальны», менее явные, но не менее значительные интертексты пронизывают прозу Бабея, Зощенко, Олеси, Набокова и многих других<sup>6</sup>. Интертекстуальные связи, с одной стороны, акцентируют создаваемое художником «остранение» существующего культурного материала, а с другой, складываются в сугубо индивидуальный (нередко свой для каждого произведения) образ культуры, преобразованной из

<sup>5</sup> Тынянов Ю.Н. Блок // Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 118.

<sup>6</sup> См., например, анализ многочисленных текстов русских модернистов с точки зрения интертекстуальности в кн. А.К. Жолковского «Блуждающие сны и другие работы» (М.: Наука, 1994).

<sup>4</sup> Fokkema, Douwe and Ibsch, Elrud. Modernist Conjectures: A Mainstream in European Literature. 1919-1940. New York: St.Martin Press, 1988. P. 41, 43.

внешнего контекста в ландшафт внутреннего мира модерниста. При этом, разумеется, содержание этого образа культуры, то, какие культурные ценности входят в него, а какие остаются за его пределами, да и просто *масштаб* этого образа – все это превращается в самую убедительную материализацию авторского мифа. В этом смысле существует громадный осязаемый разрыв между разомкнутыми и многозначными образами культуры, создаваемыми в творчестве «наследников Серебряного века», и образом культуры, скажем, в поэзии «комсомольских» поэтов, для которых главным событием мировой истории был и оставался 1917-й год.

Так, Константин Вагинов в своем романе «Козлиная песнь» (1927-28) изображает деградацию и гибель *лучших*: тонких и изысканных петербургских интеллигентов, людей с «филологическим образованием и филологическими интересами», без всяких гипербол, последних хранителей духа умирающей культурной эпохи. Подлинным трагизмом исполнена сцена, когда Тептелкин, подняв кубок времен Возрождения, пьет за гибель XV века. Да, и Петроград середины 20-х годов (время достаточно сытого НЭПа!), встающий со страниц «Козлиной песни», выглядит у Вагинова как город, переживший (или переживающий) *конец света*. Явственным завершением темы *конца света* становится сцена смерти жены Тептелкина Марии Петровны Далматовой – музыки, мечты; «казалось ему [Тептелкину], что она соединяет мир в стройное и гармоническое единство»<sup>7</sup>.

Однако, если перед нами апокалипсис, то особого рода – *глумливый*. Недаром трагическая окраска сцены смерти Марии Петровны перечеркивается авторскими послесловиями (в журнальной редакции). В них сообщается нечто новое о главном герое романа – эрудите и полиглоте, последнем рыцаре Ренессанса Тептелкине:

Автор все время пытался спасти Тептелкина, но спасти Тептелкина ему не удалось. Совсем не в бедности после отречения жил Тептелкин. Совсем не малое место занял он в жизни, никогда его не охватывало сомнение в самом себе (...) Совсем не бедным клубным работником стал Тептелкин, а видным, но глупым чиновником. И никакого садика во дворе не разводил Тептелкин, а напро-

тив – он кричал на бедных чиновников и был страшно речист и горд достигнутым положением (466-467).

Деградация героя и превращение последнего рыцаря Ренессанса в банальнейшего марксистского догматика, как это ни парадоксально, вытекает из *культы культуры* – из стремления извлечь из культуры незыблемую, на века данную «иерархию смыслов». Именно так называется главное сочинение Тептелкина, но, может, потому Тептелкину и не дано закончить этот труд, что культура сопротивляется такому насилию? Тептелкин религиозно (по-христиански, а не по-язычески) *абсолютизирует* культуру, сводя ее только к «высоким» смыслам:

Тептелкин читал фолианты, которые некогда так сильно волновали человечество. Боже мой, ведь книги всегда волнуют человечество. И чем лучше новые книги старых. И они станут когда-нибудь старыми. И над ними когда-нибудь будут смеяться. А в старых книгах солнце и душевная тонкость, и смешные чудачества, и невежество, и чудовищный разврат: все есть в старых книгах. *Но Тептелкин видел только солнце и душевное изящество, разврат и невежество для него как-то темнели и становились случайным явлением ... Для него одно лицо было у мироздания, и Возрождение для него сияло одной своей стороной. Вполне светоносным было для него Возрождение»* (100, курсив мой – М.Л.)

Абсолютизация культуры и облегчает для Тептелкина переход на позиции марксистской или какой-либо иной ортодоксии: его поклонение культуре изначально основано на репрессии против всего, что не вписывается в идеализированный образ вечного, духовного и прекрасного. Эта репрессия заложена в классической парадигме культуры: «прекрасное должно быть величаво!» – и Тептелкин со всей своей необъятной эрудицией лишь многократно усиливает этот, неочевидный до поры, догматизм.

Но не только внутренняя проблематичность и конфликтность модернистского образа культуры ответственна за эстетический релятивизм модернистской поэтики. Немалую роль играет и то, что гипертрофия «самости», личностного начала, ставит модернистов перед трагически неразрешимой проблемой Другого – в русской культурной традиции неизменно связанной с образом народа и/или власти, государства<sup>8</sup>. Непримируемая война с Другим предполагает множественные исходы; среди край-

<sup>7</sup> Вагинов К. Козлиная песнь // Вагинов К.К. Полн. собр. соч. в прозе. СПб.: Академический проект, 1999. С. 16. Далее цитаты приводятся по этому изданию, страница указывается в основном тексте в скобках после цитаты.

<sup>8</sup> См.: Эткинд А.М. Фуко и тезис внутренней колонизации // Новое литературное обозрение. № 49 (2001: 3). С. 51-73.

них – либо признание Другого своим двойником (путь, например, Платонова), либо мазохистское разрушение «Я» во имя «народной правды» (путь модернистов и авангардистов, «перекрывавшихся» в соцреалисты, – В. Маяковского, Л. Леонова, Б. Пильняка, Б. Лавренева и др.), либо, наоборот, путь полной изоляции от всякой коммуникации с Другим, героического или стоического самосохранения субъективной позиции любой ценой (позиция многих андеграундных модернистов и авангардистов 60–80-х годов). Одним из наиболее эффективных принципов, выработанных модернизмом в ответ на проблему Другого, становится *поэтика полифонизма*, в частности, полифонического романа – разработанная Бахтиным на примере Достоевского, эта теоретическая модель артикулировала эстетические поиски модернистского искусства. Она нашла художественное воплощение прежде всего в творчестве эмигрантских и андеграундных писателей 60–70-х годов – в «Лолите» и «Бледном пламени» Владимира Набокова, в сочинениях Абрама Терца (А. Синявского), Венедикта Ерофеева, Саши Соколова; хотя в 70-е годы она проникает и в «разрешенную» словесность, и наиболее очевидна, например, в позднем творчестве Юрия Трифонова.

(2) Субъективная и субъективизированная оптика модернизма оказывается наиболее приспособленной для раскрытия *бессознательных процессов*, определяющих в модернистской парадигме как жизнь личности, так и трансформации общества и культуры. Поворот к бессознательному отражает такой важный аспект модернистского искусства и культуры в целом, как критику модерности, основанной (по меньшей мере со времен Просвещения) на культе рациональности, на вере в то, что прогресс обеспечивается посредством рационального контроля над обществом (тем, что известный философ и социолог З. Бауман называет «культурой садоводства»). К концу XIX века обнаружилось достаточно много противоречий внутри современной цивилизации, и, прежде всего, противоречие между рациональными представлениями об общественном прогрессе и бессознательной и иррациональной свободой личности. В России это противоречие первым обнаружил «подпольный человек» Достоевского, а на Западе этот культурный поворот связан, прежде всего, с эффектом, произведенным как философией Ницше, так и теориями Фрейда. Оба эти мыслителя оказали мощное влияние и

на русскую культуру<sup>9</sup>. Как писал А. Бенуа: «...Идеи Ницше приобрели тогда [в начале XX века] прямо злободневный характер (вроде того, как приобрели такой же характер идеи Фрейда)»<sup>10</sup>. Ницше и Фрейд оказали такое воздействие на мировую и русскую культуру XX века именно потому, что предложили более или менее рационализированный дискурс, позволяющий оперировать с бессознательным как центральным означаемым модернистской культуры в целом. Важно подчеркнуть, что противоречие между (квази)рациональными проектами общественного совершенства и бессознательной свободой личности приобретает особую остроту именно в русской культуре советского периода, когда «прогрессивный проект» приобретает черты политической и идеологической монополии, подтверждающей свою власть тотальным насилием.

Стремление найти язык бессознательного или непосредственно обращаться к бессознательному читателя/зрителя определили не только важнейшие темы модернистской литературы, соединяющей интерес к сексуальности с мистикой и оккультизмом, замороженной трансгрессиями разного рода и масштаба (от индивидуального насилия до массовых взрывов, войн, революций), свободно использующей фантастические мотивы. «Логика бессознательного» продиктовала и приверженность модернистского искусства таким тропам как ирония, оксюморон, катахреза, абсурд и гротеск (каждый из этих тропов, либо их сочетания выдвигаются на первый план в различных модернистских течениях), колоссальное значение просодии и нео-ритуальной перформативности (особенно важной для авангардного крыла модернизма).

Так, роман Евгения Замятина «Мы» (1921) разыгрывает важнейший для европейского модернизма сюжет: бунт бессознательного против всего сознательного, рационального и систематического. Этот процесс представлен в романе не только психологической эволюцией Д-503, но и всей логикой перехода Единого Государства от состояния машинной согласованности к социальному взрыву, бессмысленному и беспощадному: «В западных кварталах – все еще хаос, рев, трупы, звери и – к сожалению – значительно число нумеров, изменивших разуму».

<sup>9</sup> См.: Nietzsche in Russia, ed. by Bernice Rosenthal. Princeton: Princeton UP, 1986; *Kujunzic, Dragan*. The Returns of History: Russian Nietzscheans After Modernity. New York: SUNY Press, 1997; *Эткинд А.М.* Эрос невозможного: История психоанализа в России. М.: Гнозис-Прогресс-Комплекс, 1994.

<sup>10</sup> Бенуа А. Мои воспоминания. М.: Наука, 1990. Т. 2. С. 48.

Понимание бессознательного как движителя не только психологических, но и социальных процессов, собственно, и делает «Мы» парадигматическим модернистским романом, соединяющим через категории бессознательного и иррационального своеобразно понятое дионисийство русских символистов<sup>11</sup> с грядущим абсурдизмом (ОБЭРИУ) и неомифологием (Булгаков, Платонов). Замятин не только без колебаний отождествляет индивидуальную свободу с бессознательным; более того, он недвусмысленно связывает центр, источник и стимулы бессознательного с сексуальностью – в случае Д эту роль играет его сексуальная зависимость от I-330. В отличие от регулируемых сексуальным законом, спокойных и рассудительных отношений с О, роман Д с I развивается по иррациональной логике страсти, и описывается самим Д как болезнь, помешательство, потеря сознания. В то же время, как отмечает Т.Р. Эдвардс, «сексуальность в «Мы» идентифицируется с фундаментальной темой Замятина – свободой».<sup>12</sup>

(3) Критикуя просвещенческую парадигму культуры модерности (то, что по-русски крайне неточно называется Новым временем), основанной на идеологии универсального разума и прогресса, и, воплощая тот кризис традиционных – и в первую очередь, религиозных – оснований культуры, о котором первым заговорил Ницше, модернисты понимают искусство как способ поиска, а вернее, создания сакрального, как механизм или как магический инструмент изобретения вечности. «...Смерть Бога, как выясняется, открыла новую эру религиозного поиска – поиска, который часто измерялся и оценивался не по его результатам, а скорее по признаку чистой интенсивности, поиска, который в конечном счете стал самоцелью», – констатирует американский теоретик М. Калинеску<sup>13</sup>. Не знаящая Реформации Россия переживала религиозный кризис конца XIX – начала XX веков гораздо острее, чем Европа или Америка, и потому направленность на создание новых (или возрождение старых и забытых) сакральных смыслов освещает всю историю русского модернизма и авангарда: от символист-

ской теургии до «Черного квадрата» Малевича, от богоборчества Маяковского до булгаковского переосмысления христианства с Дьяволом в качестве пророка, от мандельштамовской сакрализации культуры – с катастрофой в качестве ее смыслообразующего центра (в высшей степени показательна его повесть «Египетская марка» [1927]) до хармсовской эстетической философии «ничто». Характерно, что попытки создания субъективного и индивидуального сакрального довольно часто приводят к мифологизации образа художника (нередко автобиографического), который предстает в роле современного мага или жреца, выходящего за границы социальных и культурных норм времени, пространства, истории, да и собственной судьбы. Этот выход *за пределы* и есть важнейший признак модернистского сакрального. Поэтому модернистский автор не может не быть «в размовке с миром, с волей» (О. Мандельштам), даже когда его стратегия ведет в глубину «немеющего времени» («я глубоко ушел в немеющее время»). Потому нет ничего более характерного для модернистского понимания высших – всегда субъективных и всегда маргинализированных – ценностей, чем восклицание Марины Цветаевой:

*За городом! Понимаешь? За!  
Вне! Перешед вал!  
Жизнь, это место, где жить нельзя:  
Еврейский квартал...*

(«Поэма Конца»).

С поиском индивидуальных и амбивалентных символов сакрального связано и интенсивное обращение модернистов и авангардистов к архаическим, а главное, маргинальным, децентрализованным символам и формам сакрального – как правило, не только переоткрытым, но и заново созданным в модернистской культуре. Ярким примером такой «квази-архаизации» может служить ритуально-мифологический комплекс карнавальных мотивов – теоретически открытый Бахтиным и практически овеществленный во многих модернистских текстах, написанных задолго до публикации трудов ученого<sup>14</sup>.

Однако важно подчеркнуть, что в отличие от других эстетических систем (например, соцреализма), *в модернистской парадигме созда-*

<sup>11</sup> Связь романа Замятина с дионисийскими и орфическими культами, а также их литературно-философскими интерпретациями, анализируется С. Пискуновой. См.: Пискунова С. «Мы» Е. Замятина: Мефистофель и Андрогин... // Вопросы литературы. 2004. № 6. С. 99-114.

<sup>12</sup> Edwards T.R.N. Three Russian Writers and the Irrational: Zamyatin, Pil'nyak, and Bulgakov. Cambridge: Cambridge UP, 1982. P. 47.

<sup>13</sup> Calinescu, Matei. Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism. Durham: Duke UP, 1987. P. 62.

<sup>14</sup> В высшей степени показательны такие произведения двадцатых годов, как «Улисс» Д. Джойса, «Бравый солдат Швейк» (1921) Я. Гашека, а в русской литературе «Хулио Хуренито» (1921) И. Эренбурга, «Собачье сердце» (1925) М. Булгакова, «Одесские рассказы» (1924-26) И. Бабеля.

ваемое сакральное всегда сохраняет релятивный характер – либо оно принципиально амбивалентно, либо откровенно субъективно, либо сам процесс его создания обнажен в конструкции текста, либо оно окрашено в игровые и иронические тона, исключая однозначную, а уж тем паче догматическую интерпретацию и т.п. В конструктивном же плане модернистский миф всегда вольно или невольно подбрасывает бинарное противоположение оппозиций, с привилегированным положением одной из сторон (типичное как для традиционной культуры, так и для соцреализма) – модернизм всегда стремится превратить миф в многозначное и не поддающееся догматизации вопрошание о «трансцендентальном означаемом».

В этом смысле для модернистской сакральности весьма показательным частое сочетание мифотворчества и метапоэтики: когда создание мифа сопровождается обнажением процесса создания текста, воплощающего этот миф. Перед нами не только «обнажение приема», по терминологии В.Шкловского. Важно и то, что миф – т.е. то, что, по выражению Т. Манна, представляет «изначально данный образец», возникает в буквальном смысле на глазах читателя – не в результате пророческого акта, а в результате переплавки, переноса в мифологическое измерение вполне конкретных и мелочных обстоятельств существования художника. Это хорошо видно на примерах дилогии Вагинова «Козлиная песнь» и «Труды и дни Свистонова», практически всех романов Набокова от «Защиты Лужина» до «Лолиты» и «Бледного пламени», но особенно, конечно, показательны «Мастер и Маргарита» и «Доктор Живаго». Однако, интересно, что в русской мифологической метапрозе (т.е. литературе, описывающей процесс собственного создания, «письмо о письме») развивается две противоположные тенденции – одна пытается скрыть релятивный характер модернистского сакрального, другая – напротив, обнажить.

В «Мастере и Маргарите» и «Докторе Живаго» преобладает акцент на *повторяемости* мотивов, связывающих разные уровни повествования. Именно ритмические созвучия между «сегодняшним» и мифологическим (легендарным) планами интерпретируются авторами как отражение сакрального центра, воплощаемого, в свою очередь, в неомифологических образах (параллели между Иешуа и Мастером; превращение Юрия Живаго в современного Христа у Пастернака). Однако «повторяемость» явно форсирована в этих романах, «ритм созвучий» – как ни стараются Булгаков и Пастернак не может сгладить

несовпадения между мифологическим и современным героем. Именно этим объясняются многочисленные противоречия названных романов, неоднократно вызывавшие бурные дискуссии. Характерно в этом контексте, что Воланд в романе Булгакова – образ более сильный и явно заслоняющий фигуры Иешуа и Мастера. Симптоматичны призрачность и искусственность (невероятные совпадения, встречи) «реалистического» плана романа Пастернака, компенсируемая поэтической логикой «Стихотворений Юрия Живаго», а также конфликт между провозглашаемой автором и близкими ему героями потребностью «слиться с народом» и интеллигентской избранностью, окрашенной в черты жертвенной обреченности.

Напротив, усиление *иррегулярности и смыслового смещения* повторяемых элементов активизирует противоположный, центробежный вектор метапрозаической конструкции. В романах Константина Вагинова, «Египетской марке» Осипа Мандельштама, «Случаях» Даниила Хармса и «Лолите» Владимира Набокова «смерть автора», или гибель культуры, или поражение модернистского проекта прямо *тематизируются*. У Мандельштама и Вагинова сознание творца индивидуальных мифов оказывается неотделимым от исторической катастрофы, от гибели культурной вселенной, вызванной революцией. А в текстах Хармса, как и в «Лолите» Набокова, субъективная творческая активность не только не противостоит хаосу, но и преумножает хаотичность мира. Последнее ведет и к радикальному переосмыслению возможностей культуры в целом создавать интеллектуальные и символические порядки поверх ужасов истории и хаоса повседневности.

## II

Авангардизм разделяет все названные черты модернистской художественности, однако предлагает их радикальную версию. Как полагал М. Шапир: «В авангардном искусстве *прагматика выходит на передний план*. Главным становится действенность искусства – оно призвано поразить, растормозить, вызвать активную реакцию у человека со стороны»<sup>15</sup>. *Авангардное произведение всегда предполагает пересечение границы, отделяющей художественный мир от внеэстетического, прямое, шоковое вторжение в бессознательное читателя/зрителя*. Понимание искусства как «машины бессознательного»<sup>16</sup>, либо же как инструмента прямого воздействия на бес-

<sup>15</sup> Шапир М. Что такое авангард? // Даугава. 1990. № 10. С. 4.

<sup>16</sup> Так, Б. Гройс писал: «Русский авангард – в особенности то крыло, к которому принадлежал Хлебников, и к которому был близок Татлин, – ориентировался не только на индустриальную машину. Авангардистские тексты и объекты являются машинами архаического бессознательного, инструментами «вещественной магии», которую русский авангард часто идентифицировал с архаическим пластом русской жизни, русского народного искусства и языка» (Гройс Б. Утопия и обмен. Стиль Сталин. О Новом. Статьи. М.: Знак, 1993. С. 369-370).

сознательное (теория С.Эйзенштейна), между тем, существенно отличается от репрезентации бессознательного, характерной для модернизма: машина предполагает активное действие, и объектом этого действия – скорее магического, чем рационального – является читатель / зритель, а в широком смысле – внетекстовая реальность. Несколько огрубляя, можно сказать, что модернизм созерцателен по сравнению с авангардным активизмом, модернизм глубже, зато авангард острее, модернизм не порывает с существующими языками культуры, тогда как авангард стремится создавать новые языки. Хотя, конечно, важно не забывать о том, что и модернизм, и авангард принадлежат к одной общей, неклассической, парадигме художественности, и многие авторы 1920–30-х годов многократно пересекали достаточно условную границу между авангардом и модернизмом.

Авангардная переакцентировка модернистского мифотворчества связана, прежде всего с иным, чем в «классическом» модернизме, пониманием сакрального. *В авангарде миф заменяется утопией: авангард моделирует не «вечность», а «новый мир» – новый язык, новую психику, нового человека, новую культуру, новое общество.* По выражению В. Шкловского, конечным проектом авангардного произведения является «создание нового мироощущения, перенесение и распространение методов построения художественных вещей на построение «вещей быта». Конечной целью такого движения должно являться построение нового осязаемого мира»<sup>17</sup>. Утопия – это не просто миф о будущем золотом веке, она обладает проективной, а точнее, *жизнестроительной* функцией. Иначе говоря, «сама реальность становится материалом [авангардного] художественного конструирования... Художественный проект, следуя своей собственной имманентной логике, становится художественно-политическим...»<sup>18</sup>. Именно этим объясняется союз авангардного искусства с экстремистскими идеологиями и, прежде всего, с большевизмом. Именно в революционной политике многие русские авангардисты увидели прямое воплощение своих индивидуальных утопий, именно поэтому они так активно участвовали в создании «нового языка», «нового человека» и «нового быта» в 20-е годы. Можно утверждать, что «эстетизация политики», которую немецкий философ Вальтер Беньямин считал самой опасной тенденцией

XX века – есть прямое выражение авангарда, при том, что эстетизации подвергаются самые радикальные политические идеологии. В литературном пространстве, разумеется, самый яркий пример такой утопии находим в позднем творчестве Маяковского<sup>19</sup>, в особенности, в таких текстах, как «150.000.000», «Хорошо!», «Владимир Ильич Ленин», впоследствии канонизированных соцреализмом. К концу 20-х годов, впрочем, возникает попытка создания авангарда вне гравитации утопии и вне политики – речь идет об ОБЭРИУ: но в атмосфере нарастающей идеологической монополизации эта «инверсия» также приобретала радикальное политическое значение, хотя и дальнейшая эволюция обэриутов, и прежде всего Хармса и Введенского, свидетельствует об их движении от авангарда к модернизму, а точнее, к сюрреализму (и в западном искусстве занимавшем промежуточное положение между модернизмом и авангардом).

Замена мифотворчества на создание утопий не могла не оказать влияние на такой структурообразующий принцип модернистской парадигмы художественности, как субъективизм, а вернее, субъективный релятивизм. Если до революции авангардные утопии нового зренья и нового сознания носили еще резко индивидуальный характер, что обостряло шоковый эффект авангардных жестов, то после революции возникает иллюзия возможности продуцирования *общезначимых*, а главное политически востребованных утопических моделей. В этой атмосфере субъективный характер мифа, а вернее утопического творчества, намеренно редуцируется или же маскируется: анонимные работы художников школы супрематизма Уновис (среди которых был и основатель школы – К. Малевич); ученики М. Матюшина, принявшие единую для всех фамилию Эндер; продукционизм, конструктивизм и работа авангардистов в областях рекламы и в политической агитации; борьба левовцев «против индивидуалистической художественной литературы за литературу деловую, газетно-журнальную» (О. Брик), сопровождающая формирование «литературы факта» – все эти и многие подобные феномены свидетельствуют о намеренной редукции субъективизма в авангарде. Эта тенденция логически вела к соцреализму и к превращению писателя-авангардиста в рупор государственной, т.е. максимально общезначимой утопии. Как

<sup>17</sup> Шкловский В. *Ход коня*: Книга статей. М.: Геликон, 1923. С. 106.

<sup>18</sup> Гройс Б. *Утопия и обмен*. С. 26.

<sup>19</sup> Религиозно-мифологическую подоплеку его мировоззрения убедительно проанализировал М. Вайскопф в книге «Во весь логос: религия Маяковского» (вошла в его кн. «Птица-тройка и колесница души», М.: НЛО, 2003).

справедливо замечает Б. Гройс, «границей [авангардного] жизнестроительного проекта во имя прекрасной формы стала военно-политическая власть, осуществившая эту тотальную мобилизацию не в проекте, а на деле»<sup>20</sup>.

Однако, как показывает история, лишь немногие художники авангардного направления смогли вписаться в соцреалистическую культуру – большинство пало жертвой культурных и политических репрессий. Дело, по-видимому, в том, что независимо от желаний творцов авангардного искусства создаваемые ими утопии нового сознания, нового человека, нового зрения и нового быта сохраняют и даже обостряют – в силу радикализма авангардной формы – принципиально амбивалентный характер сакральности, присущий модернистской парадигме в целом. Даже в «Клопе» Маяковского утопия коммунистического будущего одновременно читается и как антиутопия, напоминающая о «Мы» Замятина. А монтажи и фотографии А. Родченко, призванные запечатлеть нового человека, одновременно фиксируют угрожающие черты проступающей монструозности, только усугубляемой механической симметрией поз и жестов. Эта амбивалентность, двусмысленность авангардного утопизма, легко совмещающего утопию с антиутопией, впоследствии станет важнейшим приемом поэтики А. Платонова. Но именно неоднозначность сакрализации, непреодолимое стремление проблематизировать создаваемую утопию, и делала авангардную эстетику несовместимой с потребностями тоталитарной культуры, именно это глубинное свойство авангардной эстетики ответственно за трагические судьбы даже самых лояльных новой идеологии авангардистов (в диапазоне от В. Маяковского и Вс. Мейерхольда до С. Третьякова и С. Эйзенштейна).

Вполне очевидные связи и/или невольные переклички тех или иных авторов 1920–30-х годов с такими «серебрянновековыми» течениями, как неоромантизм, символизм, акмеизм или футуризм, с одной стороны, и с современными им западными версиями экспрессионизма, сюрреализма, дадаизма, неоклассицизма, с другой, не должны заслонять, по меньшей мере, двух важных факторов развития модернизма и авангарда как в советской литературе, так и в русском зарубежье.

Во-первых, различные модернистские курсы, уже прошедшие период формирования и размежевания (иначе называемый Серебряным

веком), после революции оказываются гораздо более открыты к диалогическому взаимодействию друг с другом, причем настолько, что практически невозможно найти крупного писателя-модерниста, эстетику которого можно было бы непротиворечиво описать, исходя из категорий, принадлежащих *одному* из известных модернистских или авангардных течений. Ахматова в 1920–40-е годы выходит за пределы акмеизма, декларации обэриутов не объясняют всей сложности творчества Хармса, а чтение Набокова как последнего символиста существенно спрямляет и огрубляет логику его эволюции.

Во-вторых, все модернисты и авангардисты 1920–30-х годов были объединены общим опытом громадной исторической катастрофы: Мировой войной, революцией, гражданской войной, сопутствующим революционным катаклизмам и продолжающимся с новой силой государственным террором, формированием тоталитарного государства, а затем и новой Мировой войной, воспринятой многими как трагическое поражение модерности. Этот травматический опыт не сравним по своему масштабу и историческому значению с потрясениями эпохи Серебряного и даже XIX века. Модернисты и авангардисты 1920–30-х годов, несмотря на все различия методов, поэтик и философий, были объединены общим «означаемым» – переживанием крушения цивилизации, опытом исторического хаоса, встречей с насилием как фактором истории и культуры, реакциями на попытки создания общества нового образца на месте руин традиционной культуры. Обращенность к этому опыту повышала значение реалистической традиции, на которую, собственно, и был направлен эстетический бунт модернизма и авангарда в 1890–1910-е годы. В 1920–30-е годы арсенал русской реалистической литературы, ищущей глубинные связи между личностью и обстоятельствами социально-культурной среды, был востребован даже самыми пылкими авангардистами. Однако взаимодействие с реалистическим дискурсом также носило диалогический характер, предполагая радикальное обновление его внутренней структуры логикой модернистского или авангардного сознания и не означая простого «возвращения» к реализму, даже в тех случаях, когда автор декларировал свою приверженность последнему (показательны в этом отношении примеры Пастернака или Шаламова<sup>21</sup>).

<sup>20</sup> Там же. С. 32.

<sup>21</sup> См. подробнее: *Лейдерман Н.Л.* Постреализм: Теоретический очерк. Екатеринбург, 2005. С. 7-54, 120-174.

# **ФОРМИРОВАНИЕ ЕДИНОЙ СИСТЕМЫ ЛИНГВИСТИЧЕСКОГО ОБРАЗОВАНИЯ**

М.В. Габдуллина

## **О ПУТЯХ ФОРМИРОВАНИЯ ЛИНГВИСТИЧЕСКОЙ КОМПЕТЕНЦИИ В СРЕДНЕЙ ШКОЛЕ (из опыта работы)**

Ученые отмечают, что в области образования в настоящий момент налицо противоречие между традиционной системой организации образовательного процесса и новыми целями образования, самоопределением и развитием сознания подростка. Для разрешения противоречия общество стремится модернизировать свою образовательную систему. Одной из составляющих модернизации образования называют «компетентностный подход, имеющий в своей основе понятие компетенции, которое обладает интегративной природой и формируется от результата» [1]. Понятие компетенции не сводится ни к знаниям, ни к умениям. Это общая подготовленность личности к действию в конкретной ситуации, основанная на знаниях, умениях, ценностях, приобретенных в процессе образования.

Компетентностный подход предполагает значительное усиление практической направленности образования, когда особую ценность приобретают те знания и умения, которые будут востребованы в реальной жизни. Данный подход позволяет раскрыть социальный смысл образования, который заключается в развитии у обучаемых способности самостоятельно определять цели деятельности и находить методы их достижения.

В данной статье мы расскажем об одном из возможных путей реализации компетентностного подхода, а именно о формировании лингвистической компетентности при изучении темы «Предлог» в 7 классе.

Проблему формирования лингвистической компетентности при изучении конкретной темы, как показывает опыт, надо решать одновременно в двух планах: в плане содержания и в плане организации процесса обучения.

В плане содержания, во-первых, необходимо создать содержательную модель темы, в которой указаны все основные лингвистические понятия, системно связанные с понятиями новой темы. Это позволяет самому учителю увидеть тему в целом и наметить варианты закрепления изученного ранее. Ученики также не только знакомятся с новым явлением, но и, вписывая новый материал в уже имеющуюся у них систему знаний, углубляют свои представления об иерархическом строении языка, отрабатывают умение характеризовать языковое явление на основе установления системных связей в языке.

В эту модель, во-вторых, мы включаем полный перечень знаний, умений и способов деятельности, которые должны усвоить учащиеся в ходе изучения данной темы. В-третьих, тематический план составляется таким образом, чтобы, с одной стороны, показать логику нового явления, а с другой – создать условия для осознанного овладения учащимися новым материалом.

Что касается процесса обучения, то важно организовать его таким образом, чтобы программные знания и умения учащихся стали осознанной целью и планируемым результатом их деятельности. Для выполнения этого условия изучение нового материала мы начинаем с проверочной работы. Такой «входной» контроль дает возможность зафиксировать уровень знаний и умений учащихся, которыми они уже должны обладать к началу знакомства с новой темой, а также тех знаний и умений, которыми им еще только предстоит овладеть.

Материал проверочной работы служит для учащихся хорошим подспорьем для составления плана изучения новой темы и определения целей предстоящей деятельности. Содержание и виды заданий «входного» контроля подобраны с таким расчетом, чтобы максимально охватить все знания и умения, предусмотренные программой при изучении данной темы, и в то

---

*Марина Васильевна Габдуллина — учитель высшей квалификационной категории русского языка и литературы МОУ СОШ № 2 (г. Пермь).*

же время сделать их «измеряемыми». Конкретизировать цели помогают системообразующие упражнения, которые представляют материал урока в виде лингвистической проблемы.

По окончании изучения темы эту же работу мы даем в качестве «выходного» контроля. Затем учащиеся сравнивают результаты выполнения обеих работ, выявляют как продвижение в теме, так и пробелы в своих знаниях, составляют индивидуальный план устранения пробелов. Итоговая контрольная работа проводится в середине изучения следующей темы.

В качестве материалов для дальнейшего осмысления и уточнения помещаем некоторые результаты нашей работы над данной темой.

### Содержательная модель темы «Предлог»

#### I. Основные понятия.

**1. Язык как система:** язык и речь, знак и значение; устройство языка.

#### 2. Разделы лингвистики:

- а) лексическое значение, синонимы;
- б) грамматическое значение, общее грамматическое значение, грамматические признаки;
- в) морфология, часть речи, самостоятельные части речи, служебные части речи, существительное, наречие, деепричастие, предлог, союз, частица;
- г) словосочетание, предложение, член предложения (синтаксическая роль слова);
- д) морфемика, приставка, суффикс, однокоренные слова, формы слова.

#### 3. Речь:

- а) орфография, орфограмма;
- б) стили речи;
- в) норма употребления в речи.

#### II. Знания, умения, способы деятельности учащихся.

##### Знания:

- 1) служебные части речи;
- 2) общее грамматическое значение предлога;
- 3) группы предлогов по значению;
- 4) группы предлогов по строению;
- 5) группы предлогов по происхождению: непроизводные и производные;
- 6) производные предлоги: образование, отличие от омонимичных частей речи, правописание;
- 7) нормы употребления предлогов в речи;

8) морфологический разбор предлога;

9) понятие о предлогах-синонимах.

##### Умения:

- 1) делать морфологический разбор предлога;
- 2) узнавать и находить в тексте непроизводные предлоги;
- 3) определять по совокупности признаков производные предлоги и отличать их от самостоятельных частей речи;
- 4) писать непроизводные и производные предлоги в соответствии с орфографическими правилами;
- 5) употреблять предлоги с нужным падежом в зависимости от главного слова словосочетания (отзыв о книге – рецензия на книгу);
- 6) правильно строить словосочетания с предлогами *благодаря, согласно, вопреки*;
- 7) пользоваться в деловом и разговорном стилях речи предлогами-синонимами.

##### Способы деятельности:

- 1) знать и применять порядок отнесения слова к предлогу как служебной части речи;
- 2) знать и применять порядок отнесения слова к производному предлогу.

##### Пример отнесения слова к предлогу как служебной части речи.

Анализ словосочетания «**растаяли (за)мутной (за)весой дождя**»:

- а) «за мутной» – ставим в именительный падеж – «мутная». Есть прилагательное «мутная», нет прилагательного «замутная», значит «за» – это не приставка, пишем отдельно.
- б) «завесой» – ставим в именительный падеж – «завеса». Есть существительное «завеса» (имеет значение занавески), значит «за» – это приставка, пишем слитно (однокоренные слова «повесит», «вешает»).

в) «за мутной завесой» – какой частью речи является «за»? Опускаем прилагательное «мутной» и получаем: «за завесой». «За» является служебной частью речи, так как не имеет лексического значения, но данного контекста недостаточно, чтобы определить часть речи. Возвращаемся к исходной записи: «растаяли за мутной завесой» – это словосочетание. Установим связь между словами при помощи вопроса: растаяли (за чем? где?) за завесой. «За» вместе с окончанием существительного передает грамматическое значение творительного падежа и устанавливает грамматическую связь между главным и зависимым словом в словосочетании, помогает существительному выполнять

роль дополнения или обстоятельства, следовательно, это предлог.

### III. План изучения темы «Предлог».

1. Повторение изученного о предлоге в начальной школе.

2. Входной контроль.

3. Служебные части речи, их отличие от самостоятельных. Составление плана изучения темы вместе с учащимися.

4. Роль предлога в предложении (общее грамматическое значение предлога).

5. Группы предлогов по значению.

6. Группы предлогов по строению.

7. Группы предлогов по происхождению.

8. Производные предлоги: образование, отличие от омонимичных частей речи, правописание.

9. Морфологический разбор предлога. Определение предлога. Сводная таблица предлогов.

10. Нормы употребления предлогов в речи.

11. Выходной контроль (промежуточный контроль).

12. Итоговый контроль (в середине изучения следующей темы).

### IV. Входной (выходной) контроль.

#### Язык как система.

1. Что такое язык?

2. Что такое речь?

#### Теория языка.

1. Что такое морфология?

2. Что такое части речи?

3. На какие группы делятся части речи?

4. Назовите все части речи и приведите по одному примеру.

5. Как определить часть речи?

6. Что такое предлог?

7. Какую роль выполняет предлог в речи?

#### Практика языка.

1. Переписать (с доски или с карточки), найти предлоги, подчеркнуть вместе с существительным как член предложения, указать падеж:

- не думать о скорой разлуке;
- слезы потекли по ее лицу;
- блуждать по заснеженной пустыне;
- выступать в самом красивом здании;
- встретиться на центральной площади;
- броситься в темную пучину вод.

2. Переписать (с доски или с карточки) предложения, раскрывая скобки, объяснить правописание созвучных слов.

*Не всякая (без)дна (без)дна.*

*Действуешь (на)удачу – не рассчитывай (на)удачу.*

*Ты (с)той (с)той стороны, а я с этой.*

*Мяч покатился в огород, (до)катился (до)ворот, (под)катился (под) ворота, (до)бежал (до)поворота.*

*Очертания домов растаяли (за)мутной (за)весой дождя.*

3. Записать под диктовку и определить часть речи однокоренных слов:

*временный, временищик, времечко, повременив, временами, временно, во время холодов.*

4. Записать под диктовку и определить все части речи в предложениях.

*В течение всего лета шли проливные дожди.*

*В течении горной реки было много изгибов.*

*Мимо нас промчался скорый поезд.*

*Автобус прошел мимо.*

*Несмотря на все их недостатки, люди больше всего достойны любви.*

*Ни на кого не смотря, она быстро выбежала из дома.*

5. Составить со словами **внутри, против** по два предложения: в одном каждое из слов должно быть предлогом, а в другом – самостоятельной частью речи.

6. Записать под диктовку и указать словосочетания:

- во время урока;
- в течении реки;
- в течение суток;
- вокруг школы;
- шел вдоль реки;
- обошел вокруг.

7. Записать под диктовку, найти и подчеркнуть речевые ошибки.

*По приезду в город мы навестили своих друзей.*

*В школе объявлен конкурс о лучшем сочинении.*

*Учащиеся пришли со школы раньше обычного.*

*Иногда трудно различить врагов от друзей.*

*Учения начались утром согласно приказа.*

*Благодаря болезни я не пошел в школу.*

8. Записать предложения, выбирая подходящий предлог.

*Я несколько раз прочитал параграф в учебнике (с целью, для) успешного выполнения контрольной работы.*

*Всем учащимся были сделаны прививки (с целью, для) предотвращения эпидемии гриппа.*

*(Ввиду, из-за) плохой погоды урожай не был убран вовремя.*

*Мы не собрали ягоды на огороде (ввиду, из-за) проливного дождя.*

9. Восстановить четверостишие А.С. Пушкина, используя слова в скобках:

*Кавказ, мною, один, высота, стою, снегами, края стремнины, орел, отдаленный, поднявшись, вершины, парит, неподвижно, мной, наравне (подо, в, над, у, с, со).*

В качестве небольшого комментария к тематическому плану поясним включение в него первого пункта. Изучение темы желательно начинать с выявления уровня знаний и умений учащихся, которые они получили по данной теме в начальной школе. Следующие знания и умения являются базовыми, необходимыми для успешного прохождения темы в 7 классе.

Учащиеся из начальной школы должны **знать**:

– перечень основных производных предлогов;

– правило написания предлогов с другими словами;

– правила употребления предлогов в соответствии с их грамматическим (падежным) значением;

Учащиеся должны **уметь**:

– находить существительное (местоимение), к которому относится предлог;

– определять падеж существительного с предлогом;

– определять синтаксическую роль слова с предлогом;

– отличать предлог от приставки и писать в соответствии с орфографическим правилом;

– употреблять предлог с соблюдением грамматических норм.

Перед изучением темы учащиеся напишут, что они знают о предлоге и какими умениями они владеют; укажут, что они знают и умеют, с их точки зрения, не очень хорошо. Возможны следующие задания (учащиеся для выполнения выбирают **только одно** задание):

1) найти в предложенном тексте все предлоги;

2) составить для себя памятку «Что я делаю, чтобы найти предлог»;

3) подобрать небольшой текст:

а) с предлогами, известными с начальной школы;

б) с предлогами, известными с начальной школы и неизвестными для большинства учащихся;

в) с предлогами (известными и неизвестными) и словами, с которыми можно спутать предлоги.

Подобные задания помогут выявить пробелы в знаниях учащихся и наметить пути их устранения в ходе изучения темы уже на новом уровне.

В заключение остается добавить, что описанный выше подход к изучению нового материала, как свидетельствуют результаты обучения, во-первых, позволяет сформировать у школьников лингвистическую компетентность по данной теме, а во-вторых, создает условия для овладения навыками целеполагания и планирования своей деятельности.

### Список литературы

1. Загвязинский В.И. Теория обучения. Современная интерпретация: Учеб. пособие для студ. высш. пед. учеб. заведений. – М.: Издательский центр «Академия», 2001.

2. Концепция модернизации российского образования на период до 2010 года / Настольная книга учителя русского языка: Справочно-методическое пособие. – М., 2003.

3. Программы для общеобразовательных школ, гимназий, лицеев: Русский язык. 5–9 кл. / Сост. Л.М. Рыбченкова. – М.: Дрофа, 2002.

4. Русский язык: Практика. 7 кл.: Пособие для общеобразоват. учреждений / С.Н. Пименова, А.П. Еремеева, А.Ю. Купалова и др.; Под ред. С.Н. Пименовой. – 10-е изд., стереотип. – М.: Дрофа, 2003.

5. Сборник нормативных документов. Русский язык / Сост. Э.Д. Днепров, А.Г. Аркадьев. – М.: Дрофа, 2004.

6. Современный русский язык: Учеб. для филол. спец. высших учеб. завед./ В.А. Белошапкова, Е.А. Брызгунова, Е.А. Земская и др.; Под ред. В.А. Белошапковой. – 3-е изд., испр. доп. – М.: Азбуковник, 1997.

7. Шапалов В.Н. Формирование социально-личностной компетенции учащихся старших классов. – Тюмень: ТОГИРРО, 2003.

Л.С. Фоминых

## ИЗУЧАЕМ ТЕМУ «ПРИЛОЖЕНИЕ»

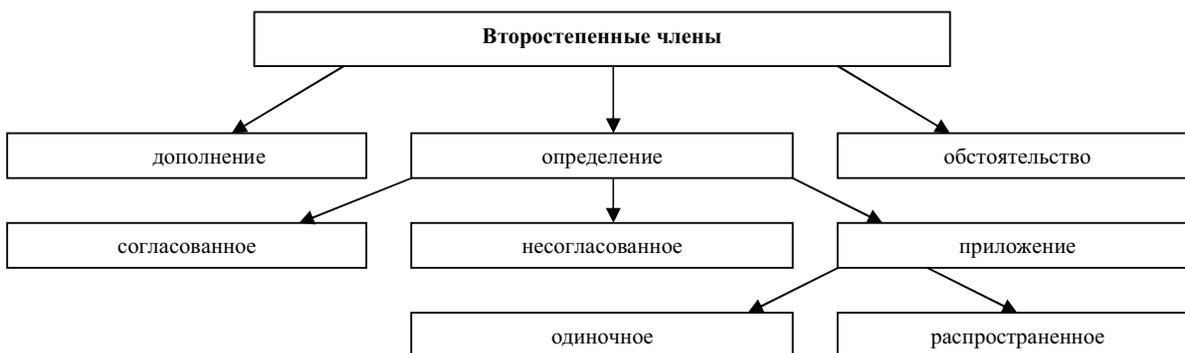
Если спросить учащихся, какие бывают члены предложения, будут названы подлежащее, сказуемое, дополнение, определение, обстоятельство. Очень редко кто-то вспомнит о приложении. Причина кроется, видимо, в том, что о нем школьники узнают гораздо позднее, только в 8 классе, и новые сведения не успевают закрепиться в памяти. Однако, с появлением ЕГЭ, при выполнении задания ученикам приходится находить в связных текстах и приложения, что вызывает большие затруднения выпускников. Нередко возникают проблемы и с постановкой знаков препинания при приложениях.

В данной статье мы рассмотрим основные

свойства приложений, а также условия их обособления.

С названной темой восьмиклассники встречаются при изучении второстепенных членов предложения, предложений с обособленными и уточняющими членами. В одних учебниках<sup>1</sup> подробно описывается это явление, сведения выделены в отдельный параграф, в других<sup>2</sup> о них упоминается в конце параграфа, посвященного определению. Но в любом случае новый материал с трудом вписывается в те представления, которые уже сформировались у школьников.

На первом этапе, вводя новое понятие, учитель может воспользоваться схемой.



Сначала учащиеся имеют дело с одиночными приложениями, и основная задача учителя – показать, на какие их признаки следует опираться, чтобы обнаружить приложение. Школьная грамматика в качестве основных свойств его называет следующие: это особый вид определения, выраженный *именем существительным*, и *согласованный* с главным словом *в падеже*. Являясь разновидностью определения, приложение дает определяемому слову еще одно название, подчеркивающее те или иные свойства этого предмета, или уточняет, разъясняет его содержание. Это может быть указание:

- на профессию: За воротами стоял *ветеринар* Смирнин (Ч.);
- национальность: Девушка-*грузинка* шла к ручью;

- возраст: И пели девочки-*подростки* на берегу своей реки (Твард.);
- разные качества: Чижа захлопнула *злойдейка*-западня. (Кр.)
- географическое наименование: Город *Сочи* будет принимать Олимпийские игры.
- видовое название: Самолет-*бомбардировщик* успешно прошел испытания.

Особым видом приложений являются собственные наименования книг, газет, журналов, предприятий. Это, как правило, несогласованные приложения: Появилась моя первая заметка в газете *«Учитель»*. Летом мы побывали на озере *Байкал*. На станции *Северка* поезд не остановился. Брат работал в порту *Находка*.

Не согласуются с определяемым словом в падеже также различные географические и ас-

Лариса Сергеевна Фоминых — кандидат педагогических наук, доцент кафедры методики преподавания русского языка и литературы Пермского государственного педагогического университета (г. Пермь).

<sup>1</sup> Правила русской орфографии и пунктуации. – М.: Учпедгиз, 1956; Русский язык: Учеб. для 8 кл. общеобразоват. учреждений. / Под ред. М.М. Разумовской, П.А. Леканта. – М.: Дрофа, 1999.

<sup>2</sup> Русский язык: Учеб. для 8-го класса основной школы. / Под научн. ред. А.А. Леонтьева; / Р.Н. Бунеев, Е.В. Бунеева, Л.Ю. Комиссарова, И.В. Текучева. – М.: Баласс, 2003.

трономические названия: Город *Дели* – столица Индии. Мечтаю побывать на планете *Марс*.

Нередко возникают затруднения при разграничении главного слова и приложения. При сочетании нарицательного существительного и собственного имени или фамилии людей главным словом является имя собственное, а приложением – нарицательное [см. 3]: *художник И. Левитан, писатель К. Паустовский, артист Н. Еременко, педагог К.Д. Ушинский*. Однако «если говорящему важнее указать лицо по роду его занятий, социальному положению и т.п., а потом уточнить его фамилию, имя или отчество, он интонационно выделяет эти слова, делает их обособленными, и тогда они становятся уточняющими приложениями»<sup>3</sup>: А это наш командир, *майор Петров*. Отец мой, *Андрей Петрович Гринев*, в молодости своей служил при графе Минихе. (П.) Токарь этот, *Иванов*, стал потом знаменитым рационализатором.

Имена существительные с ярко выраженным оценочным значением, как правило, являются приложениями: Вьется улица-змея (Маяк.) Вот сама идет *волшебница-зима* (П.)

Если оба существительных (одиночное приложение и определяемое слово) – нарицательные существительные или нарицательное существительное стоит после имени собственного и тесно сливается с ним по смыслу, между ними ставится дефис: *Шалун-ветер* бросает в открытое окно лепестки черемухи. Ездили мы и на *Ильмень-озеро*.

Не являются приложениями составные наименования-термины (изба-читальня, кресло-кровать, плащ-палатка); парные сочетания синонимического характера (друг-приятель, грусть-тоска, роду-племени); антонимического характера (вопросы-ответы, купля-продажа) и парные сочетания ассоциативного характера (хлеб-соль, чай-сахар, имя-отчество, руки-ноги). Например: Она не спросила об имени-отчестве, в золотые дворцы не ввела. (Заб.) Хлеб-соль ешь, а правду режь.

Приложение может быть не только одиночным, но и распространенным. В отличие от других обособленных членов, главное слово в нем – имя существительное.

Распространенное приложение может относиться к слову, выраженному разными частями речи:

сущ. собств. или нариц.	<b>Костя</b> , мальчик лет шести, хорошо играл на скрипке.
личн. мест.	Как ты смел противиться <b>мне</b> , своему государю?

<sup>3</sup> Русский язык: Учеб. для 8 кл. сред. шк. / С.Г. Бархударов, С.Е. Крючков, Л.Ю. Максимов, Л.А. Чешко. – М.: Просвещение, 1989.

субст. прилаг.	<b>Рядовой</b> , по фамилии Терентьев, был вызван к командиру.
числит.	Четверо громко спорили, а <b>пятый</b> , студент первого курса, молчал.
субст. причаст.	Вечером <b>выздоровливающие</b> , пациенты доктора Белова, собрались у телевизора.

Нередко важная информация бывает заключена именно в приложении: Разорван он, *наш верный круг!* (П.) В одной из комнат по-прежнему гордо возвышалась единственная достопримечательность их скромного жилища – *старинный стеллаж красного дерева*, на котором рядами стояли книги. (А. Пиманов) Приложение дает определяемому слову еще одно название, подчеркивающее те или иные свойства этого предмета. Например: В пяти верстах от Красногорья, *деревни Ленского*, живет и здравствует доньне в философической пустыне Зарецкий, *некогда буян, картежной шайки атаман, глава повес, трибун трактирный*. (П.) Через приложения мы узнаем, что Красногорье – это деревня Ленского, что Зарецкий был некогда буяном, атаманом картежной шайки, главой повес, трактирным трибуном.

Распространенные приложения могут обособляться. Условия для этого бывают разные: интонация обособления; порядок слов; морфологический способ выражения главного слова; диктантная позиция приложения; степень распространенности оборота; наличие добавочных оттенков значения. Часто именно комплекс признаков определяет постановку знаков препинания.

1. Всегда выделяется одиночное или распространенное приложение, относящееся к личному местоимению, независимо от места относительно определяемого слова: Морские походы – отличная школа, и надо ее нам, *матросам*, пройти. (Н. Букин)

2. Если согласованное распространенное приложение стоит **после** определяемого существительного: Офицер, *товарищ Тушина*, был убит в начале дела. (Л.Т.)

Распространенное приложение выделяется и тогда, когда относится к отсутствующему, но подразумеваемому существительному или личному местоимению.<sup>4</sup> Например: *Гость молчаливый, бессловесный*, вхожу, Природа, в замок твой. (В. Брюсов) Здесь приложение относится к отсутствующему местоимению Я, которое угадывается по форме 1-го лица глагола-сказуемого.

<sup>4</sup> Федоров А.К. Трудные вопросы синтаксиса: Пособие для учителя / Федоров А.К. – М.: Просвещение, 1972.

Выделяются также приложения, отделенные от главного слова другими словами: Вспомни обо мне, когда, законом осужденный, в чужой я буду стороне – *изгнанник мрачный и презренный.* (Л.)

Распространенные приложения могут выделяться при помощи тире, если они отделяются от определяемого слова более длительной паузой и им придается большее значение: На следующее утро я уехал на лодке на Прорву – *глубокую тихую реку.* (Пауст.)

3. Если приложение стоит после имени собственного, имеет интонацию уточнения и перед ним без изменения смысла можно вставить слова ТО ЕСТЬ, А ИМЕННО. Например: Один только казак, *Максим Голодуха*, вырвался дорогой из татарских рук. (Г.)

4. Если приложение с союзом КАК имеет значение причины: Есенин, *как последний поэт деревни*, хорошо знал крестьянскую жизнь. (В. Федоров)

Чтобы учащиеся могли успешно пользоваться правилами постановки дефиса и обособления приложений, они должны научиться узнавать их в предложении, находить определяемое слово; устанавливать, распространенным или нераспространенным является приложение, выявлять его место по отношению к главному слову, а также учитывать интонацию.

Предлагаем задания для формирования у школьников грамматических умений и пунктуационных навыков, касающихся приложений.

**1. В данных примерах укажите определяемое слово и приложение; объясните, какое дополнительное значение вносится с помощью приложения, а также постановку дефиса или его отсутствие.**

1) Судно весело бежит мимо острова Буяна, к царству славного Салтана. 2) Князь Гвидон ей отвечает: «Грусть-тоска меня съедает». 3) Быть может, на своем пути ты Карлу-чародея встретишь. (П.) 4) Расступись, о старец-море, дай приют моей волне! 5) А месяц плывет и тих, и спокоен, а юноша-воин на битву идет. (Л.) 6) Эту легенду мне когда-то рассказал путешественник-англичанин. (Вер.) 7) У бурмистра Власа бабушка Ненила починить избенку лесу попросила. (Н.)

**2. Укажите, в каких предложениях есть одиночные приложения.**

1) Не может быть совесть предметом купли-продажи. 2) Крючковатые, горбатые уродцы-цифры кривляются на измазанных страницах. 3) Грусть-тоска меня съедает, одолела молодца. 4) Чародейкою-зимою околдован лес стоит. 5) Тебя называю по имени-отчеству, святая, как хлеб, деревенька моя.

**3. К данным словам подберите собственные имена существительные и составьте с ними предложения. Укажите приложения.**

Город, композитор, река, журнал, художник, роман, опера, мультфильм, стихотворение, скульптор, драматург, поэт древнего мира.

**4. В каких предложениях неправильно выделено приложение.**

1) Старик *Крестьянин* с батраком шел под вечер леском. (Кр.) 2) «Эх, братцы, это все не так!» – *сосед* толкует Фока. (Кр.) 3) *Хозяин*, родом яицкий казак, был человек рассудительный. (П.) 4) Письмо это произвело приятное впечатление в душе *заседателя* Шабашкина. (П.) 5) Путь мой шел мимо Бердской слободы – *пристанища* Пугачева. (П.) 6) Я до тех пор не намерен ехать в Покровское, пока не вышлете вы мне *псаря* Прошку с повинною. (П.)

**5. Укажите, в каких предложениях приложение стоит после определяемого слова.**

1) Поздней осенью степь-пустыня оживает ненадолго. 2) Ездили мы и на Каму-реку. 3) Белые чайки-рыболовы с криком носились над водой. 4) Шалун-ветер бросает в открытое окно лепестки черемухи. 5) Жалко нам стало девочку-сиротку. 6) Пестрая лохматая собачонка, помесь пуделя и дворняжки, имела отличное чутье.

**6. Укажите, в каких предложениях имя собственное является приложением.**

1) Ветеринарный врач Иван Иванович и учитель гимназии Буркин уже утомились. (Ч.) 2) Дядя мой, Иван Александрович Всеволожский, семнадцать лет пробывший директором театров, не скоро мог помириться со своей отставкой. (С.В.) 3) Дубровский, отставной поручик гвардии, был ближайшим соседом Троекурова. (П.) 4) Доктор Борменталь сидел в кресле. (Булг.) 5) В кабинете перед столом стоял председатель домкома Швондер в кожаной тужурке. (Булг.) 6) Стихотворение «Парус» прошло через всю мою жизнь, слитое судьбами моего поколения. (С.Н.) 7) Станицу Вешенскую, благодаря Шолохову, знают во всем мире. 8) Великий русский артист Щепкин был крепостным помещика Волькенштейна.

**7. Найдите в предложениях главное слово и приложение.**

1) Пошло сто лет, и юный град, полных стран краса и диво, из тьмы лесов, из топи блат вознесся пышно, горделиво. (П.) 2) Прорезав тучи, стоял всех выше головой Казбек – Кавказа царь могучий. (П.) 3) Перескажу простые речи отца или дяди-старика. (П.) 4) Отступник бурных наслаждений, Онегин дома заперся, зевая, за перо взялся. (П.) 5) Здесь с ним обедал зимою покойный Ленский, наш сосед. (П.)

6) В избушке, распевая, дева прядет, и, зимних друг ночей, трещит лучинка перед ней. (П.) 7) Люблю ваш сумрак неизвестный и ваши тайные цветы, о вы, поэзии прелестной благословенные мечты! (П.) 8) Князь вынул бич и кинул клич – грозу охотничьих добыч, и белый конь, душа погонь, ворвался в стынущую сонь. (Н.Г.) 9) То был приятный, благородный, короткий вызов, иль картель. (П.) 10) Жилец земли, пятидесяти лет, подобно всем счастливый и несчастный, однажды я покинул этот свет и очутился в местности безгласной. (Заб.) 11) Чудак, неизменно веселый, иду по широкой стране. (Светл.)

**8. Выберите среди данных примеров предложения с распространенными приложениями и объясните знаки препинания. Знаки не расставляйте.**

1) Первым русским ученым был Михаил Васильевич Ломоносов крестьянин села Денисовка. 2) Небо черное от туч слилось с горизонтом. 3) Береза робкая худенькая роняла лист за листом на темную аллею. 4) Не особенно давно весной прошлого года один мой приятель показывал мне довольно диковинную вещицу. 5) Маленький катер морской охотник попал в беду. 6) Василий Вагагин известный художник-анималист график и скульптор был его учителем. 7) По нижнему течению реки много суглинка т.е. рыхлой глины смешанной с песком. 8) Метеостанция судя по имевшейся у меня карте стояла на левом берегу реки у подножия длинного и низкого хребта.

**9. Проанализируйте, в каких предложениях приложения имеют переносное значение. Расставьте знаки препинания.**

1) Оленька дочь отставного коллежского асессора Племянникова сидела у себя на крыльце задумавшись. (Ч.) 2) Покраснела рябина посинела вода; месяц всадник унылый уронил провода. (Е.) 3) То академик то герой то мореплаватель то плотник он всеобъемлющей душой на троне вечный был работник. (П.) 4) Нет на свете ничего прекрасней женщины садовницы земли. (Ас.) 5) Вошел дядька Николай маленький чистенький человек всегда серьезный почтительный и большой приятель Карла Иваныча. (Л.Т.) 6) И в ослепительном сплетенье огней пронзивших небосвод гигантский лебедь белый гений на рейде встал электроход. (Заб.)

**10. Расставьте знаки препинания. Укажите, в каких предложениях есть два обособленных приложения.**

1) Старый вдовец капитан в отставке он был необычайно обходителен с дамами. (Ч.) 2) На пороге стоял сам Алехин мужчина лет

сорока высокий полный с длинными волосами. (Ч.) 3) Профессор зоологии М. Римский-Корсаков сын композитора втянул его в создание новой биостанции. (Д.Г.) 4) Талантливый флотоводец Степан Осипович Макаров был выдающимся ученым-океанографом. 5) Хозяин дома человек шестидесяти лет очень богатый принял их вежливо но без особенной предупредительности.

**11. Расставьте знаки препинания. Укажите, в каком предложении приложение повторяет определяемое слово.**

1) Когда сжигая синеву багряный день растет неистов как часто сумрак я зову холодный сумрак аметистов. (И.А.) 2) Летучая мышь легкая почти бесплотная частичка надвигающейся темноты бесшумно металась над лужайкой исчерчивая пространство черными острыми крыльями. 3) В этой роще березовой вдалеке от страданий и бед где колеблется розовый немигающий утренний свет где прозрачной лавиной льются листья с высоких ветвей спой мне иволга песню пустынную песню жизни моей. (Заб.) 4) Но я плоды моих мечтаний и гармонических затей читаю только старой няне подруге юности моей. (П.) 5) Внизу уже светилась вода шумела около мельницы и из деревни тянуло дымком соломы осенним русским дымком. (Пауст.)

**12. В каких предложениях приложение относится к обращению? Расставьте знаки препинания.**

1) Воспоминаньями смущенный исполнен сладкою тоской сады прекрасные под сумрак ваш священный вхожу с поникшей головой. 2) Горишь ли ты лампада наша подруга бдений и пиров? Кипишь ли ты золотая чаша в руках веселых остряков? (П.) 3) Скажи мне кудесник любимец богов что сбудется в жизни со мною? (П.) 4) Люблю тебя булатный мой кинжал товарищ светлый и холодный. (Л.) 5) Приветствую тебя опустошенный дом завядшие дубы лежащие кругом и море синее. (А.Т.) 6) Родительский дом начало начал ты в жизни моей надежный причал. (Ряб.)

**13. В каких предложениях приложение отделено от главного слова другими словами? Расставьте знаки препинания.**

1) Простосердечный сын свободы для чувств он жизни не щадил. (Л.) 2) Дитя неведомой страны прижавшись голубь молодой сидит испуганный грозой. (Л.) 3) Есть в России цветок незабудка светлый вестник лугов и полей. (С.О.) 4) Он тает на лету последний снег осенний являя красоту извечных повторений. (В.Р.) 5) Вдали показалась пристань маленький красный домик выстроенный на барке. (К.)

**14. В каких предложениях возможны варианты при выделении приложений? Изменится ли при этом интонация и смысловые оттенки фразы? Знаки препинания не расставлены.**

1) Великий русский ученый Дмитрий Иванович Менделеев является отцом современной химии. 2) Кто-то познакомил меня с владельцем маленькой бакалейной лавки Андреем Деренковым. 3) Екатерина Ивановна дожила свой век в старом доме построенном ее отцом известным художником. 4) Дедушка мой Григорий Петрович был страстный охотник. 5) Его сосед высокий худощавый ветеран войны выглядел обиженным. 6) У барыни старушки кропотливой неугомонной и брюзгливой две были девушки служанки. (Кр.) 7) В зеленом небе появились звезды предвестницы мороза. (Пауст.) 8) Я люблю воробьев этих дерзких смелых и умных разбойников благополучно живущих даже в шумных многолюдных городах. (С.-М.)

**15. Проанализируйте, какие значения имеют приложения в данных примерах (пояснения, уточнения, дополнения).**

1) Я оборотился назад, но мальчик, провожатый мой, скрылся. (Л.) 2) Длинные, бесконечные, крытые переулки, или, лучше сказать, коридоры, тянутся по всем направлениям и образуют совершенный лабиринт. (Гонч.) 3) Это и было Марьино, или, по крестьянскому наименованию, Бобылий хутор. (П.) 4) Жил в городе богач, по имени Мирон. (Кр.) 5) Это был адвокат, еще молодой, но плотный мужчина, не уступавший по весу сидевшим за столом. (Гил.) 6) Кроткий грек, пекарь из Феодосии, со странной фамилией Грамматика, измученный бедствиями бури, расстелил на крышке трюма одеяло и лег спать. (Пауст.) 7) Особенно сильно сказывалась тряска в корме, т.е. в кают-компании. (Л.С.) 8) На этой же прямоугольной арене мы видели родео – состязания пастухов с Запада. (И. и П.)

**16. В каких предложениях приложения не имеют дополнительного значения причины? Знаки не расставлены.**

1) Добряк по натуре он в служебных делах не знал снисходительности. 2) Горностаи смелый охотник не смущается величиной добычи. 3) Как биолог она была безукоризненным исполнителем умела ставить тонкий долговременный эксперимент. 4) Брат как мудрый советчик и надежный друг всегда приходил мне на помощь. 5) Большой знаток лошадей Костя пленил его своей приверженностью к коням быстрой езде. 6) Бывалого человека меня и теперь радостно волнуют притягивают просторы родной русской природы.

**17. В каких предложениях есть приложение с союзом КАК? Знаки не расставлены.**

1) С каждым годом я воспринимаю его (Пушкина) все больше и больше как гения страны в которой я живу. (Е.) 2) Вам как моему старому приятелю известен мой взгляд на семью. (Ч.) 3) Ты любил меня как собственность как источник радостей тревог и печалей сменявшихся взаимно. (Л.) 4) И доктору Старцеву Дмитрию Ионычу когда он был только что назначен земским врачом и поселился в Дялиже в десяти верстах от С. тоже говорили что ему как интеллигентному человеку необходимо познакомиться с Туркиными. (Ч.) 5) Александр Брониславович я вас знаю не первый день как опытного и боевого офицера. (Булг.) 6) Старайтесь смотреть на меня как на пациента одержимого болезнью вам еще неизвестной. (Л.)

**18. Выпишите предложения, в которых приложения с КАК выделяются запятой.**

1) Мне странно вспомнить что только эта страничка гимназических воспоминаний осталась в моей памяти как событие значительное. (Осорг.) 2) В доме коменданта я был принят как родной. (П.) 3) Пьер как законный сын получил все. (Л.Т.) 4) Гости были рады Пьеру как человеку всегда оживлявшему и оплачивающему всякое общество. (Л.Т.) 5) Киселев забыл что ему как полковому командиру нельзя было драться со своим подчиненным. (Пауст.) 6) Он сразу же заговорил с нами как со старыми знакомыми и остался доволен тем что мы пришли в Старый Крым только для того чтобы побродить по этим древним местам. (Пауст.) 7) Вера Павловна постоянно была в мастерской и уже они успели узнать ее очень близко как женщину расчетливую осмотрительную рассудительную. (Черн.) 8) Леонтьев увлекся этой мыслью но как человек осторожный пока что о ней никому не рассказывал. (Пауст.) 9) Как внимательный наблюдатель М.М. Пришвин умел видеть в самых обычных явлениях природы нечто необычное скрытое от простого человеческого взгляда.

#### Условные сокращения

А.Т. – А. Толстой	Л.С. – Л. Соболев
Ас. – Н. Асеев	Л.Т. – Л.Н. Толстой
Булг. – М. Булгаков	Маяк. – В. Маяковский
В.Р. – В. Рождественский	Н. – Н.А. Некрасов
Вер. – В. Вересаев	Н.Г. – Н. Гумилев
Г. – Н.В. Гоголь	Осорг. – М. Осоргин
Гил. – В. Гиляровский	П. – А.С. Пушкин
И. и П. – И. Ильф и Е. Петров	Пауст. – К. Паустовский
Д.Г. – Д. Гранин	Ряб. – Б. Рязинин
Е. – С. Есенин	С.В. – С. Волконский
Заб. – Н. Заболоцкий	С.-М. – И. Соколов-Микитов
И.А. – И. Анненский	С.Н. – С. Наровчатов
К. – А. Куприн	С.О. – С. Островой
Кр. – И.А. Крылов	Светл. – М. Светлов
Л. – М.Ю. Лермонтов	Ч. – А.П. Чехов
	Черн. – Н.Г. Чернышевский

И.М. Некрасова

### «...МЫ СОХРАНИМ ТЕБЯ, РУССКАЯ РЕЧЬ, ВЕЛИКОЕ РУССКОЕ СЛОВО...»: РИТОРИЗИРОВАННЫЕ ТЕХНОЛОГИИ НА УРОКАХ КУЛЬТУРЫ РЕЧИ

2008 год, как известно, объявлен Годом семьи. Позади остался 2007 год, Год русского языка. Но нельзя поверить, что в рамках одного года решены проблемы сохранения и развития русского языка.

Любой язык – национальная ценность, важнейшая часть духовной культуры. О необходимости его беречь, любить, сохранять и защищать было сказано уже множество раз. Язык реализуется в речи. Современное состояние речевой культуры вызывает обоснованную тревогу. В наши дни умение правильно, точно и красиво излагать мысли перестает, как это ни печально, быть ценностью в обществе. Так доктор философских наук, профессор Уральского государственного университета имени А.М. Горького Людмила Аркадьевна Шумихина отмечает: «Сейчас для России характерно плачевное состояние духа... Язык наш стал в просторечии грубым, сквернословным, неразвитым» (Шумихина, 2002, с.58). Это заметно уже и не специалисту. Замечательное определение для современного состояния русского языка нашла одна из участниц конкурсного сочинения «Русский язык умер?»: «Русский язык не умер, он просто очень болен». Как же вылечить наш «великий, могучий, правдивый и свободный русский язык»?

Особая роль в преодолении речевых «болезней» возлагается, конечно, на учителя русского языка. Именно он должен спланировать свои уроки так, чтобы ученик проникся мыслью о недопустимости коверкать и искажать данную ему природой и предыдущими поколениями ценность – родной язык, русский язык.

Отнюдь не случайно «культура речи в школьном курсе русского языка рассматривается как аспект преподавания всех разделов школьного курса русского языка (фонетики, лексики, словообразования, морфологии, синтаксиса)... Следует сказать, что навыки культурного речевого поведения формируются в

школе не столько теоретически, сколько практически» (Антонова, 2007, с. 418). Именно по этой причине представляется особенно целесообразным в системе применять на уроках культуры речи риторизированные технологии, которые позволяют в процессе речевого взаимодействия коммуникантов проводить работу по пропедевтике и преодолению речевых ошибок, а также реализовать коммуникативно-деятельностный подход в обучении.

Использование **риторизированных технологий** предполагает (по Линецкой):

1. методологическую установку на самостоятельную творческую деятельность учащихся, которая идет при совмещении общения и речетворчества;
2. работу в командах, где ученики договариваются, как осознать и оценить результаты их индивидуальной речетворческой деятельности;
3. рефлексию, то есть анализ совместной деятельности учителя и ученика, выявление достижений обучаемых и определенной перспективы работы.

**Цель обучения** с использованием **риторизированных технологий** – формирование таких коммуникативных навыков, которые позволяют учащимся делать свое общение деятельным, результативным, успешным, то есть тех, которые возникают и совершенствуются при обучении созданию ситуативно-уместного текста на этапе изобретения содержания речи:

- умение определять и удерживать тему речи;
- умение сформулировать и сохранить основную мысль высказывания;
- умение выстраивать логическую структуру текста в соответствии с типом речи;
- умение предъявлять авторство и адресность;
- умение соотносить тип речи с коммуникативной целью и основной мыслью.

**Риторизированные технологии универсальны** и позволяют технологизировать процессы обучения по созданию текстов, различных по типам речи и темам, при этом вооружая любого коммуниканта необходимыми и доступными знаниями и умениями: понимать

---

*Ирина Михайловна Некрасова — учитель русского языка и литературы МОУ лицея № 135, старший преподаватель кафедры теории и методики обучения русскому языку Уральского государственного педагогического университета (г. Екатеринбург).*

мысль и речь собеседника, строить собственную мысль и речь, помогающую взаимодействовать с партнёрами в ситуации общения, добиваясь результата, соответствующего выбранным целям.

Предлагаемый урок культуры речи рассчитан на учащихся самого различного возраста, так как с небольшими коррективами дидактического материала он оказывается одинаково полезным и востребованным именно по форме проведения. Этим уроком открывался 2007 учебный год, но предлагаемый материал ничуть не устарел и остается актуальным для сегодняшних и будущих учеников и педагогов.

### Примерный конспект урока

**Тема:** «...Мы сохраним тебя, русская речь, / Великое русское слово» (А. Ахматова)

#### Цели:

1. Раскрыть роль слова и языка в жизни человека.
2. Показать типичные ошибки в повседневной речи современного человека.
3. Формировать бережное отношение к собственному высказыванию и языку в целом.
4. Развивать внимание к речи окружающих.
5. Воспитывать коммуникативную культуру учащихся.

#### Оборудование:

1. Плакаты с высказываниями:
  - Кто не умеет говорить, тот не сделает карьеры (*Наполеон*)
  - Убожество речи служит, как правило, внешним признаком убожества духа (*Б. Бартон*)
  - Сила слова беспредельна. Удачного слова часто достаточно было, чтоб остановить обратившееся в бегство войско, превратить поражение в победу и спасти страну (*Э. Жирарден*)
  - Как ни коротки слова «да» и «нет», все же они требуют самого серьезного размышления (*Пифагор*)
  - На кого не действует слово, на того не действует и палка (*Сократ*)
  - Слово – это отдаленное и ослабленное эхо мысли (*Г. Флобер*)
  - Когда язык ничем не стесняется, все бывают стеснены (*Ж. Ру*)
  - Язык есть зеркало мыслей народа; умственный склад каждой расы отливается, как стереотип, в ее язык, выбивается на нем, как медаль (*Х. Сехадор*)
  - Как человека можно распознать по обществу, в котором он вращается, так о нем

можно судить и по языку, которым он выражается (*Дж. Свифт*)

#### 2. Раздаточный материал

...Одеваю куртку. Выхожу, ложу в карман ключи. Опять чуть не застрял в лифте.

Втискиваюсь в автобус. У кого-то громко звонит мобильник. Кондукторша который раз сподряд цепляется – да оплочено за проезд, оплочено. Наступаю кому-то на ногу, говорю: «Извиняюсь».

За окном девочки бегут – одна другой красивее. Или красивше. Надо сестре сказать, пусть себе тоже хоть пару таких чулков купит.

Подростки на меня пялятся, шепчутся, хохочут. Да больно надо мне разговоры ихние слушать.

На работу бы не опоздать. Мне инциденты с начальством ни к чему. Хоть вчера у меня день рождения было, начальство опозданий не любит.

Ну вот, успел. Сейчас только пыль с ботинок стеру – и в офис.

#### Ход урока

##### 1. Организационный момент.

**Учитель:** Вы, конечно, обратили внимание, что наш кабинет сегодня не совсем обычный. Как вы думаете, с чем это связано?

**Ученик:** На уроке мы будем использовать эти высказывания.

**Учитель:** Прочитайте подобранные афоризмы. Чему же будет посвящен наш урок?

**Ученик:** Очевидно, мы будем рассуждать о роли языка, о речи, о слове.

##### 2. Мотивация.

**Учитель:** Как вы думаете, эти вопросы актуальны для сегодняшнего дня?

**Ученик:** Несомненно, ведь совсем недавно был Год русского языка.

Конечно, ведь все чаще говорят о низкой культуре речи.

Да, потому что человек не всегда задумывается над тем, как он выражает себя через речь, а это во многом определяет впечатление о нем со стороны окружающих.

**Учитель:** Очень правильные мнения. Сегодня у нас не просто урок русского языка, а урок, который, возможно, заставит кого-то пересмотреть свои собственные оценки, свое поведение, отношение к себе и окружающим. Мы должны еще раз задуматься над тем, какую роль играет слово и язык в жизни человека, в нашей собственной речевой практике, чтобы, осознав это, как можно бережнее относиться к собственному высказыванию и языку в целом. Возможно, кто-то уже вспомнил известные вы-

сказывания о языке и речи. Пусть они откроют наш урок.

Ученики зачитывают по памяти высказывания И.С. Тургенева («Русский язык»), В. Шейнера («Словом можно убить...») и другие.

### 3. Работа с высказываниями.

Учитель: Сегодня наша копилка высказываний о языке существенно пополнится. Выберите из предложенных изречений то, которое кажется вам наиболее значительным, запишите его в тетрадь и подумайте, как вы прокомментируете свой выбор.

А теперь найдите в классе своих единомышленников и попытайтесь общими усилиями обосновать вашу точку зрения в защиту выбранного афоризма.

На данном этапе урока собственно и реализуется риторизированный подход: как правило, ребята разбиваются на несколько групп и в процессе обсуждения принимают на себя риторические роли «критиков», «доброжелателей», «объективных судей». Особенно важно организовать обсуждение достаточно динамично, не затягивая его: не более 2 минут на выступление группы. Первоначально обмен мнениями идет внутри групп, а затем отбираются самые весомые аргументы и предлагается кандидатура выступающего от группы. Работа проходит в форме дискуссии по типу «вертушки», когда каждая группа имеет возможность выступить с защитой собственного выбора, но и примерить на себя любую из риторических ролей. Возможно, на этом этапе необходимо напомнить правила ведения дискуссии или оформить их в виде плаката. Также может возникнуть потребность в речевых подержках, которые могут быть выписаны на доске или распечатаны на каждую группу.

### 3. Подведение итогов обмена мнениями.

Учитель: Вы прекрасно убедили друг друга и, я надеюсь, себя, в том, какое огромное значение имеет язык, речь для человечества в целом и отдельно взятого индивида. При этом мы только что могли наблюдать, что не всегда наше общение проходило в корректной, тактичной форме, иногда кому-то не хватало не только убедительных аргументов, но и просто нужных слов. Да, приходится признать, что современный человек, как это ни печально, не очень дружит со своим родным языком.

### 4. Работа с дидактическим материалом.

Прочитайте текст, подготовленный в распечатанном виде. Что вы можете сказать об авторе такого высказывания?

Ученики: Деловой, но не очень грамотный.

Учитель: Попробуйте отредактировать этот текст, устранив имеющиеся речевые и стилистические недочеты.

(Работа выполняется в тетради в виде таблицы)

Неправильно	Правильно

Проверим, какие ошибки услышали вы:

*Надеваю куртку. Выхожу, кладу в карман ключи. Опять чуть не застрял(?) в лифте.*

*Втискиваюсь в автобус. У кого-то громко звонит мобильник. Кондуктор который раз подряд цепляется(?) – да уплачено за проезд, уплачено. Наступаю кому-то на ногу, говорю: «Извините».*

*За окном девочки бегут – одна другой красивее. Надо сестре сказать, пусть себе тоже хоть пару таких чулок купит.*

*Подростки на меня пялятся(?), шепчут, хохочут. Да больно(?) надо мне разговоры их слушать.*

*На работу бы не опоздать. Мне инциденты с начальством ни к чему. Хоть вчера у меня день рождения был, начальство опозданий не любит.*

*Ну вот, успел. Сейчас только пыль с ботинок сотру – и в офис.*

### 4. Подведение итогов.

Учитель: Молодцы! Надеюсь, что вы, помня о «великом, могучем, правдивом и свободном русском языке», в своей речи теперь никогда не допустите подобных ошибок, а наоборот, сумеете в тактичной форме исправить их в речи ваших друзей. Это и будет вашим домашним заданием.

### 5. Домашнее задание.

Понаблюдать за речью окружающих и составить словарик «Как мы говорим» по типу только что сделанной таблицы (10 – 15 слов). Для желающих задание может быть сложнее: составить из «подслушанных» неправильностей оригинальный текст и отредактировать его.

### Литература

1. Антонова Е.С. Методика преподавания русского языка: коммуникативно-деятельностный подход: учебное пособие / Е.С. Антонова. – М.: КНОРУС, 2007. – 464 с.

2. Шумихина Л.А. Рождение русской духовности / Л.А. Шумихина. – Екатеринбург: Изд-во Т.И. Возяковой, 2002. – 318 с.

Е.Г. Белова

## ЭЛЕКТИВНЫЕ КУРСЫ ПО ЛИТЕРАТУРЕ И ИХ ПОЗНАВАТЕЛЬНЫЙ ПОТЕНЦИАЛ

Типология элективных курсов, широко внедряемых в практику сегодняшнего школьного образования, достаточно разнообразна. 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. Ни для кого не секрет, что в современной школе учителя нередко подменяют эти задачи иными, сугубо практическими, и занимаются элементарным «натаскиванием» девятиклассников, готовя их к успешной сдаче экзаменов по литературе. Кандидат педагогических наук Белова С.В. в своей книге «Элективные курсы гуманитарной направленности» пишет, что «гуманитаризация образования предполагает построение такой образовательной системы, которая обеспечивает так называемый “прирост качеств Человека”». Сегодня школьное образование не должно быть «репетиторским тренажером» ученика, готовящегося поступать в вуз. Выпускнику необходим такой уровень компетентности, который стал бы залогом успешной реализации его индивидуальности во всех сферах – профессиональной, личной, семейной и др. Современному человеку требуется не только высокий уровень конкурентоспособности в обществе, но и гармония внутреннего и внешнего мира, что особенно подчеркивает автор статьи (1, 6).

Таким образом, грамотно организованная предпрофильная подготовка (прежде всего система элективных курсов в среднем звене) не только дает возможность учащимся более осознанно подойти к выбору профиля своего дальнейшего обучения, но и способна утолить их познавательные запросы. 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 также может найти 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.

---

*Елена Геннадьевна Белова — учитель литературы высшей квалификационной категории, руководитель УМЦ «Призвание» МОУ гимназии № 47 г. Екатеринбург, аспирант кафедры современной литературы Уральского государственного педагогического университета (г. Екатеринбург).*

Поскольку литература как учебный предмет обладает рядом специфических черт, необходимо обозначить проблемы, связанные непосредственно с предпрофильной подготовкой по литературе.

Основное противоречие предпрофильной литературной подготовки с ориентацией на гуманитарный профиль заключается в том, что, с одной стороны, существует очевидная необходимость углубления литературных знаний, расширения культурного контекста преподавания, а с другой – необходимо учитывать возраст учащихся и соответствующие этому возрасту особенности:

- все еще заметные следы «наивного реализма», которые мешают воспринимать условность в литературе и искусстве;
- отсутствие начитанности и, как одно из следствий этого, – незрелость историко-литературного мышления;
- недостаточную для категорического выбора гуманитарного профиля читательскую осведомленность;
- незрелость навыков творческой деятельности.

На преодоление этого основного противоречия и нацелены специальные дополнительные курсы предпрофильной подготовки. Хотелось бы особо подчеркнуть, что вовсе необязательно после изучения предпрофильного курса ученик должен продолжить свое литературное образование, выбрав класс гуманитарного профиля. Отрицательное решение учащегося – это также положительный педагогический результат: ведь ученик определился в своих предпочтениях, удалив по крайней мере одну из возможных для себя образовательных (а может, и профессиональных) альтернатив.

Курсы предпрофильной подготовки открывают новые возможности для углубления содержания литературного образования и становления личности учащихся. Важно, что курсы предпрофильной подготовки являются лишь дополнительными, и тем самым они никак не нарушают целостность базовой общеобразовательной подготовки. Курсы могут сочетаться с любой из действующих программ, ибо они позволяют соединить развитие индивидуальных способностей учащихся, их человеческих интересов с углублением базовой литературной подготовки.

Выбор элективных курсов должен быть максимально гибким. Он обуславливается способностями и склонностями учеников, эрудицией учителя, оснащенностью школьной библиотеки литературными текстами, литературно-критическими работами, а также, возможно, региональной спецификой. При выборе элективных курсов учащимся необходима помощь

(консультация) учителя. Методист С.А. Гуревич отмечает, что «при выборе курсов очерчиваются их предполагаемые границы (чем более они узки, тем вероятнее успех), обуславливается последовательность и темп их выполнения, а также виды планируемой творческой деятельности: чтение и сопоставление литературных текстов, их планов и черновых редакций, просмотр спектаклей и фильмов, библиографический поиск литературно-критических текстов, интернет-поиск литературных и исторических ресурсов по теме, встречи с писателями, читательские конференции и т.п.» (2, 4). Конечно, преподаванию курса предпрофильной подготовки должен предшествовать целый ряд мероприятий, прежде всего – изучение литературных предпочтений школьников, их эстетической и общекультурной подготовленности.

В настоящее время широко внедряются в школьную педагогику идеи личностно-развивающего обучения, но практика показывает, что, принятые многими учителями в теории, на деле они существенно искажаются. Проблема состоит в том, что учителя делают попытку внедрения диалогических идей монологическими способами. Прежде всего, это недопустимо по отношению к литературе как учебному предмету, так как сама специфика его содержания предполагает диалогичность. Кроме того, следует помнить, что, по справедливому утверждению Б.М. Неменского, «процесс освоения предшествующего опыта последующими поколениями в науке и искусстве осуществляется разными путями. В научных дисциплинах его содержание изучается, а в художественных – проживается» (3, 6-7). И, конечно, элективные курсы при всем богатстве и альтернативности предметного содержания без отказа от традиционных (преимущественно объяснительно-иллюстративных методов) не способствуют возникновению мотивации к изучению литературы, не удовлетворяют познавательных запросов учащихся, не формируют интереса к предмету и не дают ожидаемого результата – осознанного выбора гуманитарного профиля для дальнейшего обучения. Следовательно, стоит решать проблему технологии литературного образования не только в рамках учебных, но и элективных курсов.

Принципы предпрофильной подготовки по литературе в среднем звене имеют ряд особенностей. Изучение литературы на протяжении всего школьного курса должно характеризоваться единичными подходами к тексту: от чувственно воспринимаемого – через анализ и интерпретацию – к формулированию идеи произведения, уяснению позиции автора, определению роли произведения в культурной жизни общества. На всех этапах изучения литературы принципиальное значение должно придаваться установлению системных отношений в представлениях учащихся относительно создания, бытования и восприятия литературных произведений и формированию многоуровневых связей, пронизывающих весь круг представлений о литературе. В качестве ключевой предметной компетенции следует выделять последовательно формируе-

мое умение учащихся анализировать позицию автора художественного произведения (понимать особенности его мировосприятия, отношения к миру, его интенции и выделять художественные средства, использованные автором), давать обоснованную собственную интерпретацию литературного произведения. Данная компетенция является комплексной и включает в себя умения учащихся анализировать остальные компоненты литературного произведения.

Следовательно, при проектировании элективных курсов по литературе необходимо учитывать, что системное построение предпрофильной работы направлено на формирование умений учащихся комплексно анализировать литературное произведение, фиксируя особое внимание на позиции автора. Данные умения начинают формироваться уже в начальных классах и углубляются в основной школе, что обеспечивает успешное освоение программы в 8–9 классах и эффективное освоение учащимися в старших классах видов деятельности, специфичных для профильного обучения. В связи с этим предпрофильная работа не должна противоречить общей системе преподавания литературы, охватывающей весь курс обучения, где последовательно усложняющиеся виды деятельности детей объединены единым пониманием художественного текста как комплексной художественной системы и представлением о диалогическом способе бытования произведений искусства, а также формированием личностного отношения к художественному произведению.

Системное построение предпрофильной работы, направленной на постоянное формирование многообразных связей, пронизывающих весь круг представлений о литературе, обеспечивает глубокое и осознанное изучение школьниками художественного произведения и включение его в широкий гуманитарный контекст. Аналитико-синтетический путь изучения каждого произведения необходим на любом этапе обучения: с различной полнотой и глубиной (на соответствующем возрасту уровне) школьники соответственно рассматривают изучаемый текст как целое, получая в результате ответы на вопросы: *Какие мысли и чувства выразил автор?* и *Как (при помощи каких средств) он это сделал?* При такой логике учащийся неизменно проходит по траектории: от первичного восприятия – через анализ и интерпретацию – к формулированию идеи произведения, позиции автора, его воздействия на общество и культуру и к теоретическим обобщениям. Именно это задает специфический гуманитарно-филологический ракурс изучения литературного произведения. На этапе 8–9 класса формируется одна из важнейших предпосылок для успешного обучения школьников в профильных гуманитарных классах – понимание специфики различных видов деятельности, представленных на уроках литературы (литературоведа, критика-публициста, художника), и характерных для них средств, а также умение целенаправленно использовать их. Обогащение средств деятельности в одной из них существенно влияет на продуктивность работы и в других.

На новом уровне проходит формирование умения воспринимать художественный текст во всем богатстве его смыслов, содержащихся в семантических единицах различного уровня, сравнительных и метафорических конструкций, основанных на различных сенсорных модальностях. Регулярное обращение к такого рода литературному материалу заметно обогащает восприятие школьниками и художественных произведений, и внешнего мира, и собственных ощущений и переживаний, что находит отражение в письменной речи, как в аналитических жанрах, так и в художественных.

Сформированные на более ранних этапах способы деятельности усложняются, приобретают новые аспекты. Так, сравнение по-новому используется в 8–9 классе: сопоставление выходит за рамки только литературного текста, объектом сравнения становятся реальность и ее отражение, герои и прототипы, типы культур, отзывы критиков (именно на этом этапе школьники осваивают литературно-критическую деятельность: как при изучении работ критиков-классиков, так и в собственных опытах). Воспринимая читаемые тексты как нечто личностно важное, школьники учатся не только выявлять отношение и позицию автора (художника, критика), но и сопоставлять с собственной позицией.

Изменяется на этапе 8–9 классов и направление межпредметных связей (преимущественно внутри гуманитарного цикла), что позволяет формировать у школьников представления о специфических средствах художественной литературы в отражении социальных отношений, исторических событий и внутреннего мира человека, в реализации авторской позиции – в отличие от других гуманитарных предметов. Таким образом, возникает необходимость в элективном курсе некоего синтетического характера, который бы позволил учащимся проникнуть в специфику гуманитарного познания. Существующие на сегодняшний день программы элективных курсов носят частнопредметный характер и не отвечают этому требованию. Среди наиболее удачных следует отметить программу элективного курса по литературе для 9 класса «Литературная премия» Е.Э.Киркиной (4, 29). На основе программы данного курса учитель может разработать собственный вариант, отвечающий индивидуальным потребностям формируемого гуманитарного класса. Предназначенный для учащихся 9 класса электив должен быть ориентирован на выбор гуманитарного профиля для обучения в старшем звене. Именно поэтому целью предпрофильной подготовки является создание условий для самостоятельного выбора профиля дальнейшего обучения и профессионального самоопределения. Предлагаемый курс как в содержательном, так и в деятельностном плане должен погружать учащихся в сферу гуманитарного знания, требуя от них применения специальных умений. Например, если ученикам предстоит работать с материалом современной литературы (рассказы русских писателей последнего десятилетия), надо понимать, что опыт

учащихся основан на анализе только классических произведений. Такая интрига в содержательном плане делает элективный курс притягательным для девятиклассников. Данная «проблемная ситуация» в содержании элективного курса, разработанного Е.Э.Киркиной, согласуется и с технологией преподавания. Основной вид деятельности на занятиях данного курса – экспертиза, т.е. оценка литературного явления, что потребует от обучаемых поиска и освоения инструмента анализа и оценки, умения сформулировать и презентовать свое решение, проявить самостоятельность в условиях выбора.

Цель курса «Литературная премия» – создать условия для знакомства учащихся с основными видами гуманитарных умений при работе с художественным произведением посредством анализа рассказов. Не обязательно сохранять название электива, предложенное Е.Э.Киркиной, так как в зависимости от содержательного или технологического материала программы, акцент может сместиться, и тогда возможны следующие варианты: «Составляем антологию современной прозы (поэзии)», «Мои советы будущим писателям (читателям)», «Какую книгу я возьму с собой в будущее» и т.п.

Обозначенные нами подходы в обучении приемам анализа и интерпретации текста в значительной мере способствуют социализации школьников, что является одной из доминант современной школы.

Реализация данных методических установок будет способствовать совершенствованию умений учащихся осознавать собственные учебные действия и удерживать заданную позицию литературоведа или художника. Учащиеся должны применять элементы профессионального инструментария сознательно, оценивать степень своей успешности в овладении ими, а значит, такая постановка учебного процесса в преподавании литературы (как на уроках, так и на элективных курсах) будет способствовать тому, чтобы и выбор гуманитарного профиля обучения совершался осознанно, а учебная программа старших профильных классов осваивалась более успешно. Применение предлагаемых методических приемов обучения способствует интенсификации пропедевтической работы по подготовке к профильному обучению в гуманитарном классе старшей школы и удовлетворяет познавательные запросы современных школьников.

#### Список литературы:

1. Белова С.В. Элективные курсы гуманитарной направленности. М.: Глобус, 2006.
2. Гуревич С.А. Элективные курсы образовательной области «Филология». М., 2005.
3. Роль искусств в общеобразовательном процессе // Материалы конференции «Образование на пороге XXI века». Информационный бюллетень «Непрерывное художественное образование». № 9. М.: Моск. комитет по образованию, 1999.
4. Киркина Е.Э. Литературная премия / Элективные курсы по русскому языку и литературе в системе предпрофильной и профильной подготовки учащихся. Пермь, 2005.

# ГОТОВИМСЯ К УРОКУ

---

Т. В. Воробьева

## ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЕ МЕТОДЫ ПРИ ИЗУЧЕНИИ ЛЕКСИКИ

Согласно Концепции модернизации российского образования важнейшей целью модернизации образования является ориентация не только на усвоение обучающимся определенной суммы знаний, умений и навыков, но и на развитие его личности, его познавательных и созидательных способностей в процессе овладения языком, чему способствует организация исследования на уроке.

Мы полагаем, что данная проблема может быть решена благодаря использованию исследовательских методов, однако методический аппарат учебников в аспекте возможности реализации исследовательских методов в лексической работе в основной школе разработан слабо. Комплекс упражнений в учебнике по русскому языку нередко ориентирован на теоретический аспект в изучении лексики и не дает возможности учащимся осознать практическую значимость изучаемого материала, а самое главное – лексические упражнения не соотношены непосредственно с формированием навыков анализа текста. Роль лексических упражнений для овладения процессами восприятия и порождения речи остается для учащихся неясной. Раздел «Лексика» по программе системно изучается только в 5 классе (в традиционном учебнике – в 5-6 классах), и в дальнейшем нет специального обращения к этим темам, несмотря на то, что в этом есть необходимость. Проанализировав действующие программы по русскому языку в основной школе и методический аппарат учебников «Русский язык», рекомендованных Министерством образования Российской Федерации, мы установили, что целенаправленной и систематической лексической работы ни в одном из комплексов не представлено, поэтому необходимо привлечение дополнительного материала, касающегося расширения содержания лексической работы и реализации исследовательских методов. Анализ УМК для 5 – 9 классов, показал, что небольшой процент упражнений ориентирован на овладение знаниями по лексике, а имеющиеся задания

достаточно однообразны. В большинстве своем они носят репродуктивный характер. Таким образом, необходим пересмотр методического аппарата учебников для обеспечения связи лексической работы и работы по совершенствованию умений, связанных с восприятием и порождением текста.

Часть речевых норм русского языка – лексические, и дети допускают такого рода ошибки достаточно часто. В настоящее время распространенной формой проведения экзамена по русскому языку стал комплексный анализ текста, поскольку данный подход позволяет учащимся не только продемонстрировать теоретические знания по русскому языку, но и через анализ фрагмента художественного произведения выявить выразительные возможности единиц языка, показать, как языковые единицы «работают» над передачей содержания текста, его смысла. Владение лексической нормой и богатство словарного запаса проверяются при помощи ЕГЭ в 11 классе, и на экзамене в 9 классе идет обращение к разделу «Лексика» (задания на понимание смысла слова и др.).

Анализ педагогической практики в аспекте реализации содержания лексической работы в основной школе и использования исследовательских методов на уроках русского языка показал, что далеко не все учителя уделяют должное внимание работе с лексикой. Большинство из них ограничивается программой. Кроме того, результаты анкетирования говорят о том, что не все понимают суть исследования и поэтому не могут сформулировать, как оно организуется. Учителя недостаточно знакомы с приемами организации исследования на уроке, и поэтому редко их применяют, а недостаточное изучение средств выразительности лишает школьников возможности увидеть и продемонстрировать богатство и красоту русского языка.

Все это свидетельствует о необходимости пересмотра методического аппарата учебников, что изменит позицию учащегося и позволит овладеть данным материалом в другом аспекте.

Под исследовательской деятельностью мы понимаем работу учащихся, связанную с решением ими творческой исследовательской задачи с неизвестным заранее ответом и предполагающую наличие основных этапов, характер-

---

*Татьяна Васильевна Воробьева – доктор педагогических наук, старший преподаватель кафедры методики преподавания русского языка и литературы Пермского государственного педагогического университета (г. Пермь).*

ных для исследования в научной сфере. Цель исследовательской деятельности заключается в приобретении учащимися функциональных умений исследования, развитии способности к исследовательскому типу мышления, активизации личностной позиции в образовательном процессе на основе приобретения субъективно новых знаний (т.е. самостоятельно получаемых знаний, являющихся новыми и лично значимыми для конкретного учащегося).

С учетом существующих подходов к определению исследовательских методов нами выделены в порядке возрастания сложности 5 приемов организации исследования языкового материала:

1. «Ситуации затруднения» создаются при различных условиях, но всегда там, где путем комбинирования известного предполагается раскрытие и нахождение чего-то нового. Оно может быть найдено в результате анализа учебного материала, приобретенного на этом или на предыдущих уроках. Самостоятельный поиск ответа на вопрос учителя и порождает у учащихся переживание известного затруднения (М.Ф. Морозов).

2. *Поисковые задачи*, требующие прохождения всех или большинства этапов процесса исследования: 1) наблюдение и изучение фактов и явлений; 2) выяснение непонятных явлений, подлежащих исследованию (постановка проблем); 3) выдвижение гипотез; 4) построение плана исследования; 5) осуществление плана выяснения связей изучаемого явления с другими; 6) формулирование решения, объяснения; 7) проверка решения; 8) практические выводы о возможном и необходимом применении добытых знаний.

3. *Проблемные задачи* – это те задачи, решение которых предполагает хотя и управляемый учителем, но самостоятельный поиск еще не известных школьнику закономерностей, способов действия, правил. Проблемными могут стать задачи на применение уже известных закономерностей в относительно новых условиях, но таких, которые предполагают значительную перестройку знакомых способов решения, выбор из многих возможных вариантов наиболее рационального способа действия, применение общих теоретических положений, принципов решений в реальных практических условиях, требующих внесения в них конструктивных изменений.

4. *Проблемная ситуация*, в отличие от задачи, включает три главных компонента: 1) необходимость выполнения такого действия, при котором возникает познавательная потребность в новом неизвестном отношении, способе или

условии действия; 2) неизвестное, которое должно быть раскрыто в возникшей проблемной ситуации; 3) возможности учащихся в выполнении поставленного задания, в анализе условий и открытии неизвестного. Ни слишком трудное, ни слишком легкое задание не вызовет проблемной ситуации. Для создания проблемной ситуации перед учащимися должно быть поставлено такое практическое или теоретическое задание, при выполнении которого учащийся должен открыть подлежащие усвоению новые знания или действия. Предлагаемое ученику проблемное задание должно соответствовать его интеллектуальным возможностям (М.И. Махмутов).

5. При выполнении *исследовательских заданий* обязательна самостоятельность учащихся. Деятельность учителя при этом состоит в построении такой совокупности заданий, которая бы обеспечила творческое применение учащимися основных знаний при решении главных, доступных им проблем курса, овладение чертами творческой деятельности, постепенное усложнение решаемых учащимися проблем. Кроме того, учитель призван, при этом методе, контролировать ход работы учащихся, направлять ее в случае отклонения их от правильного пути, проверять итоги работы и организовывать их обсуждения (М.Н. Скаткин).

В языковом материале нами вычленены явления, способствующие использованию исследовательских методов: а) омонимия – многозначность; б) антонимы – конверсивы (без введения понятия); в) фразеологизмы; г) устаревшие слова – современная лексика; д) иноязычная – исконно русская лексика, обозначающая одноплановые явления; е) прямое и переносное значение слова с выходом на тропы; ж) общеупотребительная – необщеупотребительная лексика.

Исследовательский метод способен играть решающую роль в развитии творческих возможностей учащихся до уровня, обеспечивающего дальнейшее саморазвитие каждого ученика в зависимости от его природных задатков и усердия. Этот метод, даже при его простых вариантах, предполагает готовность ученика к целостному решению исследовательской задачи, к самостоятельному прохождению необходимых его этапов.

Возможность применения: 1) наличие базовых знаний; 2) знания, приобретаемые на данном уроке находятся в зоне ближайшего развития учащихся; 3) объем новых знаний невелик, так как экономить время на исследовании и торопить нежелательно; 4) у учащихся должен быть навык подобной деятельности;

5) они должны владеть методами научного познания.

Итак, исследовательские методы, во-первых, формируют черты творческой деятельности, во-вторых, организуют творческое усвоение знаний, т.е. учат применять известные знания для решения проблемных задач и добывать новые, в-третьих, обеспечивают овладение методами научного познания в процессе деятельности по поиску этих методов, и, наконец, они являются условием формирования интереса, потребности в творческой деятельности (И.Я. Лернер).

Таким образом, исследование на уроках русского языка имеет лишь некоторые признаки данного процесса: закономерности выводятся из языкового материала, а исключения даются из репродуктивным методом, поэтому нельзя исследование сделать единой системой. Задать алгоритм такой деятельности принципиально невозможно: любое исследование лишается смысла, как только дан образец поиска и его результат. Организовать учебную деятельность учащихся учитель может, лишь осуществляя исследование вместе с ними, причем мотивы не исходят от школьников, а к этому ученики побуждаются педагогом.

Для того чтобы добиться в лексической работе системности и результативности, необходимо проведение специальных уроков, либо включение отдельных упражнений, которые посвящаются наблюдению за использованием изучаемых лексических явлений в художественной речи.

В качестве примера можно предложить такой вариант занятия:

#### Тема: Роль сравнения, метафоры и олицетворения в художественном тексте

*Цель:* Создать учебную ситуацию, в которой ученики сами смогут (сформулировать) определить различия между (отличия) сравнениями, метафорами и олицетворениями, открыть их функции в художественном тексте.

Вид работы	Содержание заданий	Методические комментарии.
1. Актуализация знаний	- Какую задачу мы решали на предыдущем занятии? - Что узнали?	Коллективный опрос.
2. Постановка частных учебных задач и их решение	-Чем необычен этот текст?	<i>Исследовательское задание.</i>

	<p>(Какие приемы изобразительности использует автор, и какими языковыми средствами он выражен?)</p> <p><b>А.С.Пушкин</b> <b>«Зимний вечер»</b></p> <p><i>Буря мглою небо кроет, Вихри снежные крутя; То как зверь она завоет, То заплачет, как дитя,</i></p> <p><i>То по кровле обветшало Вдруг соломой зашуршит, То как путник запоздалый К нам в окошко застучит.</i></p> <p>- Какую роль играют здесь сравнения?</p>	<p>Эту работу можно организовать в режиме коллективного диалога.</p> <p>Найдите, назовите и приведите пример из текста.</p> <p><i>Проблемный вопрос.</i></p>
3. Постановка частных учебных задач и их решение	<p>- Какие языковые приемы придают следующему тексту особую яркость и выразительность?</p> <p><b>А.С. Пушкин</b> <b>«Евгений Онегин»</b> (гл. 7, с. 1)</p> <p><i>Гонимы вешинами лучами, С окрестных гор уже снега Сбежали мутными ручьями На потопленные луга. Улыбкой ясною природа Сквозь сон встречает утро года; Синея, блещут небеса. Еще прозрачные леса, Как будто пухом зеленеют. Пчела за данью полевой Летит из кельи восковой. Долины сохнут и нестреют;</i></p>	<p><i>Исследовательское задание.</i></p> <p>Найдите, назовите и приведите пример из текста.</p>

	<p><i>Стада шумят, и соловей Уж пел в без-молвии ночей.</i></p> <p>- Раскройте смысл метафор. Какую роль они играют в тексте?</p>	<p><i>Проблемный вопрос.</i></p>
4. Групповая работа	<p>- Каковы функции метафор и сравнений в белом стихе <b>В. Гончарова</b>?</p> <p>Вслушайтесь, У осени есть свои звуки, Осенью сердце мое Обнажается так же, Как вот эти деревья, Оно сжимается в зябкий, Одинокий комочек. Оно слушает, И его мечты неотделимы От воспомина-ний. И от этого всего Образуются звуки. Свои звуки. И слова и переживания – Тоже свои.</p>	<p><i>Исследовательское задание.</i> Работа в группах. Нужно найти метафоры и сравнения, составить сопоставительную таблицу.</p>
5. Групповая работа	<p>- В чем языковая особенность отрывка из стихотворения А.С. Пушкина «Осень»?</p> <p><i>Октябрь уж наступил – уж роца отряхает Последние листья с нагих своих ветвей; Дохнул осенний хлад – дорога промерзает, Журча еще бежит за мельницу ручей, Но пруд уже застыл; сосед мой поспешает В отъезжие поля с охотою своей, И страждут озими от бешеной забавы,</i></p>	<p><i>Исследовательское задание.</i> Работа в группах. Запишите свои наблюдения в III столбик таблицы.</p>

	<p><i>И будит лай собак уснувшие дубравы.</i></p>	
6. Постановка частной учебной задачи и ее решение	<p>- Определите, в каких фрагментах из произведений С. Есенина образное употребление существительного береза приводит к созданию метафор, сравнений, а в каких олицетворений.</p> <p><i>Злой октябрь осыпает перстни С коричневых рук берез. *** За прощальной стою обедней Кадящих листвою берез. *** Хорошо и тепло, Как зимой у печки. И березы стоят, Как большие свечки. *** Взбрезжи, полночь, луны кувшин Зачерпнуть молока берез! *** Отговорила роца золотая Березовым, веселым языком. *** Показалась ты той березкой, Что стоит под родимым окном. *** Между сосен, между елок, Меж берез кудрявых бус Под венком, в кольце иголок Мне мерещится Иисус. *** Улыбнулись сонные березки. *** О тонкая березка, Что загляделась в пруд? *** Над ним береза, Веткой упираясь, Говорит сквозь слезы, Тихо улыбаясь. ***</i></p>	<p><i>Обобщение с элементами исследования.</i> Сформулируйте основные отличия сравнений, метафор и олицетворений. Обобщите свои наблюдения, создав алгоритм по их разграничению, и сделайте вывод об их использовании в произведениях художественной литературы.</p>

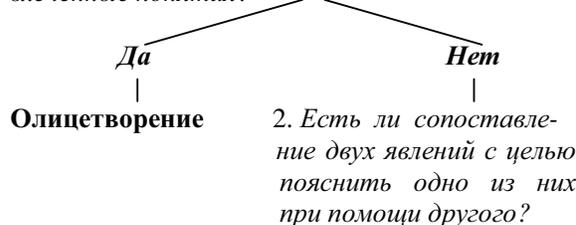
	<i>Снежная равнина, белая луна, Саваном покрыта наша сторона. И березы в белом плачут по лесам.</i>	
7. Рефлексия	- Что вы сегодня для себя открыли нового? - Как вы поняли, чем различаются сравнения, метафоры и олицетворения.	

В процессе исследовательской работы на занятии ученики составили следующую сопоставительную таблицу:

Сравнение	Метафора	Олицетворение
Сопоставление двух явлений с тем, чтобы пояснить одно из них при помощи другого.	Слово или выражение, которое употребляется в переносном значении на основе сходства двух предметов или явлений.	Перенесение свойств человека на неодушевленные предметы и отвлеченные понятия.
Выражается различными способами: 1. СПП с придаточным сравнения (союзы <i>что, как, как будто, будто, точно, словно</i> ); 2. Сравнительный оборот с союзами <i>как, как будто, будто, точно, словно</i> ; 3. Существительное в Д.П. с предлогом <i>подобно</i> ; 4. Существительное в Т.П.; 5. Наречие, соответствующее моделям <i>по...ому, по...ему, по...и</i> ; 6. Фразеологические обороты; 7. Существительное в И.П. в роли сказуемого или приложения.	Способ выражения: скрытое сравнение.	Способ выражения: образное использование им.существительных мужского и женского рода и им. прилагательных, а также глаголов, причастий и деепричастий, обозначающих действие человека.
То, что сравнивается + то, с чем сравнивается	— то, с чем сравнивается	

Обобщив свои наблюдения, дети создали такой алгоритм по разграничению сравнения, метафоры и олицетворения:

1. Есть ли в тексте перенесение свойств человека на неодушевленные предметы и отвлеченные понятия?



Проверкой того, как учащиеся действительно усвоили материал, явилась часть контролирующего эксперимента, в которой выводились параметры отличия метафоры, сравнения и олицетворения и учащиеся 9 класса создавали свой текст на основе анализа художественного произведения. Поскольку они смогли развить логическую процедуру сравнения и провести полный лексический анализ, можно сделать вывод, что материал осмыслен достаточно глубоко. Следовательно, разработанная методика эффективна.

#### Литература:

1. Лернер И.Я. Дидактические основы методов обучения / И.Я. Лернер. – М.: Педагогика, 1981. – 186 с.
2. Махмутов М.И. Организация проблемного обучения в школе / М.И. Махмутов. – М.: Просвещение, 1977. – 240 с.
3. Махмутов М.И. Проблемное обучение / М.И. Махмутов. – М.: Педагогика, 1975. – 367 с.
4. Морозов М.Ф. Воспитание самостоятельной мысли школьников в учебной работе / М.Ф. Морозов. – М.: Учпедгиз, 1959. – 92 с.
5. Напольнова Т.В. Активизация мыслительной деятельности учащихся на уроках русского языка / Т.В. Напольнова. – М.: Просвещение, 1983. – 111 с.
6. Скаткин Н.М. Совершенствование процесса обучения / Н.М. Скаткин. – М.: Педагогика, 1971. – 208 с.

Н.А. Толстых

## «СЛОВО О ПОЛКУ ИГОРЕВЕ» И «ПЕСНЬ О РОЛАНДЕ» (ИЗ ОПЫТА ПАРАЛЛЕЛЬНОГО ЧТЕНИЯ НА УРОКЕ ЛИТЕРАТУРЫ)

Средневековая литература в школьной программе представлена, как правило, «Словом о полку Игореве». Курс зарубежной литературы в филологическом классе или уроки внеклассного чтения в традиционном классе позволяют не только расширить представление школьников о литературном наследии этой эпохи благодаря знакомству с «Песнью о Роланде», но и при параллельном чтении двух произведений открывают любопытную возможность для сравнений, сопоставлений и интересных выводов.

По программе А. Кутузова на изучение «Слова о полку Игореве» в 8 классе отводится 3 урока:

1. История «Слова о полку Игореве», сюжет, композиция, пейзаж.
2. Герои «Слова о полку Игореве». Образ автора.
3. Традиции «Слова о полку Игореве» в литературе.

Предлагаю провести еще один урок по этому произведению древнерусской литературы в форме сопоставительного анализа «Слова о полку Игореве» и «Песни о Роланде». Считаю, что такое сравнение возможно на разных типологических уровнях.

**Цель урока:** вызвать у учащихся интерес к работе с художественным текстом, развить читательскую зоркость, активизировать мыслительную деятельность на уроке, привить навыки сопоставительного анализа, позволяющего увидеть типологические связи между эпосами разных народов и общность путей развития национальных литератур в контексте мировой литературы.

**Оборудование урока:** иллюстрации к «Слову о полку Игореве» В.Воловича и к «Песни о Роланде» А.Лыткина.

За неделю до урока учащимся было дано задание: при чтении «Слова о полку Игореве» и «Песни о Роланде» отметить черты, сближающие два произведения, поэтому урок проходит в форме беседы. Такой урок возможен только в том случае, если учащиеся хорошо знают тексты. Если «Слово...» читалось на уроке, то знакомство с «Песнью...» происходило вне школы, и поэтому учитель должен обязательно прове-

рить заранее, какая часть класса знает содержание «Песни о Роланде».

Беседа с учащимися строится в форме вопросов-ответов с комментариями учителя.

*1. Что вы знаете об истории обнаружения «Слова о полку Игореве»?*

На первом уроке по «Слову о полку Игореве» учащиеся уже получили эти сведения, поэтому они без труда вспоминают, что «Слово о полку Игореве» было обнаружено графом А.И. Мусиным-Пушкиным в конце XVIII века. Граф, известный собирателем древностей, купил рукописный хронограф у архимандрита Спасского монастыря Ярославля. В этом сборнике Мусин-Пушкин обнаружил текст «Слова о полку Игореве», подготовил произведение к печати. Так как текст был написан на древнерусском языке и не был даже разделен на слова, как это было принято в древности, понадобилось три года для его расшифровки и перевода, а также для комментариев, после чего переписанный вариант был представлен Екатерине Великой. В начале XIX века «Слово о полку Игореве» было издано отдельной книгой, а рукописный хронограф во время французского нашествия сгорел в Москве вместе с домом графа. Сохранились только переписанные с него копии.

Историю обнаружения «Песни о Роланде» должен рассказать учитель. «Песнь о Роланде» дошла до нас в рукописи середины XII века. Найдена она была случайно в библиотеке университета в Оксфорде и впервые опубликована в Париже в 1837 году. С тех пор ее издают и переиздают в оригиналах и в переводах, изучают, пишут о ней статьи и книги.

*2. Какие исторические события лежат в основе «Песни о Роланде» и «Слова о полку Игореве»?*

Здесь, конечно, требуются пояснения с комментариями со стороны учителя. Событие, о котором рассказывается в «Песне о Роланде» произошло в 778 году, когда король германского племени франков Карл, вошедший в историю под именем Великий, в войне с неверными осадил Сарагосу, но города не взял и вынужден был вернуться восвояси. На обратном пути в Ронсевальском ущелье арьергард его войска попал в засаду, и отряд, которым командовал племянник Карла Хруодланд (в «Песне» – Роланд) был перебит.

События, которые лежат в основе «Слова о полку Игореве», известны учащимся. Это неудачный поход Игоря на половцев в 1185 году, пленение князя и его побег из плена. И это также факт исторический. Значит, в основе обоих произведений реальные события.

*3. Но прежде зададимся вопросом, известны ли авторы «Слова о полку Игореве» и «Песни о Роланде»?*

«Песнь о Роланде» заканчивается словами: «Турольд умолк». Кто такой Турольд? Автор? Рассказчик? Или, может быть, тот человек, который собрал воедино поэтические сказания о несчастной судьбе молодого Роланда, ходившие в народе? Только один раз названо это имя в конце поэмы и нигде больше не повторяется. Нельзя с абсолютной точностью назвать и имя автора «Слова о полку Игореве»: в древней Руси было не принято подписывать свое имя под произведением. Гораздо важнее то, что духовный портрет авторов «Песни о Роланде» и «Слова о полку Игореве» можно представить себе достаточно хорошо: это люди тонкого ума, острого политического зрения, патриоты, награжденные к тому же поэтическим талантом.

*4. Вернемся к истории: почему именно эти исторические события привлекли внимание авторов?*

Многие исторические события большего масштаба и большей исторической важности, чем описанные в «Песне о Роланде» и в «Слове о полку Игореве», остались за пределами авторского внимания и интереса, между тем как факты не столь уж значительные, если их рассматривать в контексте мировой истории, представлены в этих произведениях так ярко и многопланово. В чем разгадка странного на первый взгляд обстоятельства? Здесь вступает в свои права искусство, и необходимо, чтобы учащиеся это понимали. Ведь только благодаря автору мы как будто видим то, что происходило и под стенами Трои, и в Ронсевальском ущелье, и на бескрайних просторах Руси.

Цель автора – на примере истории своих героев осмыслить события, показать причину их драматизма и трагичности, донести до читателей мысль о необходимости прекращения междоусобной вражды, объединения перед лицом опасности, перед лицом врага. Дать нравственный урок читателю – вот задача автора.

*5. Какие качества героев воспевают авторы «Песни о Роланде» и «Слова о полку Игореве»?*

Характеристики героев пересекаются: авторы воспевают в своих героях такие качества, как ум, воля, мужество, ратный дух, храбрость, отвага, ловкость. Авторы любят своих героев, которые далеко не безупречны.

*6. Какие качества героев авторы осуждают?*

Бесспорно, авторы осуждают слабости своих героев: излишнее самолюбие, честолюбие, неумение прислушиваться к мнению других, нежелание поступиться собственными амбициями ради главного, к чему призваны и Игорь, и Роланд – разумно, мудро управлять людьми, заботиться об их благе, о сохранении их жизнью. По мнению авторов, и на Роланде, и на Игоре лежит вина. Оба они любят славу, честолюбие туманит их голову, не позволяет видеть очевидное. Разве Роланд не виноват в гибели своего войска, когда, понадеявшись на собственные силы, не последовал совету своего друга Оливье позвать на помощь Карла? Разве не проявил он самонадеянность? Игорь же, отменяя все советы и предостережения, не поворачивает назад, даже получив знамение в виде затмения солнца. Он бросается навстречу неотвратимой гибели, отправившись в поход с небольшими силами, и своим поражением открывает ворота Руси для врагов.

Авторы порицают своих героев, так как те не соизмеряют своих сил с обстоятельствами, не думают о последствиях собственных поступков. Но авторское порицание – это своего рода отеческий укор молодым героям, так как и Роланд, и Игорь – трагические герои с трагической виной, которую они в полной мере осознали сами, пусть и слишком поздно.

*7. Какую роль в системе образов «Песни о Роланде» и «Слова о полку Игореве» играют Карл и Святослав?*

Событие, о котором рассказывается в «Песне о Роланде», происходило, когда Карлу Великому было тридцать шесть лет. Но в литературном произведении он уже глубокий старец двухсот лет от роду. В этой детали нашло отражение представление об идеальном государе – он должен быть мудр и стар. Он потцовски печалится, когда узнает о гибели своего племянника, и наказывает Ганелона, обреченного Роланда на смерть.

Колоритен в «Слове о полку Игореве» образ Святослава, князя киевского. Он двоюродный брат Игоря и Всеволода, но он старше и по возрасту, и по чину. Он великий князь. Это мудрый, убеленный сединами старец. Все остальные, младшие князья для него, что дети неразумные, но он любит их, как любят отцы своих блудных и непутевых сыновей. Святослав добр и благороден. Недавно он разгромил войска Кобыяка, желая объединения Руси. Именно поэтому в «Слове о полку Игореве» Святослав олицетворяет идею единого государства.

И Карл, и Святослав обладают провидческими способностями – видят вещие сны. Снится Карлу, будто стоит он у входа в ущелье, зажав рукой «крепкое ясеневое копьё», а Ганелон, впоследствии предавший Роланда, выдернул копьё из руки Карла – и «вихри взвились облаками под самое небо», словно души убитых героев взлетели в небеса. Во сне видит Карл бушующие стихии с камнепадами, грозами, молниями, сжигающими древки копий его воинов, плавающими их шлемы и щиты, коречащими латы. Медведи, барсы и змеи одолевают французов, а на спешащего им на помощь Карла набрасывается яростный лев.

Аллегоричен и «смутный сон» Святослава, видевшего, будто его «одевали... черной паполюмою на кровати тисовой» (обычай обрывать покойников), «черпали ...синее вино, с горем смешанное, осыпали... крупным жемчугом» (символы похоронного обряда), «серые вороны граяли» (предвестие беды).

8. Какую роль в «Песне о Роланде» и в «Слове о полку Игореве» играет природа?

Природа играет важную роль и в «Песне о Роланде», и в «Слове о полку Игореве», является не только фоном, на котором разворачивается действие, но принимает участие во всех происходящих событиях. Так, в «Слове о полку Игореве» перед битвой с половцами «кровавые зори свет поведают, черные тучи с моря идут, реки мутно текут, прах над полями несется». Природа скорбит о погибших воинах, она же помогает бежать Игорю из плена.

В «Песне о Роланде» солнце останавливается в небе, чтоб еще при свете дня королевские войска смогли настичь неприятеля, а река помогает своим быстрым течением увлечь врагов на дно и разбить о подводные камни.

9. Каковы главные идеи произведений?

Одна из главных идей и «Слова о полку Игореве», и «Песни о Роланде» – идея патриотизма. Достоинство «Песни о Роланде» заключено в лирически окрашенных образах Родины: Франция всегда сопровождается эпитетами «милая», «нежная». Роланд и его воины постоянно помнят о том, что они «дети Франции», и это чувство вдохновляет их на подвиги:

Да не постигнет Францию позор!

Друзья, за нами правый бой, вперед!

В «Слове о полку Игореве» неоднократно повторяется обращение к Родине: «О Русская земля! Уже за шеломянем еси!». Русь воспринимается автором как часть вселенной, она берется в широчайших географических и исторических пределах. Русская земля – многогранный образ, образ-символ, вобравший в себя и материальные, и духовные ценности, навсегда

вошедшие в сознание русского человека.

Авторы и главные герои и «Песни о Роланде», и «Слове о полку Игореве» – христиане, и этот факт нашел отражение в обоих произведениях, хотя идее прославления Бога в них отводится разное место. Имя христианского Бога постоянно вплетается в повествование «Песни о Роланде», без него не обходится ни один шаг, ни один жест и Карла, и Роланда, и всего их воинства. Бог наставляет героев в ратных походах, помогает одержать победу над неверными. В тексте «Слова о полку Игореве» еще ощущается сильное влияние язычества. Тем не менее в слове дважды говорится о св. Софии в Полоцке и в Киеве, а князь Игорь идет помолиться, совершив побег из плена, к «святой Богородице Пирогощей». Как серьезное предупреждение каждому звучат слова: «Ни хитрому, ни удачливому суда божьего не избежать!».

И все-таки на первый план сопоставляемых произведений выступает идея единого государства, сила и могущество которого укрепляются общими усилиями. «Песнь о Роланде» весьма тенденциозна, то есть автор не просто рассказчик, но прежде всего пропагандист, поставивший своей целью прославить патриотизм французов и вынести суровый приговор изменникам, предающим интересы государства из корыстных целей и способствующим новым усобицам. Поражает и глубина исторического видения автора «Слова о полку Игореве», которое звучит как духовное завещание последующим поколениям – завещание любить Родину, жить ее интересами и хранить ее единство.

В конце урока подводим итоги, делаем *обобщающие выводы*:

- культуры разных народов, как и люди, не живут изолированно друг от друга;

- взаимопроникновение их подтверждает общность путей развития и нравственных ценностей человечества. Лучшие образцы средневековой литературы являются тому подтверждением;

- сопоставительный анализ «Песни о Роланде» и «Слова о полку Игореве», созданных в XII веке, свидетельствует о наличии типологических связей между эпосами разных народов, что, безусловно, продиктовано эстетическими, нравственными, общественно-политическими нормами, которыми жило, руководствовалось и действовало то время.

Домашнее задание: в «Слове о полку Игореве» и «Песни о Роланде» найти художественные приемы и изобразительно-выразительные средства, свидетельствующие о продолжении фольклорных традиций в этих произведениях.

## ИДЕТ УРОК

---

И.Г. Савельева

### «МЕТКИЕ, ОЗАРЯЮЩИЕ СЛОВА» (ИМЯ ПРИЛАГАТЕЛЬНОЕ В ТЕКСТЕ): ПУТИ ФОРМИРОВАНИЯ КЛЮЧЕВЫХ КОМПЕТЕНТНОСТЕЙ НА УРОКАХ РУССКОГО ЯЗЫКА В 6 КЛАССЕ

Современное образование основывается на компетентностном подходе к обучению. В свете этого на уроках русского языка приоритетной единицей обучения становится текст как речевое произведение, так как он создает правильное представление о многофункциональности языкового явления как грамматического, коммуникативного и эстетического факта. Уроки, посвященные выяснению роли морфологической единицы (части речи) в тексте, строятся на компетентностно-ориентированных заданиях, позволяющих формировать такие ключевые компетентности, как информационная, коммуникативная, компетентность разрешения проблем. В основе такого урока лежат мини-исследования учащихся, работающих в группе. Он дается после того, как изучено имя прилагательное в 6 классе.

Основными результатами обучения на уроке должны стать следующие:

- учащиеся должны иметь представление о роли прилагательных в текстах разных стилей;
- пронаблюдать за использованием прилагательных в художественных текстах;
- понимать, что способность прилагательного передавать признак предмета является выразительным средством языка в художественном тексте;
- уметь презентовать результаты своих наблюдений.

Урок начинается с наблюдения над текстом, позволяющего ввести в тему урока. Предлагается текст Г. Скребицкого:

«Как он был хорош под лучами весеннего солнца на белом фоне березняка! И какой своеобразный облик у этого лесного гиганта! Длинная горбоносая морда, огромные ветвистые корни-рога. Сам тяжелый, а ноги высокие, стройные, точно у скакового коня. И какая окраска шерсти – весь темно-бурый, а на ногах словно белые чулки туго натянуты».

Учащиеся должны отгадать, о каком звере идет речь, назвать слова, которые помогли им узнать лося, и определить их принадлежность к части речи, дав ее определение.

Учитель сообщает тему урока и просит учащихся прочитать основополагающий вопрос урока (записан на доске): *какова роль имени прилагательного в тексте и почему слова этой части речи называют «меткими, озаряющими»?*

#### Работа с таблицей

Роль прилагательных в тексте	Примеры
1. Прилагательные могут употребляться в тексте для того, чтобы выделить нужный предмет из ряда однородных.	Декабрьский день короток.
2. Прилагательные помогают дать дополнительную характеристику предмету и выразить авторское отношение к нему.	Чистейшего снега, белейшего снега зима отряхнула на рошу с разбега (М. Дудин).
3. Прилагательные нередко входят в состав <b>терминов</b> .	Сложное предложение, равнобедренный треугольник.
4. Прилагательные, употребленные в переносном значении, придают особую выразительность художественной речи, являясь <b>эпитетами</b> .	Скользя по утреннему снегу, друг милый, предадимся бегу нетерпеливого коня (А.С. Пушкин).

Опираясь на таблицу, учащиеся должны рассказать о роли прилагательных в тексте, привести примеры из таблицы, прокомментировав их.

Учитель акцентирует внимание школьников на прилагательных, входящих в состав терминов, предоставляя слово учащимся, которые, обратившись к учебникам по разным предметам (опережающее задание), нашли в них такие

прилагательные: *восклицательное* предложение, *кольцевая* композиция, семейство *бобовых*, *прямой* угол и другие.

#### Анализ художественного текста (фрагмента из стихотворения В.А. Жуковского).

На солнце темный лес зардел,  
В долине пар белеет тонкий,  
И песню раннюю запел  
В лазури жаворонок звонкий.

#### Вопросы и задания к тексту:

- Прочитайте выразительно отрывок из стихотворения В.А. Жуковского.
- Выпишите прилагательные вместе с существительными, к которым они относятся, укажите разряд прилагательных.
- Прочитайте словосочетания, определяя разряд прилагательных, входящих в их состав.
- Прилагательные какого разряда и почему преобладают в тексте?
- В качестве какого изобразительного средства они использованы здесь?
- Проведите стилистический эксперимент: прочитайте текст, исключив из него прилагательные, и пронаблюдайте за тем, как изменилось содержание текста. Сделайте вывод о роли прилагательных в нем.

Учащиеся в ходе этой работы убеждаются в том, что употребление прилагательных придает речи не только точность и меткость, но и особую выразительность, помогает создать яркую образную картину. Кроме того, активизируются знания учащихся об этой части речи.

**Презентация мини-исследований учащихся**, работающих в группе. Мини-исследования они проводили, опираясь на карточку-инструкцию.

#### Пример карточки-инструкции:

«Прочитайте басню И.А. Крылова «Разборчивая невеста» и исследуйте ее текст в направлении следующих вопросов:

- какие формы прилагательных здесь употреблены?
- какими членами предложения они являются?
- какую стилистическую окраску придают они тексту?

Обобщите свои наблюдения».

Приводим **фрагменты из выступлений учащихся**.

1. «Я исследовала роль прилагательных в басне И.Крылова «Разборчивая невеста» и обнаружила, что баснописец использует в ней

преимущественно прилагательные в краткой форме. Например: *она была спесива*; *жених был хорош, умен*; *красавица была прихотлива*; *она была счастлива*; *он был молод*; *карманы пусты*; *нос широк*; *брови густы*. Большинство из них придают тексту разговорную окраску. Это такие прилагательные, как *прихотлива*, *пусты*, *хорош*, *спесива*. Кроме того, эти прилагательные придают тексту краткость, афористичность. Итак, краткие прилагательные придают тексту большую выразительность, эмоциональность. Выступая в роли эпитетов, они помогают баснописцу создать образ невесты и выразить свое отношение к ней».

2. «Я исследовал роль прилагательных в тексте Н.Сладкова. Этот текст написан о деревьях и представляет собой рассуждение. Первое предложение является тезисом: *У каждого дерева свой вид*. А вот убедить читателя в этом автору помогают имена прилагательные. Не случайно текст насыщен словами этой части речи. Я обнаружил, что все прилагательные здесь относятся к одному разряду – качественных. В тексте они выполняют роль эпитетов и помогают автору подчеркнуть своеобразие каждого дерева: *сосна – стройная*, *береза – кудрявая*, *ива – развесистая*, *дуб – могучий*, *осина – трепетная*, *ель – величавая*. Можно сделать вывод о том, что эти прилагательные помогают создать образ каждого дерева и придают тексту экспрессивную окраску».

3. «Я исследовала роль прилагательных в отрывке из поэмы М.Ю. Лермонтова «Мцыри»:

Кругом меня цвел Божий сад.  
Растений радужный наряд...  
Хранил следы небесных слез,  
И кудри виноградных лоз  
Вились, красуясь меж дерев  
Прозрачной зеленью листов.

Я убедилась, что прилагательные в художественных произведениях служат не только для обозначения признаков предметов, но и придают тексту стилистическую и эмоциональную окраску. Это свойство прилагательных и использовал Лермонтов. Прилагательные *радужный*, *небесных*, *виноградных*, *прозрачной* не только называют признаки предметов, но и придают высказыванию поэтическую эмоциональную окраску. Выступая в роли эпитетов, они помогают создать яркую, живописную картину Божьего сада».

Чтобы учащиеся ощутили, как нелегко бывает найти подходящее слово-эпитет и как важно уметь это делать, проводим лингвистиче-

ский эксперимент. Учащимся предлагается текст стихотворения А. Белого «Зима», в котором пропущены прилагательные:

Снега синей, снега туманней;  
Вновь освеженной дышим мы.  
Люблю деревню, вечер \_\_\_\_\_  
И грусть \_\_\_\_\_ зимы.

Лицо изрежет ветер резкий,  
Прохлещет хладом в глубь аллеи;  
Ломает \_\_\_\_\_ подвески  
\_\_\_\_\_, \_\_\_\_\_ хрустелей.

Навесив синий, синий иней  
В \_\_\_\_\_ ток остывших вод,  
На снежной, \_\_\_\_\_ пустыне  
Воздушный водит хоровод.

Задача учащихся – восстановить текст, вставив на месте пропусков прилагательные, которые им кажутся наиболее удачными. Далее учащиеся сравнивают свои находки с авторскими и объясняют, какие прилагательные у поэта показались им наиболее интересными и почему. Подобный эксперимент позволяет прививать вкус к слову, формирует у учащихся умение выбирать из массы слов наиболее точное, яркое для выражения своей мысли.

Завершаем урок **мультимедийной презентацией «Роль прилагательных в романе А.С. Пушкина “Дубровский”»**, подготовленной ученицей. Приводим **фрагмент из ее работы**:

«В пушкинском тексте встречаются многозначные прилагательные, употребляемые и в прямом, и в переносном значении. Например, в главах с 1 по 4, характеризуя старшего Дубровского и все, что его окружает, автор часто использует прилагательное-эпитет *бедный* в прямом значении («небогатый»), чтобы подчеркнуть разницу между двумя помещиками – Троекуровым и Дубровским: *бедный дворянин, бедный сосед, бедный дом*. Далее же этот эпитет приобретает другое значение, выражая отношение автора к герою: Пушкин словно жалеет Дубровского, замечая *...здоровье бедного Дубровского было плохо..., положение бедного больного ужасало его...* Называя своего героя *бедным*, автор выражает ему своё сочувствие.

Многозначным является у Пушкина в тексте и прилагательное *холодный*. В 18 главе автор несколько раз употребляет его в эпизоде венчания Марьи Кирилловны. Например: *Они*

*вошли в холодную, пустую церковь. Она чувствовала холодный поцелуй немилого супруга. Князь нимало не был смущен ее холодным видом...*

В первом предложении это прилагательное имеет прямое значение: «не нагретый, не содержащий тепла». Читатель сразу представляет, в какой печальной для невесты обстановке происходит обряд венчания. В остальных предложениях это прилагательное употреблено в переносном значении: «равнодушный, бесстрастный». Итак, употребление одного и того же прилагательного-эпитета в разных значениях позволяет автору кратко и точно описать и внешнюю обстановку, и состояние героини.

Прилагательные используются писателем и для того, чтобы передать авторскую иронию. Например: *Такой ласковый прием изумил заседателя*. (Глава 1, Троекуров принимает чиновника Шабашкина). Прилагательное *ласковый* имеет здесь иронический оттенок.

Использование нескольких прилагательных подряд создает в пушкинском тексте прием градации. Например: *Отец... обходился с нею, то стараясь угождать малейшим ее прихотям, то пугая ее своим суровым, а иногда и жестоким обращением*».

Исследуя роль прилагательных в пушкинском романе, ученица приходит к следующим выводам:

«Прилагательные в пушкинском тексте выполняют разные художественные функции:

- помогают точно передать состояние героя, авторскую иронию;
- подчеркнуть временные или постоянные черты характера героя;
- используются для противопоставления героев, их мнений;
- на базе прилагательных создается прием градации».

В заключении учащиеся вновь обращаются к основополагающему вопросу урока, а учитель предлагает им ответить на него.

**Домашнее задание:** записать текст, употребляя прилагательные в полной форме, провести текстоведческий анализ (определить тему, основную мысль, тип и стиль речи, средства связи предложений).

Ценность подобного урока заключается еще и в том, что он позволяет формировать такие общеучебные умения, как текстовосприятие и текстообразование; воспитывается читательская культура, интенсивно обогащается словарный запас учащихся.

М.Н. Овчинникова

**«...КУДА ЖЕ ВЕТЕР КРЫЛЬЕВ ДЕТЬ?»**

**УРОК – ЛИТЕРАТУРНЫЙ ПОРТРЕТ**

**ПО ТВОРЧЕСТВУ Е.Ю. КУЗЬМИНОЙ-КАРАВАЕВОЙ (МАТЕРИ МАРИИ) В 11 КЛАССЕ (2 ЧАСА)**

Урок – знакомство с творчеством поэта, мыслителя, религиозного философа, художника рубежа веков **Е.Ю. Кузьминой-Каравасвой (матери Марии)** рекомендуется провести после монографического рассмотрения творчества А. Блока как иллюстрацию идеи «творчества жизни», горения, делания «своей автономной эстетической реальности...» [1; 6].

**Цель урока:**

- расширить представление учащихся о мироощущении рубежа веков;
- показать своеобразие социального и культурного пласта русского зарубежья во Франции и место матери Марии в нем;
- вызвать чувство сопричастности к трагедии соотечественников, оказавшихся на Западе, и чувство гордости за их подвижнический труд в деле сохранения и преумножения русской культуры.

**Ход урока:**

**1. Слово учителя: (чтение статьи О. Пиеничного «Как я был фанатом Леонтьева»).**

Заканчивая знакомство с творчеством А.А. Блока, я предлагаю бережно прикоснуться к еще одной незаурядной судьбе, которая тесно переплелась с именем великого символиста.

«Была поздняя ночь, переходящая в раннее утро. Сумеречная прохлада набиралась за воротник и гнала ночного путника к дому. Путником был я, засидевшийся у товарища на дне рождения. Опоздав на метро, я брел пешком уже второй час... Шампанское уже выветрилось из головы, и я вполне трезво осознавал ситуацию: до моего дома и быстрым шагом менее чем за часа четыре не дойти.

Вдруг голос, точнее – голосок:

– Эй, дай позвонить.

Из-за угла выходит девушка. Внешность самая заурядная: юбочка, кофточка, сумочка какая-то. На лице – жуткий парфюмерный сюрреализм – сплошное ядовитое пятно. Между чем-то малиновым и чем-то оранжевым – остренькие кругленькие глазки. Пришлось вырвать.

– А сигарета есть?

И сигарету дал. А она вдруг так доверительно, голос понизив:

– Слуш, чего скажу... Другому не сказала бы. Я щас дом тебе покажу, где Валерочка живет.

– Какой Валерочка? – изумился я.

– Ну дает, не знаешь, что ли, что здесь Леонтьев живет, – и возвела глаза сначала ввысь, призывая небо в свидетели, а потом куда-то в сторону предполагаемого обиталища артиста эстрады Валерия Леонтьева.

– Я тут дежурю, – говорит, – фанатка я, понял?

Я сначала хотел отмахнуться, – дело понятное, фанатка и есть фанатка. А потом интересно стало.

– Ну, давай, – говорю, – покажи.

И мы пошли. Шли минут пять и вышли к обычному кирпичному дому. Девчонка с видом знатока окинула взором окна то ли третьего, то ли четвертого этажа.

– Ага. Свет не горит. Не пришел еще. Щас тачку посмотрим.

Мы обошли дом кругом и подошли к первому подъезду.

– Ага. Севка здесь (за имена не ручаюсь).

– Какой Севка?

– Ну, телохранитель. Он, значит, хату охраняет.

Она помолчала, потом: – Меня Люська зовут. Пошли в подъезд зайдем.

Зашли в подъезд, сели на ступеньки. Закурили.

– А зачем ты ... фанатеешь? – сказал я и понял, что спросил какую-то чушь.

– Как это зачем?! Ты что, не знаешь, что Валера – величайший артист эстрады?!!

– А дежуришь зачем? – я пошел ва-банк.

– Ну, посмотреть на него, может, сказать ему чего-нибудь. Я уже с ним однажды говорила. Правда, меня сразу другие оттолкнули. Ну он так, ничего.

– А ты в свободное время чем занимаешься?

– А... так... ничем. Ну, бывает, в колледж зайду... Там такая лажа!

Люся снова позвонила: – Не берет трубку.

Я хотел порасспросить Люсю еще – кто она, что она и что думает о жизни и творчестве Леонтьева. Но я заметил, что Люся прислони-

лась к стеночке и мирно в одну секунду заснула. Задремал и я.

Когда открыл глаза – было уже полшестого. Сразу сообразил – можно идти в метро. Люся посапывала рядом. Разбудил ее.

– Тебе на Юго-Запад? – спросила она. – Отлично! Щас тачку возьмем.

– Да уж ладно, спасибо, я на метро.

Ехал в метро, а в голову лезли разные вопросы: а, правда, черт возьми, зачем это все? Откуда берутся эти девчонки и мальчишки, которые расписали все стены и подворотни, которые забрасывают нашу редакцию письмами – кто по поводу Дмитрия Маликова, а кто по поводу Валерии. Стены в подъезде, и те расписывают с одними мыслями: отметить, прикоснуться. К чему? Я знаю, как серьезно и много работает Леонтьев. Но почему так непредсказуем результат. Меня немножко пугает и то, с какой враждебностью фанаты разных музыкантов относятся друг к другу. Неужели музыка, если это действительно хорошая музыка, способна рождать в наших душах ненависть и агрессию?

Грустно мне было, когда я ехал в метро на первом поезде от станции “Менделеевская”...» [6; 4]. (*Учитель по своему усмотрению может использовать любую подходящую по проблематике статью*).

Что ж, история не нова. Во все времена существовали таланты и их поклонники. Похожая история произошла в начале XX века.

1908 год. У подъезда дома, заложив руки в карманы и распустив уши финской шапки, стоит юное существо. Терпеливо ждет, в который раз повторяя слова приветствия своему кумиру...

Она увидела его на литературном вечере какого-то захудалого реального училища, где читали стихи поэты-декаденты. Один – высокий, лицо несовременное, а будто со средневекового надгробного памятника, из камня высеченное, красивое и неподвижное – читает...

**2. Подготовленный ученик читает стихотворение А. Блока «Незнакомка».**

### 3. Слово учителя.

Человек с таким далеким, безразличным, красивым лицом – Блок! Девушка узнает его адрес: Галерная, 41.

Сердце замерло. Он входит. В черной широкой блузе с отложным воротником, совсем такой, как на известном портрете. Ничего не говорит, не спрашивает, зачем она пришла. Гении всегда великодушны.

**4. Подготовленная ученица читает отрывок из статьи Е.Ю. Кузьминой-Караваевой «Встречи с Блоком» (к пятидесятилетию со дня смерти).**

«Наконец собираюсь с духом, говорю все сразу. Петербурга не люблю, рыжий туман ненавижу, не могу справиться с этой осенью. Знаю, что в мире тоска, брожу по островам часами, и почти наверное знаю, что Бога нет. Все одним духом выкладываю... Он внимателен, почтителен и серьезен, он все понимает, совсем не поучает... Мы долго говорим о жизни, о стихах, которые, как всякое колдовство, необъяснимы и мучительны. Что входят в память внезапно и навсегда... Уходя с Галерной, я оставила часть души там. Это не полудетская влюбленность. На сердце скорей материнская встревоженность и забота. А наряду с этим сердцу легко и радостно. Хорошо, когда в мире есть такая большая тоска, большая жизнь, большое внимание, большая, обнаженная, зрячая душа» [3; 620-621].

### 5. Слово учителя.

А через неделю она получит письмо: конверт необычный, ярко-синий. Почерк твердый. Не очень крупный, но широкий, щедрый, широко расставлены строчки. В письме есть стихи:

**6. Подготовленный ученик читает стихотворение А. Блока «Когда Вы стоите на моем пути...»**

### 7. Слово учителя.

С той встречи берет начало творческая и мученическая жизнь Лизы Пиленко, Елизаветы Кузьминой-Караваевой, Е.Ю. Скобцовой, матери Марии – поэта, мыслителя, художника, монахини, религиозного философа.

А как иначе можно было ее прожить, если благословил тебя он, Блок!

В 1909 году Лиза Пиленко окончила гимназию, получила аттестат с серебряной медалью, стала слушательницей философского отделения историко-филологического отделения Бестужевских курсов. Выйдя замуж за Д.В. Кузьмина-Караваева, дружившего со многими столичными поэтами, молодая женщина стала посещать знаменитую «башню» Вяч. Иванова. Когда в 1911 году Н. Гумилев и С. Городецкий создали «Цех поэтов», Е.Ю. Кузьмина-Караваева стала активной участницей «цеховых» заседаний. В «Цехе» она близко общалась с А. Ахматовой, О. Мандельштамом. Бывала и в других литературных «очагах» столицы: ка-

бачке «Бродячая собака», ресторане «Вена». Она и сама пишет стихи, основной мотив которых – разочарованность в жизни, усталость, безнадежность. Эти мысли навеяны как общими настроениями растерявшейся русской интеллигенции, так и личными переживаниями автора: развод с мужем, рождение и болезнь дочери, неразделенная любовь к Блоку. Стихи – «свои», без подражания кому-либо.

С. Городецкий благосклонно отозвался о первых поэтических сборниках Е.Ю. Кузьминой-Караваевой, в которых, по его словам, воплощена «психическая жизнь современной женщины, заблудившейся в противоречиях между свободным чувством и лицемерным бытом» [5; 24].

Ничуть не меньше, чем литературная, Е.Ю. Кузьмину-Караваеву влекла художественно-выставочная жизнь Петербурга. Молодые художники столицы основали в 1910 году общество «Союз молодежи», идеи которого очень импонировали ее собственным. С картиной «Змей Горыныч» Елизавета Юрьевна дебютировала. В 3-й выставке «Союза» приняла участие и Е.Ю. Кузьмина-Караваева. Один из обозревателей выставки отметил, что художники «отпугивают кажущимися крайностями... каким-то преднамеренным варварством» [5; 37]. Брошенное автором обидное слово было подхвачено Е.Ю. Кузьминой-Караваевой: варвары – это не только разрушители старой, но и носители новой культуры.

Все изменил Октябрь. «Всем телом, всем сердцем, всем сознанием слушайте революцию!». Это обращение и к ней. Она участвует в управлении «красной» Анапой. Но меняется власть, и она арестована деникинской контрразведкой. В газете «Одесский листок» сохранилось письмо деникинцам в защиту Е.Ю. Кузьминой-Караваевой, подписанное М Волошиным, В. Инбер, А. Толстым: «Пришло известие, что в Екатеринодаре предана военно-полевому суду Е.Ю. Кузьмина-Караваева по обвинению в большевизме, и ей грозит смертная казнь. Нельзя прочесть этого известия без тревоги. Е.Ю. Кузьмина-Караваева – поэт, мыслитель, философ.

Невозможно подумать, что даже в пылу гражданской войны сторона государственного порядка способна решиться на истребление русских духовных ценностей, особенно такого веса и подлинности, как Е.Ю. Кузьмина-Караваева». Избежать трагедии помог кубанский казак, офицер Д.Е. Скобцов, за которого она позднее выйдет замуж.

– Куда дальше? С кем?

Вспомнив блоковское: «Если не поздно, то бегите от нас, умирающих», – в 1923 году Е.Ю. Кузьмина-Караваева оказывается на отплывающем из Новороссийска теплоходе.

*(О том, как это происходило, учащиеся могут получить представление, посмотрев отрывок из художественного фильма «Бег» по одноименному роману М. Булгакова, или художественного фильма «Два товарища»).*

Удалось вырваться в Париж! Именно здесь открывался трагизм прибывающих толпами русских. Одичавших. Растерянных. Толкавшихся по парижским улицам, как на узловой станции. Смахивающих на сумасшедших, бросающихся в магазины и скупающих спички, соль, крупы. Отличающихся особой походкой людей, идущих без цели.

**8. Звучит романс В. Вертинского «Покажите милостыню ей» или песня «Как уютно в России вечера» в исполнении группы «Белый орел». На фоне музыки демонстрируются рисунки русского художника-эмигранта, сделанные во время эвакуации армии Врангеля из Крыма.** [2; 125-127].

Где-то далеко осталась Россия, Блок, детство.

**9. Подготовленный ученик читает стихотворение Е.Ю. Кузьминой-Караваевой**

Устало дышит паровоз,  
Под крышей легкий пар клубится.  
И в легкий утренний мороз  
Торопятся людские лица.

От города, где тихо спят  
Соборы, площади и люди,  
Где темный каменный наряд  
Веками был, веками будет,

Где зелена струя реки,  
Где все в зеленоватом свете,  
Где забрались на чердаки  
Моей России милой дети.

Опять я отрываюсь вдаль,  
Опять душа моя нищает,  
И только одного мне жаль, –  
Что сердце мира не вмещает [3; 179].

**10. Слово учителя:**

В эмиграции Е.Ю. Кузьмина-Караваева принимает постриг и становится матерью Марией, истинной матерью русским людям, разделившим вместе с ней эмиграцию, нищету. В Париже, на ул. Лурмель, мать Мария устроила общежитие и столовую для обездоленных рус-

ских, отыскивая их по больницам и психиатрическим лечебницам. В богадельне на ул. Лурмель проведет свои последние дни «отец русского символизма» Константин Бальмонт.

А еще она писала стихи...

**11. Подготовленный ученик читает стихотворение Е.Ю. Кузьминой-Караваевой.**

Подвел ко мне, сказал: усынови  
Вот этих, – каждого в его заботе.  
Пусть будут жить они в твоей крови, –  
Кость от костей твоих и плоть от плоти.

Дарующий, смотри, я понесла  
Их нежную потерянность и гордость,  
Их язвинки и ранки без числа,  
Упрямую ребяческую твердость.

О, Господи, не дай еще блуждать  
Им по путям, где смерть многообразна.  
Ты дал мне право, – говорю, как мать,  
И на себя приемлю их соблазны [3; 125].

**12. Слово учителя.**

И вновь потрясение. Война. С начала II мировой войны она собралась в Россию пешком: «Я не боюсь за Россию, я знаю, что она победит... будет русский период истории. России предстоит великое будущее, но какой океан крови»[4; 17].

**13. Подготовленный ученик читает стихотворение Е.Ю. Кузьминой-Караваевой.**

Ночь. И звезд на небе нет.  
Лает вдалеке собака.  
Час грабителя и вора.  
Сторож колотушкой будит.

– Сторож, скоро ли рассвет?  
Отвечает он из мрака:  
– Ночь еще, но утро скоро,  
Ночь еще, но утро будет [3; 220].

**14. Слово учителя.**

Но, понимая что фашизму можно противостоять и здесь, мать Мария становится участницей французского Сопротивления. Ее любви десятки и сотни людей обязаны жизнью – и среди них – дети, очень много детей.

**15. Подготовленный ученик рассказывает историю создания стихотворения «Два треугольника – звезда...» и читает его.**

Стихотворение «Два треугольника – звезда...» связано с массовыми арестами евреев в Париже в июле 1942 года. Около 7000 человек были загнаны на велодром неподалеку от

приюта, устроенного матерью Марией. Благодаря монашескому одеянию мать Мария проникла на стадион, провела там несколько дней, утешая пленных, раздавая им скудную провизию. Сговорившись с французскими мусорщиками, она опускала детей в ящики для мусора, и те вывозили их за пределы велодрома. Остальных ждал Освенцим.

Два треугольника – звезда.  
Щит праотца, отца Давида,  
Избрание – а не обида,  
Великий дар, а не беда.

Израиль, ты опять гоним, –  
Но что людская воля злая,  
Когда тебе в грозе Синая  
Вновь отвечает Элогим!

Пускай же те, на ком печать,  
Печать звезды шестиугольной,  
Научатся душою вольной  
На знак неволи отвечать [3; 220].

**16. Слово учителя.**

Все в этой жизни отпущено ей было щедрой мерой. И горе – тоже.

В 1926 году тяжелая болезнь унесла ее младшую дочь Настю. В 1935 году вернется в Россию, где умрет год спустя ее дочь Гаяна (земная). Матери Марии не суждено будет узнать, что в фашистских застенках в феврале 1944 года погибнет ее сын Юрий.

**17. Подготовленный ученик читает стихотворение.**

Еще до смерти будет суд.  
Мой собственный и беспощадный,  
Когда возьмут и унесут  
Монашеский наряд нарядный.

С укором перечислят мне  
Мои грехи святые сестры.  
И суд велит гореть в огне.  
И это будет новый постриг [3; 220].

Написанное в 1938 году, стихотворение стало пророческим. Мать Мария предскажет в нем свою мученическую смерть в печах Равенсбрюка.

**18. Слово учителя.**

По отношению к оккупантам мать Мария вела себя смело, а порой – дерзко. Ловила по радиоприёмнику запрещенные передачи из Москвы и Лондона, укрывала патриотов, евреев, бежавших советских военнопленных. В ее камере висела карта Европы, на которой она от-

мечала натянутой на булавки шерстинкой линию восточного фронта. Она жила победами и ждала, не могла дожидаться триумфального финала. Вся ее душа была со своим народом. Адрес «улица Лурмель, 77» фашистам был хорошо известен: агенты гестапо нередко присутствовали на общих трапезах. Поэтому арест матери Марии 9 февраля 1943 года не был для окружающих чем-то неожиданным. Два года провела она в концентрационном лагере Равенсбрюк. Ее любовь и там спасала людей от отчаяния. *(На этом этапе урока можно предложить учащимся посмотреть отрывок из художественного фильма С. Колосова «Мать Мария».* Сестра Шарля де Голля Женестьева де Голль, соседка матери Марии по нарам, вспоминала: «Около нее мы молились или иногда поем вполголоса. Мать Мария часто ходит к русским «солдаткам». Она нам рассказывает с восхищением об их мужестве. Она никогда не казалась удрученной, никогда не жаловалась, и если всех будили в три часа ночи на переключку, говорила: «И завтра повторим то же самое. А потом наступит один прекрасный день, когда всему этому придет конец. На матрасишке она устраивала настоящие маленькие «кружки», в которых беседовала об истории России, о будущем, читала стихи Блока и никогда не упоминала, что сама поэтесса. Как-то во время переключки мать Мария заговорила с русской. Эсэсовка ударила ее ремнем по лицу. Мать Мария договорила фразу, будто эсэсовки перед ней и не было» [4; 18].

Выменивая хлеб на нитки, она вышивала в лагере икону – Богоматерь держит на руках распятого Христа. Закончить работу ей не удалось. Когда фашисты, готовясь бежать от наступающей Красной Армии, начали массовую отправку людей в газовую камеру, она шагнула в шеренгу отобранных к смерти людей, чтобы ободрить и вселить в них надежду, бросая милосердием вызов злу, до конца осуществив миссию духовного горения. Последними ее словами были слова: «Я не верю в газовую камеру».

Она погибла в 31 марта, в канун Пасхи 1945 года.

### **19. Учитель читает стихотворение.**

Господь мой, я жизнь принимала.  
Любовно и жарко жила.  
Любовно я смерть принимаю.  
Вот налита чаша до края,  
К ногам Твоим чаша упала.  
Я жизнь пред Тобой разлила. [3; 153].

Только после фильма С. Колосова «Мать Мария», вышедшего на экраны в 1980 году, она была награждена посмертно орденом Отечественной войны II степени. Ей присвоено звание «Праведник Мира» и в Израиле, в саду «Яд Вашем», посажено дерево в память матери Марии. Пусть поздно, но воздали.

### **20. Подведение итогов и домашнее задание.**

Говорят, у судьбы есть глаза. Она сводит и разводит людей. Задает вопросы и требует ответов. Ответы не всегда в словах. Теперь с высоты прожитых лет и строк стихов матери Марии: *Как скупы в этом мире измерения! // Лишь три. Куда же ветер крыльев деть?* – становится ясно, что есть нечто большее, чем слова, есть то, что живет и горит внутри, что когда-то привело юную Лизу Пиленко к Блоку – живая, единственная связь – ЛЮБОВЬ. Она это знала. Она любила мир, людей, жизнь, нас, еще не рожденных. «Ибо только влюбленный, – учил ее Блок, – имеет право на звание человека».

Вы, ребята, наверняка согласитесь со мной, что, идя навстречу будущему, нельзя отказываться от прошлого. Большие личности, которые бы поднимали до себя, до бытия над бытием, в России были всегда. Они должны вернуться в нашу жизнь, чтобы освещать ее светом любви и веры.

Я хотела рассказать вам о встрече двух людей, от которой на всю жизнь свет остался и имя. Побольше бы нам таких встреч.

Желающие могут полностью посмотреть художественный фильм С. Колосова «Мать Мария» и прочитать воспоминания Е.Ю. Кузьминой-Караваевой «Встречи с Блоком».

### **Литература к уроку**

1. Барковская Н.В. Русский символизм в школьном изучении // Филологический класс. 2007. № 7.
2. Жак Делеон. Белые русские в Стамбуле // Родина. 1998. № 5-6.
3. Кузьмина-Караваева Е.Ю. Равнина русская: Стихотворения и поэмы. Пьесы-мистерии. Художественная и автобиографическая проза. Письма. СПб.: Искусство-СПб, 2001.
4. Кайдаш С. Мать Мария // Наука и религия. 1999. № 8-11.
5. Мать Мария (Скобцова). Красота спасающая: живопись, графика, вышивка. СПб.: Искусство-СПб, 2004.
6. Пшеничный О. Как я был фанатом Леонтьева // Комсомольская правда. 1990. 23 сентября.

М.А. Петрова

## ПОЭТИЧЕСКИЙ МИР А. ФЕТА УРОК-ИССЛЕДОВАНИЕ (10 КЛАСС)

Чтобы достичь заветной цели – сделать поэзию любимым чтением для детей, необходимо «погрузить» их в художественный мир поэта, дать почувствовать волшебство и магию поэтического слова. Но при этом нужно показать, каким образом создается завораживающее очарование стихотворной строки. Ведь есть талант, божий дар, который ничем не объяснить, а есть филигранное мастерство, отточенное владение поэтическими приемами, глубокое знание «архитектоники» стиха. Именно изучение тайной «мастерской» поэта позволяет ученикам глубже и полнее понять его творения.

Этой цели служит урок, посвященный творчеству А. Фета. Дети войдут в мир его стихов, не просто восхищаясь изысканностью слога, но исследуя, постигая секреты мастерства, на каждом шагу совершая неожиданные открытия.

К уроку даны предварительные задания: группа учащихся для работы на уроке составила три подборки стихотворений А. Фета (в первую вошли «Старый парк», «Ярким солнцем в саду пламенеет костер...», «Какая грусть...», «В дымке – невидимке», «Весенний дождь», «Любо мне в комнате ночью...», «Бабочка»); (во вторую группу – «Шепот, робкое дыханье...», «Напрасно!», «Мелодия», «У камина», «В тиши и мраке таинственной ночи...», «Ты отстрадала, я еще страдаю...», «Когда читала ты мучительные строки...», «Угасшим звездам»; в третьей – «Я пришел к тебе с приветом...», «Одним толчком согнать ладью живую...», «Как беден наш язык...», «Кому венец: богине ль красоты...») были подготовлены сообщения о Марии Лазич, доклад о художниках-импрессионистах; группы учащихся выполняли исследовательские задания («Психологизм поэзии Фета», «Значение слова в стихах поэта», «Прием недосказанности», «Прием музыкальности», «Пушкинские традиции в творчестве Фета»); подготовлен музыкальный номер – романс на стихи А.Фета. На уроке учащиеся работают в парах. Материал рассчитан на два часа.

Оформление урока: портрет поэта, репродукции картин художников-импрессионистов.

*Эпиграф к уроку:*

Нельзя заботы мелочной  
Хотя на миг не устыдиться,  
Нельзя пред вечной красотой  
Не петь, не славить, не молиться.  
А. Фет.

...И землю чувствуют родную  
И в небо просятся оне.

А. Фет.

Когда-то, рассказывая нам о своем Ленском, Пушкин начертал ему два пути: он мог стать великим поэтом, а мог превратиться в заурядного мирного помещика, толкующего об умолоте, псарне, сенокосе.

***Почему, по-вашему, Пушкин противопоставил две человеческие ипостаси: почему поэт или помещик?***

«Стихи и проза», «лед и пламень», возвышенные чувства и приземленные заботы – это несоединимо.

Наш историко-литературный опыт только подтверждает утверждение А.С. Пушкина. Сам поэт был плохим помещиком, и никто в вину ему это не ставит: было ли у него время и желание заниматься хозяйством, если он писал гениальные стихи. Вспомним, как тяготился своим хозяйством, делами поместья Л.Н. Толстой. Желание избавиться от того, что мешало ему, бросить все наконец реализовалось в его уходе из Ясной поляны. А вот сегодня мы познакомимся с Ленским, избежавшим дуэли и счастливо совместившим в своей жизни занятие поэзией и сельским хозяйством. Оказывается, это возможно!

***Предварительное задание – сообщение о биографии поэта.***

Ни в ком ином нельзя, пожалуй, отметить такого несоответствия человеческой сути и поэтического дарования. Л.Н. Толстой, недоумевая, спрашивал: «Откуда у этого добродушного, толстого офицера... такая непонятная лирическая дерзость, свойство великих поэтов?»

Все до единого исследователи творчества Фета отмечали раздвоенность лирического мира с его зримой, выпуклой, конкретной деталью и размытым, мерцающим смыслом, тяготением к тому, что на языке человеческом и выразить нельзя; и раздвоенность его жизни, сочетающей высокое творчество и занятие агротехникой.

Как это умещалось, сочеталось в нем? А может, такое сочетание и вовсе не странно? И трепетная пейзажная лирика, и агротехника – в несовместимом единстве? Как у простого русского человека, который и плачи, и песни сочинял и землю-матушку пахал? А может, дело в другом: сочетание трезвой немецкой практичности с лиризмом и поэтичностью русской души, вспоенной и вскормленной красотой расцветов, туманов, зимних метелей, весеннего цветения?

Мы попытаемся найти ответы в его творчестве.

***А.А. Фета считают наиболее ярким представителем поэзии «чистого искусства». Что же это за теория? Каковы ее основополагающие принципы?***

Вывод, к которому приходим: разумеется, теория «чистого искусства» не устраивала революционно-демократическую критику. И Фет натерпелся от Писарева, Чернышевского и пр., пожалуй, больше чем кого-либо. Но нетерпимость – плохая черта и в человеке, и в литературной критике.

Можно упрекнуть поэтов «чистого искусства» в аполитичности, стремлении уйти от действительности в некий идеальный мир, чуждый земным заботам, в оторванности от современности. А можно повторить слова Ф.М. Достоевского, который увидел в их творчестве «тоску по идеалу», который мы – и неутомимые деятели, и неисправимые мечтатели, – все мы настойчиво ищем в жизни. Это совершенство, к которому стремится душа. Кто сегодня решится сказать, что человеку не нужен храм красоты, в котором он на время может укрыться от злобы дня, от каждодневных забот и тягот, где он может выпустить на волю свою душу, позволить ей быть счастливой? Разве не нужна пристань, прибежище, где доброта, нежность, светлые чувства овладеют тобой, отопреуют, очистят, просветят?

Мы не будем уподобляться сердитому герою Тургенева и требовать некоей немедленной, конкретной и сугубой пользы от всего, что делает человек, запрещать ему получать удовольствие от жизни, наслаждаться ею. А ведь наслаждение поэзией – одно из самых чистых и духовных наслаждений, доступных человеку.

Как же нам подойти к тому, в чем с трудом находили смысл такие мастера литературы, как И.С. Тургенев, М.Е. Салтыков-Щедрин?

Нам поможет обращение к живописи. В 60-х годах XIX века появились художники, представлявшие новое течение в живописи. Их работы были странны, не всегда понятны для публики. «Как можно так рисовать?» – кричали

им и наивные неопиты живописи и маститые художественные критики.

***Предварительное задание – доклад о художниках-импрессионистах: Ренуаре, Дега, Мане.***

Художников-импрессионистов не интересовал изображаемый объект сам по себе. Поэтому они не стремились к подробному, тщательному прописыванию контура, линии, конкретных деталей, света и тени, моделирующих форму, как это делали художники классической школы. Их интересовало совсем иное: как этот объект отражается в восприятии человека, какое впечатление он на него производит. И воссоздавали на своих полотнах не реальный мир, а мир, отраженный в душе человека, его чувства и впечатления.

Им присущ обостренный интерес к неповторимости каждого отдельного мгновения, к оттенкам материальной красоты предметного мира, к тем изменчивым построениям, которые внушают чуткой душе восходы и закаты, полуденный час и начало сумерек.

***Попробуйте определить какие-либо особые черты, близкие импрессионизму, присущие творчеству поэта: темы, которые он затрагивает; сквозные образы; пространственно-временную организацию; свет, цвет, особенности изображения; художественные средства.***

Наблюдения учащихся:

Прежде всего, обращает на себя внимание конкретность, выпуклость, зримость детали, образа. Необыкновенная пластичность. Эта особенность напоминает антологические стихи Фета «Вакханка», «Диана».

***Предварительное задание – сообщение о пушкинской традиции в творчестве Фета.***

Фет стремится передать движение, миг, что так хорошо умели античные ваятели. В этом сказывается и следование пушкинской традиции – вспомним антологические стихи Пушкина «Царскосельская статуя», «На статую мальчика, играющего в свайку» и другие.

Увлекательна была для Фета сама мысль превращения мгновенного в вечное. Этому же способствовало и постоянное употребление глаголов в настоящем времени – стремление передать мимолетное, остановить миг.

- Органичное единение всех природных ощущений: связи звука и зрительного образа, например в стихотворении «Колокольчик».

«Есть стихотворения, где пахнет душистым горошком и клевером, где запах переходит в цвет перламутра, в сияние светляка, а лунный свет или луч утренней зари переливается в звук», – говорил А.К. Толстой. В этом

проявляется особенность психологии человека – свойство синтезии – музыку воспринимать в цвете, зрительный образ – музыкально.

- Фет всегда точен в изображении времени, времени года, времени суток. Пример – стихотворение «Весенний дождь». Излюбленное время года – весна. С ней связано бурление жизни, торжество ее, пробуждение творческих сил. Обратите внимание на слово «еще», начинающее многие стихи Фета: в этом стремление удержать, повторить мгновение. Любимое время суток – ночь, сумерки, вечер. Время творчества, когда обостряются чувства, ощущения человека. Очень чисты образы, связанные с ночью: свет, свеча, звезда, луч, лампада, луна – то, что составляет контраст, игру света и тени, как на картинах художников-импрессионистов.

- Пристальное внимание к мгновенному. Стремление отразить полноту, насыщенность мгновения, уравнивать его с вечностью, в эмоциональной оценке человека прежде всего. Это тоже черты импрессионизма.

Можно наблюдать в жизни связь противоположных начал: вечного и мгновенного, жизни и смерти, начала и конца. В этом проявляется стремление к гармонии. Вера в беспредельность природы, принимающей в свои объятия человека – философская основа поэзии Фета.

- Пространство в стихах Фета чаще всего замкнутое. Это сфера, круг. Лирический герой обычно находится в центре, его взгляд движется вокруг: «Деревня», «Любо мне в комнате ночью...», «Сияла ночь, луной был полон сад...». Образы свечи, лампы – это дом, образы звезд, луны – мир в окне. Так создается образ дома, убежища, приюта любви, излюбленного Фетом камерного мира с огромного мироздания.

- Необыкновенная зоркость и знание жизни природы. Растения, животные, голоса птиц – этот мир живет, дышит, радуется жизни. Природа у Фета «очеловечена» невероятно. Огромное количество олицетворений, которые говорят о том, что в мироощущении поэта все связано и сплетено: человек растворяется в природе, природа наполняется его душой.

- Необыкновенная живописность лирики Фета, ее красочность.

- Пейзаж Фета пропущен через призму восприятия человека. При всей правдивости и конкретности описания природы у Фета она как бы растворяется в лирическом чувстве, служит средством его выражения. Обращение к природе – средство выражения человеческой души – стихотворение «Пчелы».

Наиболее ярким воплощением этой особенности изображения мира в гармоничном слиянии души человека и природы является стихотворение «Шепот, робкое дыханье...», написанное Фетом в 1850 г.

Мы не можем пройти мимо этого стихотворения, потому что оно – альфа и омега всего, что сделано, достигнуто Фетом в поэзии. И оно же – причина яростных нападков на поэта со стороны литературной критики. Так в чем же причина такого обращения к маленькому стихотворению?

**Что необычного в стихотворении «Шепот, робкое дыханье...»? Какие художественные приемы, может, уже известные нам, особенно привлекают ваше внимание? Что достигается при этом?**

Наблюдения учащихся:

- параллель человека и природы – основной конструктивный принцип построения стихотворения;

- безглагольность, наше внимание переносится с внешнего движения на внутреннюю динамику;

- метод описания – высвечивание деталей целой картины; образы-намеки, образы-вспышки, контуры размыты, смысл мерцает за словом – этим достигается невероятный лаконизм, в малый объем вложено огромное содержание;

- активна фантазия читателя, воплощающая недосказанность – образуется литературный подтекст;

- стихотворение – одно предложение, период, поэтому рождается ощущение единого, цельного и в то же время неуловимого, изменчивого, текучего мира, который нельзя разъять, анализировать;

- неразделимость мира человека и мира природы, все здесь – «ряд волшебных изменений»;

- движение цвета и чувства направлены к кульминации – от серебра к пурпуру;

- разная длина строк создает особый ритм, подобный биению сердца;

- использование аллитераций для передачи звуков природы;

- разомкнутость финала – конец стихотворения на открытом дыхании, скорее начало, чем конец.

Стихотворение «Шепот, робкое дыханье...» начинается собой вторую подборку стихов, которые воспроизводят любовный роман Фета. Кто была та, что вдохновила поэта на создание необыкновенно тонких, возвышен-

ных, лиричных стихов? И что это за история любви?

**Попробуйте, прочитав эти стихотворения, воспроизвести «сюжет» романа.**

**Какой предстает перед нами женщина, которой посвящены стихи? Передает ли поэт детали ее внешнего облика? Есть ли символические образы, относящиеся к облику, характеру, душе героини? Как они характеризуют героиню?**

**Найдите, если они есть, сквозные мотивы всего цикла, прокомментируйте.**

- Любовь и разлука. Ночь, звезда, огонь, звук, заря – основные мотивы цикла.

Образы двуплановы: с одной стороны – буквальный смысл слова, с другой – то невидимое, что прозревает в этом живущая единой жизнью с миром человеческая душа (ночь – храмина, звезды – синие очи, звуки – посланники души).

Любовь в мире Фета и брэнна, и вечна одновременно – вечный парадокс Фета, пытавшегося примирить мгновенное и вечное.

- Облик возлюбленной неуловим, он целостный и неделимый, подобно пушкинскому «гению чистой красоты».

**История романа: встреча, разлука, несбыточное, смерть, но и после смерти – память. А каков же истинный роман Фета? Кто она, которую так оплакивал поэт? Совпадает ли наше впечатление о героине с истиной?**

**Предварительное задание – сообщение о Марии Лазич.**

Стихи, посвященные Лазич – доказательство способности преодолеть время и смерть, разделяющие людей.

**Как решает Фет тему творчества?**

Оно связано с природой и любовью. В творчестве тоже отражается внутренний мир человека, реализуются его душевные силы. Призвание поэта – выразить все богатство природы, жизни, мира. Сообщить этому миру красоту, добро, вдохнуть в него живую душу – очеловечить.

Не случайно так сложны были отношения Фета и литературной критики. И дело даже не в том, что он был ярким защитником теории «чистого искусства». Поэт во многом определил свое время, был новатором, первопроходцем. Не случайно его называют предтечей «серебряного века» русской поэзии.

**В чем же проявилось его мастерство, его новаторство?**

- Фет стремился передать ощущения, нюансы настроения, смутные душевные движения, полутона, неуловимые переходы чувства.

- Наиболее близки поэзии, по мнению поэта, те душевные состояния, которые наиболее далеки от рассудочной стороны человеческой жизни. «Грезы», «сны», «мечты», «бред» – любимые фетовские темы.

- Особенно хорошо удавались Фету тонкие оттенки переживаний, неясных, неопределенных эмоций, как у художников-импрессионистов.

- Сложность ассоциативных связей, неизбежно возникающих при попытке описать внутренний мир человека, требовала от читателей напряжения, хорошей школы восприятия. Искусство первой половины XIX века приучило читателя к изображению, а Фет предлагал ощущения, впечатления. Один из критиков, например, сетовал, что никак не может понять связи между снегом и любовью в стихотворении «На двойном стекле узоры...». Он пытался установить эту связь логически, что для стихотворений Фета совершенно бессмысленно.

- Стремление выразить сложность душевной жизни человека очень часто приводило поэта к осознанию невозможности выразить ее. Отсюда так часто возникающая у Фета тема «бедности слова» («Людские так грубы слова...»)

**Предварительное задание – исследование значения слова в поэзии Фета.**

- Фет характеризует, как правило, не предмет, а те ассоциации, которые этот предмет вызывает. Прямое значение слова ступает на первый план выступает его эмоциональная окраска. Теряется граница между прямым и переносным значением слова. Иногда они намеренно сталкиваются («И подушка ее горяча, и горяч утомительный сон»)

- Эпитеты, метафоры необыкновенно сложны, ассоциативны («Холм причудливый, как некий мавзолей, изваян полночью»; «прорвав кристальный плащ, вдавила в гладь песка младенческую ногу»; «снега блеск колючий»; «так резко – сух снотворный и трескучий кузнечиков неугомонный звон»; «уноси мое сердце в веляющую даль»)

Нагрузка на слово увеличивается беспредельно. Оно становится почти универсальным инструментом, выражая и звук, и свет, и цвет, и дыхание...

Но Фет ищет другой способ справиться с непосильной задачей: найти выражение для всего в мире чувств человека. Когда ощущение преобладает над сюжетной линией, возникает недосказанность.

**Предварительное задание – исследование приема недосказанности.**

• Наше воображение, включаясь в творческий процесс, должно восполнить пропущенное, преодолеть пропасть умолчания, например, в стихотворениях «Облаком волнистым...», «Какие-то носятся звуки...».

Но есть такие высшие сферы духовной жизни человека, которые и не должны выражаться привычным способом. С такой романтической традицией мы познакомились в творчестве Жуковского. Фет в этом смысле продолжает романтическую традицию.

**Что же поможет преодолеть это «бессилие слова»? Что без слов помогает выразить чувство?**

**Предварительное задание – музыкальный номер.**

Вот так, наверное, это и было: и в городских гостиных, и в деревенских усадьбах распевала Россия романсы Чайковского, Танеева, Балакирева, Римского-Корсакова на стихи Фета. Не критикуя, не осуждая, не возмущаясь мелкотемьем и несовременностью, а просто изливая душу и наслаждаясь гармонией и светлой печалью его поэзии.

Но музыкальность в поэзии Фета заключена изначально. И называя Фета поэтом-музыкантом, Чайковский понял это лучше всех.

**Какими же средствами создается мелодичность, музыкальность стихотворения Фета?**

**Предварительное задание – исследование приемов музыкальности.**

• Сочетание вопросов и восклицаний; звукопись («Зреет рожь над жаркой нивой...»); ритмическая и строфическая организация стиха: строфы с разной длиной строк, с разной рифмой, имитирующие то биение сердца, то трепет крыльев, то переливы лунного света («В лунном сиянии...»); повторы: анафоры, рефрены, кольцо – характерны для структуры романа. Любимый прием – создание паузы. Пауза внутри строки имитирует поиск слова, создает иллюзию импровизации («Я пришел к тебе с приветом...»). Пауза создает сбивчивость ритма. Фет заставляет нас тем самым подсознательно испытывать волнение («Какое счастье: и ночь, и мы одни...»)

Хочется остановиться еще на одной особенности фетовской поэтики – пристрастии к

жанру фрагмента с его почти неосязаемой композицией.

**Почему многие стихотворения Фета представляют собой именно фрагменты («Облаком волнистым...», «Шопену», «Это утро, радость эта...»)?**

Сознание того, что миг есть часть бесконечного, вечности, внимание к мгновенному, наиболее ярко, полно выразившему суть явления; сознание бренности жизни – и ее ослепительной красоты; сознание того, что жизнь гораздо больше нашего представления о ней, приводит к увлечению жанром фрагмента.

Мы уже говорили о ценности фетовского мгновения. Есть такие мгновения в жизни человека, когда он во всей остроте и полноте постигает счастье, переживает такой взлет духа, что это мгновение становится весомее вечности.

Фета никогда не называли поэтом-философом. Это определение относится к Ф.И. Тютчеву. Но человека, осознавшего, что он, существо смертное, пылинка перед лицом вечности, может сравняться с нею силой своей мысли, способной подчинить себе все и вся, осознавшего, что право на бессмертие, на вечную жизнь имеет лишь то, что гуманно, прекрасно, человечно, иначе как философом не назовешь:

Целый мир от красоты,  
От велика и до мала,  
Напрасно ищешь ты  
Отыскать ее начало.  
Что такое день иль век  
Перед тем, что бесконечно?  
Хоть не вечен человек,  
То, чтоечно, – человечно.

Время прошло, и все встало на свои места. И Писарев, утверждавший, что «со временем продадут Фета пудами для оклеивания комнат под обои и для завертывания сальных свечей, мешерского сыра и копченой рыбы» оказался страшно неправ.

И сам Фет, твердивший в полемическом задоре, что его стихи не должны быть ни дидактичными, ни поучительными, тоже ошибся.

Его стихи все-таки учат. Учат ценить красоту, радоваться жизни, видеть ее высший смысл, ее насыщенность и полноту.

## ПЕРЕЧИТЫВАЯ КЛАССИКУ...

---

В.И. Тюпа

### УВЕРТЮРА К РОМАНУ (ПОЭТИКА НАЧАЛЬНЫХ СТРАНИЦ «ОБЛОМОВА»)<sup>1</sup>

Роман И.А. Гончарова являет собой один из образцов той классической художественности, которая сложилась в русской литературе в XIX в. Этой художественности присуща та предельная мера целостности, при которой в литературном тексте практически не остается «внесистемного материала» (Ю.М. Лотман) – своего рода «наполнителя», безразличного к общей конструкции целого.

По причине целостности такого рода спор о том, «плох» или «хорош» герой романа – этот сонный ленивец с «голубиной душой», – в каких бы категориях и с каких бы позиций он ни велся, неразрешим в принципе. Ибо все в романе двойится, не совпадает с самим собою, предстает в двойном ракурсе видения. Такова эстетическая «оптика» данного художественного целого.

Дело в том, что из последней фразы текста («И он рассказал ему, что здесь написано») внимательный читатель узнает, что познакомился не с жизнью, характером и личностью Обломова в их авторской сотворенности и поэтому неоспоримости для нас, читателей (как это обстоит с героями Толстого, например), а только с одной из возможных версий этой жизни – с версией Штольца. Однако еще более внимательный читатель обратит внимание на тот факт, что далеко не все, известное теперь ему, могло быть известно Штольцу. Из какого же источника оно пришло в текст? Надо полагать, было привнесено от себя «литератором», записавшим рассказ Штольца.

Об этом литераторе мы знаем крайне мало. В нашем распоряжении имеется лишь его портрет: «полный, с апатическим лицом, задумчивыми, как будто сонными глазами»; интересуется человеческими судьбами, но говорит, «ле-

ниво зеваая». Да ведь это портрет самого Обломова или, по крайней мере, человека обломовского типа, противоположного Штольцу. Значит, роман Гончарова являет собой версию жизни главного персонажа, принадлежащую деятельному человеку, не приемлющему «обломовщины», но пересказанную и дополненную совершенно иным лицом – по-обломовски созерцательным. Этим взаимоналожением двух версий и создается «оптический эффект» своего рода эстетической «близорукости», вынуждающей интерпретаторов со всей возможной пристальностью вновь и вновь вглядываться в расплывающийся облик.

В первой главе романа о двойственности точки зрения, организующей процесс его чтения, читателю еще ничего не известно. Однако начальные страницы текста уже содержат ряд глубоких оппозиций, на пересечении которых оказывается Обломов, и предстают своего рода увертюрой к сложному и органично противоречивому художественному целому. Выявляющиеся с самого начала оппозиции конструируют неоднозначную, амбивалентную систему ценностей занимающего нас романного мира.

Прежде всего, отметим дwoящийся хроно-топ *дома*. Из самой первой фразы текста мы узнаем, что Илья Ильич проживает в «одном из больших домов, народонаселения которого стало бы на целый уездный город». Однако в этом «чужом доме» непатриархального типа он лишь квартирант, да и нанимаемая им квартира лишена «живых следов человеческого присутствия». В репликах Волкова из второй главы появляются такие новомодные «веселые дома», где «полгорода бывает» (уже столичного), что неприятно поражает Обломова.

Тема собственного (патриархального, «фамильного») «дома Обломовых» также возникает в первой главе. Это объект исторических «преданий об этом старинном доме, единственной хронике, веденной старыми слугами, няньками, мамками и передаваемой из рода в род», «дорожа ею как святынею». Но Илья Ильич более не обитает в своем доме, покинув навсегда средоточие «отжившего величия». По при-

---

<sup>1</sup> Статья впервые напечатана в сб.: Русская литература XIX–XX вв.: Поэтика мотива и аспекты литературного анализа. – Новосибирск, 2004. С. 212–219.

Статья написана при участии Е.И. Ляховой.

---

Валерий Игоревич Тюпа — доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой теоретической и исторической поэтики Российского государственного гуманитарного университета (г. Москва).

сущему ему образу жизни Обломов – очень домашний человек. Домашний человек без дома – такова изначальная парадоксальность дwoящегося образа главного героя.

Своеобразную оппозицию начальной главы, как и последующего текста, составляет несовпадение *идеи* и *мысли*. Лицо Ильи Ильича характеризуется «отсутствием всякой определенной идеи». Зато «мысль гуляла вольной птицей» по этому лицу. Впрочем, идея в качестве «плана разных перемен и улучшений в порядке управления своим имением» составляет существенный мотив первой главы. Впоследствии сам герой станет объектом подобной идеи: основное действие романа сводится к неудачной реализации плана Штольца и Ольги – плана переделки Обломова.

На пересечении «внутренней борьбы» между тревогой, которая изредка «застывала в форме определенной идеи», и свободной мыслью – пока «ум еще не являлся на помощь» – обнаруживается *душа* героя, которая «открыто и ясно светилась в глазах, в улыбке, в каждом движении головы, руки». Это, пожалуй, единственное, что не дwoится, что составляет основу идентичности Обломова. В конце романа персонажей связывает «одна общая симпатия, одна память о чистой, как хрусталь, душе покойника».

Наиболее очевидной с первых страниц произведения предстает оппозиция *покоя* и *жизнейской суеты*. Покой изначально явлен нам лежанием героя, которое «не было ни необходимостью ... ни случайностью ... ни наслаждением ... это было его нормальным состоянием». За этим лежанием кроется образ «широкого и покойного быта в глуши деревни». Суета же первоначально предстает фантомом «громдой возни в доме» (уборки), мысль о которой «приводила барина в ужас». С последующим «приливом житейских забот» образ суеты вырастает в образ самой жизни: «Ах, Боже мой! Трогает жизнь, везде достает».

Уже в следующей главе устанавливается исходная для Ильи Ильича и ключевая для романа в целом диспозиция суеты и покоя: «В десять мест в один день – несчастный! – думал Обломов. – И это жизнь! ... Где же тут человек? На что он раздробляется и рассыпается? ... несчастный! – заключил он, перевертываясь на спину и радуясь, что нет у него таких пустых желаний и мыслей, что он не мыкается, а лежит вот тут, сохраняя свое человеческое достоинство и свой покой». В контексте данного рассуждения, где понятие человеческой жизни начи-

нает дwoиться, покой оказывается альтернативным суете образом жизни, а не уклонением от нее. Еще в первой главе Захар утверждал: «Стараюсь, жизни не жалею!» (т.е. не жалеет собственного покоя).

Все последующее действие романа заключается в том, что герой этот принципиальный для него покой утрачивает, а затем обретает его вновь. Впрочем, на протяжении романа жизненная ценность покоя также дwoится: она позитивна в противостоянии суете, но как противоположность делу оказывается ценностью вне-жизненной и в этом смысле негативной. На фоне деловой активности Штольца («Ах, если б прожить лет двести-триста! Сколько бы можно было дела переделать!») обломовский покой выступает синонимом смерти: «Трогает жизнь, нет покоя! Лег бы и заснул... навсегда...»

Одной из наиболее существенных оппозиций романного универсума, «ценностно уплотненного» (Бахтин) вокруг героя, следует, конечно, признать оппозицию *Востока* и *Европы*.

Знаменитый халат Ильи Ильича – «настоящий восточный халат, без малейшего намека на Европу», сшитый «по неизменной азиатской моде», сохраняющий «яркость восточной краски и прочность ткани», покоряющийся своему хозяину, «как послушный раб». В то же время комната Обломова «казалась прекрасно убранною» в европейском вкусе, выдавая «желание кое-как соблюсти *decorum* неизбежных приличий». А когда в следующей главе Волков предлагает привезти «на пробу» пару новых перчаток («Это только что из Парижа»), Обломов, не колеблясь, соглашается. Однако герой внутренне настолько отстранен от соблюдения им «декорума», «как будто спрашивал глазами: "Кто сюда натащил и наставил все это?"» Впоследствии он будет думать о людях иного, чем он сам, склада: «Они не в своей шапке ходят», забывая себе голову «деятельной Европой».

Противостояние Европы и Азии, исподволь заданное с самого начала, говорит нам о том, что судьба и глубинные характеристики главного героя, по-видимому, имеют самое непосредственное отношение к евразийскому феномену самой России. Если фигура Обломова действительно может быть интерпретирована как некое олицетворение российской ментальности, то в системе персонажей, актуализирующих различные стороны этой фигуры, весьма значимой представляется оппозиция *русскости* (восточности) Захара и Пшеницыной (характерна ее похвала: «так шьют ... что ника-

кой француженке не сделать»), с одной стороны, и *немецкости* (западности) Штольца и Ольги – с другой.

В первой главе Штолец еще не появился, но его мелодия в увертюре уже звучит – в словах обличителя немецкой скарденности Захара: «А где немцы сору возьмут? <...> У них нет этого вот, как У нас, чтобы в шкафах лежала по годам куча старого изношенного платья или набрался целый угол корок хлеба за зиму».

Русскость самого Захара двойится, лишена восточной или западной определенности. Он в своей «полуформенной одежде» никак не восточный «послушный раб» (пререкается, демонстрирует барину свое «неблаговоление»), однако наделен голосом «цепной собаки» и является врагом европейских усовершенствований: «Сапоги сами снимают с себя: какую-то машинку выдумали! ... Срам, стыд, пропадает барство!» В отличие от русского мужика Захар бороду бреет, но бакенбарды его таковы, что одной «стало бы на три бороды».

Слуга, несомненно, воплощает одну из сторон двоящегося образа барина, что раскрывается в их молчаливом обмене предполагаемыми репликами. Однако он несет в себе не только лень и восточный фатализм (о спинке дивана: «не век же ей быть: надо когда-нибудь изломаться»), но и неколебимую религиозность: ритуальные уборки «к Святой неделе» и «перед Рождеством»; нежелание изменять «данного ему Богом образа». Последнее явственно противостоит «плану разных перемен и улучшений», вынашиваемому Ильей Ильичем. Однако и Обломову всякое реформирование, в отличие от Штольца, совершенно чуждо.

Пожалуй, наиболее глубока в произведении Гончарова оппозиция *Природы* и *Культуры*, питающая все другие антиномии романного текста. В первой главе она лишь едва намечена. С одной стороны, комната Обломова украшена ширмами «с вышитыми небывальными в природе птицами и плодами». С другой – Захар является обладателем такой «необъятной бакенбарды, из которой так и ждешь, что вылетят две-три птицы» (уже, надо полагать, настоящие); он выступает своего рода покровителем моли, клопов, блох, мышей («У меня всего много»). Природное (паутина, пыль) и культурное (картины, фестоны), соединяясь, создают некий кентаврический образ обломовского существования: «По стенам, около картин, лепилась в виде фестонов паутина, напитанная пылью».

Уже в болтовне суетного Волкова из последующей главы культура предстает синони-

мом суеты («...только и слышишь: венецианская школа, Бетховен да Бах, Леонардо да Винчи...»). Тогда как апологеты покоя – Обломов и его Захар – с первой главы маркированы природным началом. У первого «во всем лице теплится ровный свет беспечности», а улыбка второго описана как некое подобие восходу солнца: «Захар улыбнулся во все лицо, так что усмешка охватила даже брови и бакенбарды, которые от этого раздвинулись в стороны, и по всему лицу до самого лба расплылось красное пятно» («до самого лба» – движение вверх). В заключительной главе портрет этого персонажа в свою очередь ассоциирован с закатом: «Все лицо его как будто прожжено было багровой печатью от лба до подбородка» (направление движения – сверху вниз). Солнце вообще играет в романе своего рода ключевую роль. Действие, начинающееся 1 мая, завершается в апреле (судя по отсутствию снега, одеянию Захара и по тому, что Штолец еще не увез Андриюшу в деревню) и тем самым совершает круг солнцеворота. Как сказано в одном месте романа, «четыре времени года повторили свои отправления». Перипетии повествуемой жизни главного героя при этом соответствуют смене времен года. Особо значим в этом отношении конец третьей части, где начало зимы (первый обильный снегопад) совпадает со «свинцовым, безотрадным сном» расставшегося с Ольгой, обряжающегося в прежний халат и тяжело заболевшего Обломова.

Центральный персонаж романа, которому чужд «лунатизм любви», который в предпоследней главе прямо назван «солнцем» Агафьи Матвеевны, явственно соотнесен со своим «любимым светилом»: «Но, смотришь, промелькнет утро, день уже клонится к вечеру, а с ним клонятся к покою и утомленные силы Обломова». Вот он, «устремив печальный взгляд в окно, к небу, с грустью провожает глазами солнце, великолепно садящееся за чей-то четырехэтажный дом».

И сколько, сколько раз он провожал так солнечный закат!

Наутро опять жизнь, опять волнения, мечты!»

Но солнечность (природность) Обломова постоянно наталкивается на препятствия культурного происхождения: тот же «четырёхэтажный дом», загораживавший картину заката на прежней квартире, или «длинное, каменное, казенное здание, мешавшее солнечным лучам весело бить в стекла мирного приюта лени и спокойствия» на Выборгской стороне.

Штольц, правда, отождествляет солнечный свет с культурными преобразованиями: «Обломовка не в глуши больше ... на нее пади лучи солнца! ... Года через четыре она будет станцией дороги ... А там... школы, грамота, а дальше...» Но в идиллическом сне главного героя Обломовка уже изначально была залита и пронизана настоящим, природным солнцем.

Очевидно значимым является возраст героя в начале романа: «Это был человек лет тридцати двух-трех от роду». Иначе говоря, Обломова мы застаем на пороге возраста Христа – лиминального (пограничного) возраста символической смерти и преображения (воскресения в новом статусе). Эта лиминальная символика, через посредство волшебной сказки уходящая корнями в ритуально-мифологический комплекс инициации и обнаруживаемая в основе множества сюжетов мировой литературы<sup>2</sup>, весьма часто манифестируется свадебным комплексом мотивов. Данный вариант мы имеем и в романе Гончарова, где с самого начала Захар характеризует результат своих мнимых трудов так: «Прибрано, словно к свадьбе». Чуть позже Илья Ильич восклицает: «Ведь есть же такие ослы, что женятся!»

Однако обещаемого Штольцем («Через неделю ты не узнаешь себя») и предполагаемого самим Обломовым («Ах, Боже мой, как все может переменить вид в одну минуту!») преображения так и не происходит. После разрыва с Ольгой, объявляющей обломовскую смерть («все бесполезно – ты умер!»), и пробуждения в полдень (еще одно проявление солнечного цикла) от «свинцового, безотрадного сна» наступает воскресение Ильи Ильича («– Сегодня воскресенье, – говорил ласково голос...»), но не в новом, а в прежнем качестве. И Пшеницына становится женой Обломова без переходности свадебного обряда.

В финале третьей части Обломов возвращается к своему исходному состоянию первой главы, что в известном смысле оказывается итогом его романной судьбы (часть четвертая представляет собой лишь своего рода развернутый эпилог). Итог этот, как и все в романе, амбивалентен.

<sup>2</sup> Подробнее см.: Тюпа В.И. Фазы мирового архсюжета как историческое ядро словаря мотивов // Материалы к «Словарию сюжетов и мотивов русской литературы»: от сюжета к мотиву. — Новосибирск, 1996; Он же. Мифологема Сибири: к вопросу о «сибирском тексте» русской литературы // Сибирский филологический журнал. — Барнаул — Кемерово — Новосибирск — Томск. 2002. — № 1; Он же. Словарь мотивов как научная проблема (на материале пушкинского творчества) // Словарь-указатель сюжетов и мотивов русской литературы. — Новосибирск, 2003. — № 1.

На первый взгляд, не состоявшаяся перемена статуса свидетельствует о духовной гибели персонажа. Так это и расценивается Штольцем, во второй уже раз (после Ольги) провозглашающим обломовскую смерть: «– Погиб! ... Что ж я скажу Ольге?» Однако текст повествователя именно духовную смерть героя как раз и отрицает. Вслушаемся: «Что же стало с Обломовым? Где он? Где? – На ближайшем кладбище под скромной урной покоится тело...» Местонахождение тела – далеко еще не полный ответ на столь эмфатический вопрос.

С другой стороны, каково качество того преображения, что должно было свершиться над Ильей Ильичей, вдруг предположившим: «и я уеду отсюда женихом»? Ольга с ее «говорящими бровями» (в противовес безбровости Агафьи) «мысленно сделала его своим секретарем, библиотекарем». В последнем разговоре она строго спрашивает Обломова: «Будешь ли ты для меня тем, что мне нужно?» Трудно признать такую перемену статуса однозначно позитивной для того, кто, по ее же характеристике, «добр, умен, нежен, благороден». Легкая ирония окрашивает и следующие слова рокового объяснения: «Камень ожил бы оттого, что я сделала», – говорит Ольга, которую повествователь только что саму сравнил с «каменной статуей».

Если культура (в лице Штольца и Ольги) жаждет обновления и преобразований, переделок, усовершенствований данного в направлении заданности, то природа несет в себе импульс сохранения и возобновления своих «отправлений». Природный человек Обломов говорит возлюбленной, «оживлявшей» и переделывавшей его «для себя»: «Возьми меня, как я есть, люби во мне, что есть хорошего».

Не преобразившийся на лиминальном рубеже жизни и смерти Обломов гибнет для Ольги и Штольца, но становится средоточием и смыслом жизни для Агафьи Матвеевны. После того как она «застала его так же кротко покоящимся на одре смерти, как на ложе сна», ей открывается правда о себе: «Она поняла, что проиграла и просияла ее жизнь, что Бог вложил в ее жизнь душу и вынул опять; что засветилось в ней солнце и померкло навсегда... Навсегда, правда; но зато навсегда осмыслилась и жизнь ее: теперь уж она знала, зачем она жила и что жила не напрасно».

Как обычно бывает у Гончарова, это лишь одна из правд, на которые двоится, дробится, множится никогда не укладывающаяся в одно сознание истина бытия.

Г.М. Ребель

## СИСТЕМА ПЕРСОНАЖЕЙ РОМАНОВ И.С. ТУРГЕНЕВА «ОТЦЫ И ДЕТИ» И Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО «ПРЕСТУПЛЕНИЕ И НАКАЗАНИЕ» (СРАВНИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ)

Казалось бы, что можно нового сказать о хрестоматийных произведениях, вдоль и поперек исследованных и многократно прокомментированных? Но на то и классика, чтобы каждый раз открываться заново, тем более в таком достаточном неожиданном сопоставлении, которое предпринято нами в данном случае.

«Мир существует монтажно, – писал В. Шкловский, – искусство бессюжетное тоже монтажно.

И без монтажа, без противопоставления нельзя написать вещь, по крайней мере нельзя хорошо написать»<sup>1</sup>.

Монтаж начинается со сцепления слов и не кончается, ибо держит на себе художественный мир произведения на всех его многочисленных, взаимопересекающихся уровнях. В идеале при анализе художественного произведения следовало бы пройти по всем ступеням, но это невозможно, да и, наверное, излишне, важнее выбрать то, что в данном конкретном случае наиболее существенно, показательно. Для структурного сопоставления двух классических романов одним из ключевых моментов представляется сравнительный анализ системы персонажей.

Персонажный строй «Отцов и детей» и «Преступления и наказания» моноцентричен: в обоих случаях главный герой выступает связующим звеном между остальными героями, которые значимы не только и порой даже не столько сами по себе, сколько в качестве «зеркал-отражателей» или «провокаторов», заставляющих его раскрыться. Без Базарова миры его родителей, Кирсановых, Одинцовой и «учеников» не только ничем не связаны между собой, но и утрачивают романический потенциал, Базаров выступает центром персонажного круга и первопричиной и стержнем сюжета своего романа. Что же касается Раскольникова, то он едва ли не сам и порождает всех своих оппонентов и двойников (то есть других героев), которые в первой части романа существуют для него и для

<sup>1</sup> Шкловский В.В. Энергия заблуждения: Книга о сюжете. М.: СП, 1981. С. 151.

Галина Михайловна Ребель — доктор филологических наук, профессор кафедры русской и зарубежной литературы Пермского государственного педагогического университета (г. Пермь).

читателя исключительно заочно, предстают опосредованно, в чужом пересказе, но активно вовлекаются героем в идеологический процесс подготовки преступления, и даже не предусмотренный в качестве оппонента следователь Порфирий Петрович тоже в определенном смысле порожден Раскольниковым – точнее, самим фактом преступления, неизбежно влекущего за собой расследование. А после преступления герои-«фантомы» (и одновременно – *символы*) материализуются, переходят из «виртуального» плана сознания в «реальное» жизненное пространство романа, последовательно возникая перед Раскольниковым в качестве очередного обвинения или *исхода*. Так что в данном случае сюжетопорождающая роль главного героя еще более очевидна.

Система персонажей «Преступления и наказания» во многом аналогична соответствующей структуре «Отцов и детей». Наметим эти параллели в общих чертах, а затем остановимся на отдельных, наиболее значимых в рамках темы персонажах. Пара Раскольников – Разумихин напоминает пару Базаров – Аркадий. В обоих случаях главный герой лично значительнее, сильнее, ярче своего друга, которого считает не более чем приятелем, к тому же если главный герой – идеолог, то друг дистанцируется от этой идеологии по ходу сюжета (Аркадий) или сразу (Разумихин). В обоих случаях отношения внутри пары не паритетные, а иерархические, отчасти даже односторонние. И Аркадий, и Разумихин – хорошие, добрые, великодушные, преданные, но – без полета, «недалекие» люди, за свою «обыкновенность» вознагражденные тем обычным человеческим счастьем, которое недоступно ни Базарову, ни Раскольникову.

В обоих романах есть идеологические карикатуры на главных героев: Ситников и Кукшина в «Отцах и детях»; Лужин, Лебезятников, отчасти Свидригайлов в «Преступлении и наказании». «У Достоевского, – пишет В. Дудкин, – неизменно повторяется мотив как бы злоупотребления, профанации, опошления идей его “сверхчеловеков” всякого рода бесенятами, их вульгарными идеологическим двойниками»<sup>2</sup>; но этот мотив Достоевский, похоже, заимствовал из

<sup>2</sup> Дудкин В.В. Достоевский и Ницше (К постановке вопроса) // Новые аспекты в изучении Достоевского: Сборник научных трудов. Петрозаводск: изд-во ПУ, 1994. С. 323.

«Отцов и детей», где в лице Ситникова и Кукшиной даны, по выражению Д.И. Писарева, «великолепно исполненные карикатуры»<sup>3</sup> прогрессистов и очень выразительно показано, как легко профанируются любые идеи, когда они становятся добычей толпы. Однако если разнокалиберные «бесы» Достоевского действительно *по слову* героев-идеологов свои грязные дела вершат, то у героя Тургенева нет однозначного идеологического слова, и такой «ученик», как Ситников, *не по слову* Базарова готовится действовать, а *по собственной догадке об этом слове*, что, впрочем, с Базарова не снимает вины.

У обоих главных героев есть свой П. П., благодаря которому раскрывается их идеологическое состояние, образ мыслей, а в случае Раскольникова – *idee fixe*. В сущности, Порфирий Петрович при Раскольникове играет во многом ту же роль «провокатора» и «разоблачителя», что и Павел Петрович при Базарове, и правота обоих получает неопровержимое сюжетное подтверждение, хотя в случае Базарова она не отменяет его собственной многозначной правоты. (Примечательно, что в «Отцах и детях» есть не только Павел Петрович, но и эпизодический Порфирий Платонович – вариативное именное совпадение вполне может быть неслучайным). На поверхности романа «Преступление и наказание» проблема отцов и детей как будто не просматривается, не формулируется, однако Раскольников, замахнувшийся на существующий *закон*, тем самым покушается на традицию, а традиция и есть атрибут *отцов*, роль которых поручена не Пульхерии Александровне, остающейся вполне конкретной несчастной матерью своего идейно свихнувшегося сына, а «закоченелому человеку», следовательно Порфирию Петровичу, выступающему защитником закона во всех смыслах этого слова, ибо он не просто преступника в тупик загоняет – он единственный вступает с Раскольниковым в идеологическую схватку. Именно так – *схватка* – называет свой поединок с Базаровым Павел Петрович, тоже являющийся единственным непримиримым идейным оппонентом главного героя. Оба П. П. играют чрезвычайно важную роль в своих романах, при этом обоим немало досталось уничижительных определений и от романских оппонентов, и от критиков. «Мало ли, какие стада нравственных недоносков живут в одно и то же время в разных слоях общества»<sup>4</sup>, – так отрекшился от родства с Кирсановыми А.И. Герцен. Радикал Д.И. Писарев был великодушнее и, в то же время, беспощаднее:

«...Они люди хорошие, но об этих хороших людях не пожалееет Россия»<sup>5</sup>, – написал он, не почувствовав, какую страшную вещь сказал о своем отечестве. «Оба Кирсановы – люди конченные, один со своим щегольским аристократизмом, другой со своей мягкой патриархальностью»<sup>6</sup>, – таких приговоров с момента создания романа прозвучало немало. Порфирий Петрович сам называет себя *поконченным человеком*, а критики заподозрят в нем «паучье сладострастие торжествующей добродетели» (Д. Мережковский), наслаждение мучительством (И. Анненский) и осудят в нем представителя официального правосудия (Г. Фридендер). Прежде чем продолжить разговор об этих героях, следует оговориться, что, при всем их содержательно-функциональном сходстве, поданы они в своих романах совершенно по-разному, что очевидно и из вышеприведенных оценок: Павел Петрович Кирсанов воспринимается как личность, как целостный человек, со своей судьбой, характером, взглядами, привычками, мы узнаем его прошлое, видим настоящее, понимаем безрадостность жизненной перспективы, то есть получаем о нем объемное, разностороннее представление. Что же касается Порфирия Петровича, то он предъявлен исключительно в своей обращенной к Раскольникову ипостаси, как расследователь не только преступления, но и преступника во всем комплексе его идеологических и психологических характеристик. Если Павел Петрович существует и помимо Базарова, то Порфирия Петровича без Раскольникова вообще нет.

Тут обнаруживается очень важный момент поэтики Достоевского: его герои, в отличие от героев Тургенева, гораздо более «концептуальны», функциональны и однонаправленны, как ни неожиданно это звучит при всей подчеркнутой сложности и противоречивости главных из них. В «Отцах и детях» носителями некоей идеи и соответствующих качеств являются только третьестепенные персонажи: «ученик» Базарова Ситников, воплощающий собою нигилизм как абсолютную внутреннюю пустоту, и «йтмансiрiе в истинном смысле слова» Евдокия Кукшина, – а в «Преступлении и наказании» практически все герои олицетворяют вмененные им идею и качества и не просто органически существуют в предложенных обстоятельствах, как герои Тургенева, а отрабатывают идейное задание, целенаправленно выполняют возложенную на них романную задачу. Если у Достоевского, по определению М. Бахтина, «две мысли <...> – уже два человека, ибо ничьих мыслей нет, а каждая

<sup>3</sup> Писарев Д.И. Литературная критика: В 3 т. Л.: Худож. лит., 1981. С. 262.

<sup>4</sup> Герцен А.И. Собр. соч.: В 8 т. Т. 8: Избранные публицистические произведения 1853 – 1869 годов. М., 1975. С. 309.

<sup>5</sup> Писарев Д.И. Литературная критика: В 3 т. С. 253.

<sup>6</sup> Бялый Г.А. Роман И.С. Тургенева «Отцы и дети». Л.: ИХЛ, 1968. С. 57.

мысль представляет всего человека»<sup>7</sup>, то это, в свою очередь, означает, что человек сводится к своей мысли или к мысли другого о себе, измеряется ею и в немалой степени равен ей, что особенно очевидно на материале образов героев второго, третьего ряда. Старуха-процентщица, находящаяся в самом низу романной иерархии, – абсолютное и практически абстрактное зло, «китайский мандарин» (Бальзак, «Отец Горио»), лишенный каких бы то ни было теплых, жалких, человеческих черт. Обладающий, в отличие от нее, собственным словом, Петр Петрович Лужин, тем не менее, тоже абсолютно запрограммирован – на роль подлеца, которую отрабатывает, как заданный урок, даже вопреки собственному настойчиво декларируемому прагматизму. Сказано ему и о нем Родионом Романовичем – «А доведите до последствий, что вы давеча проповедовали, и выйдете, что людей можно резать» – это он и демонстрирует, едва ли не с *классицистической* пунктуальностью, хотя вся сцена обвинения Сони в краже денег построена скорее по *мелодраматическим* законам, которые, впрочем, тоже требуют верности героя своему амплу. *Романтическим* злодеем с благородными жестами предстает перед нами Аркадий Иванович Свидригайлов. Загадочность и двусмысленность его прошлого и настоящего не есть психологическая тайна, могущая быть расшифрованной по намекам и косвенным знакам, как в случае героев Тургенева, здесь вообще нет психологии как таковой, а есть констатация таинственности, есть таинственность как атрибут образа романтического изгоя-злодея-скитальца, способного и на добро, что по контрасту лишь подчеркивает его порочную сущность, одновременно привнося в образ драматическую ноту. Так же однонаправленно-функциональны *пьяница* Мармеладов, *заезженная кляча* Катерина Ивановна, так поначалу подана *святая-проститутка* Соня Мармеладова – не случайно появляется определение-обобщение «вечная Сонечка, пока мир стоит»; каждый из этих героев одновременно символ, каждый всем своим существом и всей своей участью демонстрирует, подтверждает предположение о себе и в полной мере оправдывает связанные с собой ожидания. Двойничество и есть наиболее яркая и очевидная форма проявления этого обнаженно функционального, аналитического принципа обустройства геройного мира в романе Достоевского, при этом в «Преступлении и наказании» психологически оно мотивировано, о чем уже говорилось, избирательностью и предвзятостью взгляда Раскольникова на окружающий мир. Сам же Раскольников, как было подробно

показано ранее, не просто человек идеи-страсти, что звучит вполне пристойно и даже возвышенно, а раб своей идеи, движущийся по заданной ею траектории и перемалывающий на этом пути и собственную судьбу, и чужие жизни, и Лужин и Свидригайлов, в сущности, не опошляют его идею и не привносят в нее цинический аморализм, на чем обычно настаивают исследователи, а выступают персонализациями этой самой идеи, разных ее граней. По справедливому замечанию И. Анненского, «от Лужина, если не до самого Раскольникова, то, во всяком случае, до его “Наполеона”, до мыслишки-то его – в сущности, рукой подать. Ведь и жертва-то облюбована Лужиным, да еще какая! И спокойствие-то ему мечтается, и фонд сколачивается, и арена расширяется, да и риск есть, и даже до сладострастия соблазнительный риск. Вы только сообразите: Лужин и Дунечка... Куда уж тут Родиным стайкам...

В этом, конечно, и заключается основание ненависти между Лужиным и Раскольниковым. Не то чтобы они очень, слишком бы мешали друг другу, а уж сходство-то чересчур “того”: т.е. так отвратительно похожи они и так обидно карикатуры друг друга, что хоть плачь»<sup>8</sup>.

Констатируя аналитический характер композиции в романах Достоевского, Г. Фридендер пишет: «Достоевский группирует главных персонажей романа на основе своеобразного социально-психологического параллелизма. Он окружает каждого из героев образами, которые могут быть с ним сближены одними своими чертами и в то же время другими чертами контрастируют с ним. В результате такой композиции один образ в романе Достоевского как бы комментирует другой»; «Основной тип является расчлененным в целом ряде лиц»<sup>9</sup>. Такое устройство системы персонажей неизбежно требовало отсечения в каждом ее элементе всего лишнего, всего, что не укладывается в логику композиции.

Соответственно и Порфирий Петрович тоже дан не во всей естественной человеческой полноте, которая остается за рамками повествования (мы понятия не имеем об обстоятельствах его не связанной с делом Раскольникова жизни), он дан лишь в одной ипостаси – как гениальный следователь, зацепивший преступника на крючок его собственного слова и подтащивший его на этом крючке к добровольному признанию.

«И странною показалась Разумихину, рядом с этим тихим и грустным лицом, нескрываемая,

<sup>7</sup> Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. М.: Сов. писатель, 1963. С. 124.

<sup>8</sup> Анненский И. Книги отражений. М.: Наука, 1979. С. 192.

<sup>9</sup> Фридендер Г.М. Реализм Достоевского. М.; Л.: Наука, 1964. С. 183, 184.

навязчивая, раздражительная и *невежливая* язвительность Порфирия». Именно так, по-разумински, видят взаимоположение героев И. Анненский и Д. Мережковский: очаровательный мальчик и сладострастный мучитель. А между тем, нет у Достоевского героя, более точно, чем Порфирий Петрович, воплощающего собой и своей профессиональной методой художественную стратегию самого автора. «Формой нельзя на всяком шагу стеснять следователя. Дело следователя ведь это, так сказать, свободное художество, в своем роде-с...», – практически саморазоблачается в качестве авторского alter ego Порфирий Петрович, далее подробно поясняя и самый принцип *свободного художества*: «Да пусть, пусть его погуляет пока, пусть; я ведь и без того знаю, что на моя жертвочка и никуда не убежит от меня! <...> Он по закону природы у меня не убежит, хотя бы даже и было куда убежать. Видали бабочку перед свечкой? Ну, так вот он всё будет, всё будет около меня, как около свечки, кружиться; свобода не мила станет, станет задумываться, запутываться, сам себя кругом запутает, как в сетях, затревожит себя насмерть!.. Мало того: сам мне какую-нибудь математическую штучку, вроде дважды двух, приготовит, – лишь дай я ему только антракт подлиннее... И всё будет, всё будет около меня же круги давить, всё суживая да суживая радиус, и – хлоп! Прямо мне в рот и влетит, я его и проглочу-с, а это уж очень приятно-с, хе-хе-хе! Вы не верите?». Перед нами – образное, индивидуально психологически окрашенное описание творческого метода Достоевского, который тоже дает своему герою-жертвочке свободу *погулять*, и нагуляться вволю, и накурлесить по полной программе, и при этом обязует его исповедоваться, выворачиваться наизнанку, пока самого от себя не затошнит и пока он не получит авторскую милость в виде саморазоблачения-раскаяния, или самоубийства, или сумасшествия. «Същик души», «Иван Грозный русской литературы» – так увидел и понял Достоевского Ю. Айхенвальд, вслед за Н. Михайловским остро почувствовавший мучительное напряжение, жестокость нравственной пытки, источаемые творчеством писателя: «Он беспощаден и неумолим, он изобретателен в своих муках, этот “жестокий талант”, и, может быть, это – единственный писатель, которого хочется и можно ненавидеть, которого боишься, как привидения. Это – писатель-дьявол»<sup>10</sup>. При всей эмоциональной заостренности определений, в них есть существенное в контексте нашего рассуждения созвучие с приведенными выше оценками Порфирия Петровича и с тем чувством, ко-

торое испытывает к нему Раскольников. При этом следователь, разумеется, не только наслаждается мучительством, что на деле в его случае означает предоставление преступнику дразнящей, искушающей свободы и возможности самостоятельно дозреть до признания, но и помогает ему сохранить лицо, разоблачая, и, одновременно, укрепляя в нем веру в собственную неординарность, и подсказывает ему наименее болезненный для самолюбия несостоявшегося Наполеона план дальнейших действий, и произносит концептуально важные слова, сокрушающие теорию Раскольникова как частный случай, а теорию как таковую: «Знаю, что не вернется, – а вы лукаво не мудрствуйте; отдайтесь жизни прямо, не рассуждая; не беспокойтесь – прямо на берег вынесет и на ноги поставит». Это не только герою, но и себе самому устами Порфирия Петровича говорит Достоевский, который, по собственному признанию, «был осужден за мечты, за теории»<sup>11</sup> и пытался в своем герое избыть, изжить этот страшный опыт.

Тургеневский П. П. – Павел Петрович Кирсанов – сделал именно так, как советовал П. П. Достоевского – отдался жизни не мудрствуя, не рассуждая; не внимая голосу рассудка, всецело подчинился чувству, все нажитое бросил, все поставил *на карту женской любви*, «и когда ему эту карту убили, раскис и опустился до того, что ни на что не стал способен» – такой приговор выносит Павлу Петровичу начальный Базаров, чтобы затем опытом собственной жизни оплатить правоту своего оппонента.

Выпадам по адресу «барчуков проклятых» несть числа, и начало им положил сам Тургенев – и в романе (преимущественно устами Базарова), и за его пределами: «Если сливки плохи, что же молоко? <...> Они лучшие из дворян – и именно потому и выбраны мною, чтобы доказать их несостоятельность»<sup>12</sup>.

Вынужденный отбиваться на два фронта, так как в претензии были и реальные «отцы», и реальные «дети», Тургенев утрировал, сгущал формулировки, невольно смещал и в немалой степени программировал оценки. Читатели, в силу личностной заинтересованности, в большинстве своем тоже не могли быть объективны, критика выражала их реакцию. Характерен в этом плане отклик «Русского вестника» на помещенную в журнале «Современник» статью М. Антоновича «Асмодей нашего времени»: это «не критика, а судорога, какая-то ужасная скороговорка, в которой все столпилось безо всякого

<sup>10</sup> Айхенвальд Ю. Силуэты русских писателей. М.: Республика, 1994. С. 248, 249.

<sup>11</sup> Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л.: Наука, 1972 – 1990. Т. 28. Кн. 1. С. 225.

<sup>12</sup> Тургенев И.С. Полн. собр. соч. и писем: В 28 т. Письма: В 13 т. М.; Л.: Изд. Академии наук, 1961 – 1967. Т. 4. С. 380.

взаимного контроля, повинуюсь только чувству сильнейшего раздражения, не знающего, за что схватиться и что укусить. Он пересочиняет роман, навязывает автору разные тенденции, упрекает его за измену чистому искусству и в то же время истерически хохочет над этим чистым искусством, искажает цитаты, переиначивает действия, приписывает героям свойства и мнения, совершенно противоположные тем, с которыми они являются у автора, всячески старается опозорить главного героя, довести его до одного уровня с каким-то романом г. Аскоченского <...><sup>13</sup>. Этот выразительный пассаж наглядно свидетельствует, в какой накаленной и потому не склонной к объективности атмосфере начинал свою жизнь тургеневский роман, и надо сказать, что если по прошествии времени болезненность, личностность восприятия была приглушена, то политический ангажированный подход к производству сохранился практически до сего дня. К Кирсановым намертво приклеены политические и нравственно-психологические ярлыки: Павел Петрович – консервативный либерал, Николай Петрович и Аркадий – умеренные либералы<sup>14</sup>; «Павел Петрович приходит к отрицанию человеческой личности перед принципами, принятыми на веру»<sup>15</sup>; «Павел Петрович, этот типичный человек из партера, с желчной нервностью спешит отклонить новый взгляд, притом делает он это не от своего лица, а от лица целого поколения»<sup>16</sup>; «жизнь прошла мимо него, он не способен что-либо изменить; как и все люди его типа, он покорно, хотя и с бессильным отчаянием, подчиняется воле обстоятельств; он мертвец...»<sup>17</sup>.

Казалось бы, это совпадает с романной оценкой. Вот «кровью» исчерпан конфликт с Базаровым, развязан узел в отношениях с братом и Фенечкой, все исполнено – и: «Павел Петрович помочил себе лоб одеколоном и закрыл глаза. Освещенная ярким дневным светом, его красивая, исхудалая голова лежала на белой подушке, как голова мертвеца... Да он и был мертвец». Исчерпывается ли этим приговором герой и его роль в романе? Позволим себе, прежде чем ответить на этот вопрос аргументацией изнутри произведения, привести некоторые небезынтересные свидетельства извне, из писем И.С. Тургенева периода работы над романом «Отцы и дети».

«Молодость прошла, а старость еще не пришла – вот отчего приходится узлом к гузну. Я сам переживаю эту трудную, сумеречную

эпоху, эпоху порывов тем более сильных, что они уже ничем не оправданы – эпоху покоя без отдыха, надежд, похожих на сожаления, и сожалений, похожих на надежды. <...> Еще несколько седин в бороду – еще зубочек во рту вон, еще маленький ревматизец в поясницу или ноги – и все пойдет как по маслу»; «...мое сердце умерло»; «Будьте приблизительно довольны приблизительным счастьем... несомненно и ясно на земле только несчастье»; «Я чувствую себя как бы давно умершим, как бы принадлежащим к давно минувшему, – существом – но существом, сохранившим живую любовь к Добру и Красоте. Только в этой любви уже нет ничего личного, и я, глядя на какое-нибудь прекрасное молодое лицо – так же мало думаю при этом о себе, о возможных отношениях между этим лицом и мною – как будто я был современником Сезостриса, каким-то чудом еще двигающимся на земле, среди живых. – Возможность пережить в самом себе смерть самого себя – есть, может быть, одно из самых несомненных доказательств бессмертия души. Вот – я умер – и все-таки жив – и даже, быть может, лучше стал и чище. Чего же еще?»<sup>18</sup>.

В романе: «Павел Петрович, <...> одинокий холостяк, вступал в то сумеречное время, время сожалений, похожих на надежды, надежд, похожих на сожаления, когда молодость прошла, а старость еще не настала» – почти дословное совпадение с первым из приведенных отрывков, не говоря уже о констатациях смерти при жизни. Но дело, разумеется, не только в том, что герою отдано личное, сокровенное авторское и, может быть, даже совсем не в этом, ибо внероманная аргументация, в том числе даже почерпнутая из черновиков, вряд ли может быть полноправной участницей создания концепции образа героя, так как рамки этого образа ограничены романскими рамками. Посему имеет смысл еще раз не только присмотреться, но и прислушаться к самому Павлу Петровичу, и тогда станет очевидно, что этот «мертвец» и «ретроград», при всей своей понятной, в силу особого эмоционально-психологического состояния и жизненных обстоятельств, слабости и даже «несостоятельности», высказывает не только дорогие своему автору, но и несомненные с точки зрения здравого смысла суждения, провоцирующие базаровские выпады и в то же время уравнивающие их, расширяющие поле идеологической рефлексии.

Обвинять Павла Петровича в «отрицании человеческой личности перед принципами, при-

<sup>13</sup> Русский вестник. 1862. № 5. С. 404.

<sup>14</sup> См.: Пустовойт П.Г. И.С. Тургенев – художник слова. М.: Изд-во МГУ, 1980. С. 208.

<sup>15</sup> Лебедев Ю.В. Литература: Учеб. пособие для уч-ся 10 кл. сред. шк.: В 2 ч. Ч. 1. М.: Просвещение, 1992. С. 112.

<sup>16</sup> Бялый Г.А. Роман И.С. Тургенева «Отцы и дети». С. 25.

<sup>17</sup> Там же. С. 41.

<sup>18</sup> Тургенев И.С. Полн. собр. соч. и писем: В 28 т. Письма: В 13 т. Т. 4. С. 108, 166, 171, 184.

нятыми на веру»<sup>19</sup>, значит совершенно проигнорировать и абсолютно исказить то, что на самом деле страстно отстаивает герой. Именно Кирсанов-старший утверждает абсолютный приоритет личности – и в созидании общественного здания: «Личность, милостивый государь, – вот главное; человеческая личность должна быть крепка, как скала, ибо на ней все строится», и в частной жизни: «...Вы изволите находить смешными мои привычки, мой туалет, мою опрятность, наконец, но это все проистекает из чувства самоуважения, из чувства долга, да-с, да-с, долга. Я живу в деревне, в глуши, но я не роняю себя, я уважаю в себе человека». Ответный удар Базарова («вы вот уважаете себя и сидите сложа руки... <...> Вы бы не уважали себя и то же бы делали») – это классический случай полемически некорректного перехода в споре на личности, который уязвляет оппонента, но ничего по существу не доказывает; к тому же под влиянием своей безответной любви Базаров заметно теряет профессиональный пыл, в немалой степени утратит энергию, собранность, работоспособность и продемонстрирует-подтвердит, как трудно держать форму в иных жизненных обстоятельствах. Что же касается пресловутых принципов, то противостояние соперников по этому вопросу отнюдь не столь категорично-необратимо, как это выглядит на первый взгляд. Во-первых, самые принципы Павла Петровича – вера в человеческую личность как в фундамент общественного здания; убеждение в том, что подлинный аристократизм базируется на чувстве собственного достоинства, без которого нет ни личности, ни общества; защита накопленных цивилизацией опыта и ценностей и неприятие варварских прожектов расчистки места – эти принципы, если и не являются абсолютными и универсальными, то, во всяком случае, делают честь их носителю. Во-вторых, оба противника, вопреки декларациям, и не только они, но и другие герои романа, демонстрируют гибкость и готовность к компромиссам. О каком «холодном, рабском служении принципам»<sup>20</sup> можно говорить применительно к человеку, поставившему собственную жизнь на карту женской любви? Совместима ли идеологическая незыблемость с полемическим напором Павла Петровича, его готовностью переступить через личные обиды ради прояснения позиций и столкновения в открытом бою? Как принципиальное неприятие Кирсановым-старшим братнего мезальянса существует лишь в воображении Николая Петровича, даже не догадывающегося (и брат рыцарски обережет его от этой догадки), по каким причинам

Павел Петрович столь напряженно строг с Фенечкой, – так же фантомом догматизма Павла Петровича, о котором твердят критики. Что же касается его очевидной чужести народу («Базарова окружает беспочвенная среда»<sup>21</sup>, – полагает Г. Бялый), то тут-то как раз они с Базаровым, в сущности, равны, хотя дед последнего действительно землю пахал: для обоих народ – *таинственный незнакомец*, и почва зыблется под их ногами в равной мере. Ставшие привычными литературно-критические заклинания на тему народа как носителя абсолютных ценностей совершенно не работают применительно к роману «Отцы и дети». Обтерханные, хитроватые и замысловатые, сопротивляющиеся хозяйственно-экономическим новшествам и спасающиеся от них в кабаке *мужички себя не выдают* не только в том смысле, который вложил в эти слова Достоевский, описывая сцену суда над Митей Карамазовым, но и в самом простом, буквальном смысле: не выдают своих мыслей и намерений – отчасти за отсутствием таковых, но еще более по причине неистребимого социального предубеждения против всех скопом, включая Базарова, господ. На свой ернический вопрос о том, что «такое есть ваш мир <...> и тот ли это самый мир, что на трех рыбах стоит», Базаров получает не менее ернический по своей демонстративной патриархальности и нарочитой абсурдности ответ, а также уничижительный комментарий вслед: «Известно, барин; разве он что понимает?»

Иронический Порфирий Петрович выражает тайное, ибо в других случаях прикрытое идеей народной благостности и богоносности, глубокое и честное убеждение собственного автора о непроходимой пропасти между интеллигенцией и народом, которое во многом совпадает с выраженной в «Отцах и детях» позицией: «Да и куда ему [преступнику – Г.Р.] убежать, хе-хе! За границу, что ли? За границу поляк убежит, а не он, тем паче, что я слежу, да и меры принял. В глубину отечества убежит, что ли? Да ведь там мужики-то живут, настоящие, посконные, русские; этак ведь современно-то развитый человек скорее острог предпочтет, чем с такими иностранцами, как мужички наши, жить, хе-хе!».

Разумеется, базаровская чужесть народу иного качества, нежели абсолютная и пассивная отстраненность Павла Петровича, довольствующегося в финале пепельницей в виде мужичьего лаптя как знаком связи с отечеством, однако логика развития сюжета вряд ли позволяет говорить о «моральной мощи Базарова, подавляющей всех его антагонистов»<sup>22</sup>, тем более

<sup>19</sup> Лебедев Ю.В. Литература.: Учеб. пособие для уч-ся 10 кл.: В 2 ч. Ч. 1. С. 112.

<sup>20</sup> Пустовойт П.Г. И.С. Тургенев – художник слова. С. 208.

<sup>21</sup> Бялый Г.А. Роман И.С. Тургенева «Отцы и дети». С. 163.

<sup>22</sup> Бялый Г.А. Русский реализм: От Тургенева к Чехову. Л.: СП, 1990. С. 156.

когда историческая дистанция освещает участников марьянских дебатов новым, мягким, примирающим светом и обнаруживает их жизненно неразрывную и необходимую связь между собой, их частичную по отдельности и только в совокупности, во взаимоборстве и взаимодействии относительно полную правоту, которая вновь и вновь актуализируется, именно в тандеме, русской историей.

Если Павел Петрович – безнадежно устаревшее, «отживающее свой век» явление, сформировавшееся под чуждым влиянием<sup>23</sup>, то как же объяснить то, что жизнь Базарова подтвердила его опыт? Если пережитое им – «это страница из какой-то иностранной повести романтического направления»<sup>24</sup>, то что тогда история Базарова – Одинцовой?

Не менее интересно и другое: если внимательно присмотреться к «чужеземному» роману Кирсанова-старшего и, в частности, к загадочной, противоречивой и переменчивой княгине Р., которая «находилась во власти каких-то тайных, для нее самой неведомых сил», жила в диапазоне между легкомысленным кокетством и мистическим отчаянием и, в конце концов, скончалась «в состоянии близком к помешательству», оставив Павлу Петровичу перечеркнутого сфинкса, – то мы обнаружим план-конспект сюжетной линии и образа Настасьи Филипповны в романе Ф.М. Достоевского «Идиот».

«Бесполезная» жизнь Кирсановых есть апофеоз красивой, но обреченной дворянской жизни как таковой. Именно в «Отцах и детях», а не в «Дворянском гнезде», как принято считать, Тургенев создает эпитафию дворянству, показывая, с одной стороны, его смятение перед напором новых экономических и общественно-политических условий, а с другой – эстетическую красоту и нравственное изящество лучших его представителей. Даже радикал Писарев признал: *они люди хорошие*. Они люди замечательные: умные, образованные, тонкие, деликатные, добрые, великодушные. Они демонстрируют поразительную культуру личных отношений, культуру семейного, интимного мира, который успешно создают, которым дорожат, а соответственно выступают его охранителями, и в то же время они готовы и способны вглядываться в новые явления и считаться с их появлением. «Звезд с неба не хватают»<sup>25</sup>? Как сказать. Во всяком случае, они ведают о небе – иначе зачем бы им был интересен «другой» – Базаров, иначе им не была бы так внятна и дорога «равнодуш-

ная» природа. Мелодически-композиционно во многом именно Кирсановы «рифмуют» текст романа. «И природа пустяки?» – задумчиво проговорил Аркадий в ответ на очередную нигилистическую выходку приятеля, глядя при этом вдаль «на пестрые поля, красиво и мягко освещенные уже невысоким солнцем». «Но отвергать поэзию? <...> Не сочувствовать художеству, природе?..» – думал Николай Петрович, вышедший в сад после схватки брата с Базаровым. И картина, которую он видит в мельчайших поэтических подробностях, действительно выступает «как некая объективированная кардиограмма, как “вытесненный” внутренний монолог»<sup>26</sup>, что, по свидетельству А. Карельского, характерно для психологической прозы второй половины XIX века, – и правота запечатленной в этом «монологе» позиции очевидна в системе тургеневских координат.

Зашоренный литературно-критический взгляд искал и находил в героях Тургенева иллюстрацию к политическим догмам, вопреки художественной реальности и в ущерб их, героев, человеческой полноте и полноценности. Аркадий – «величина несамостоятельная, он светится отраженным светом Базарова»<sup>27</sup>; «В образе Аркадия Кирсанова Тургенев разоблачает фальшивый демократизм умеренных либералов 60-х годов, их тактику»<sup>28</sup>. Аркадий действительно несамостоятелен в своих политических ориентирах в начале романа, он действительно находится под влиянием Базарова и по-мальчишески хвастается приятелем перед отцом и дядей – но что за юность без увлечений, ошибок, радикализма? При всем том Аркадий нигде не уступает Базарову в вопросах нравственных и ни разу ради позы и красного словца не предаст своих близких. «Надо быть справедливым», – настаивает он и пытается смягчить Базарова по отношению к Павлу Петровичу. Он «недоволен» приятелем, причинившим своим родителям боль скорым отъездом. Он и сам удивлен, что «может соскучиться под одним кровом с Базаровым, и еще под каким! – под родительским кровом», и один уезжает в Никольское навстречу собственной судьбе. И в то же время он единственный человек, который был настоящим, преданным, верным и понимающим другом Базарова, замечательно по контрасту оттенявшим своеобычность и масштабность последнего, как оттеняет маниакальную сосредоточенность на своей идее Раскольникова простодушная «разбросанность»

<sup>23</sup> Там же.

<sup>24</sup> Там же.

<sup>25</sup> Лебедев Ю.В. Литература: Учеб. пособие для уч-ся 10 кл.: В 2 ч. Ч. 1. С. 110.

<sup>26</sup> Карельский А. От героя к человеку (Развитие реалистического психологизма в европейском романе 30–60-х годов XIX века) // Вопросы литературы. 1983. № 9. С. 119.

<sup>27</sup> Бялый Г.А. Русский реализм: От Тургенева к Чехову. С. 159.

<sup>28</sup> Пустовойт П.Г. И.С. Тургенев – художник слова. С. 211.

Разумихина. Заметим, кстати, что если кто и способен укорениться в почве и возделывать ее разумно и плодотворно, так это именно Разумихин, от которого писатель-почвенник досадливо отмахивался в пользу измыслившего беспочвенность и мятеж (Вяч. Иванов) Раскольников. Вот ведь и ферма Аркадия начала приносить доход, как сказано в финальной главе «Отцов и детей», и, если бы такие, как Аркадий Кирсанов да Разумихин, составляли большинство и определяли ход национальной истории, она бы, возможно, не была столь катастрофичной.

Главные женские персонажи рассматриваемых нами романов, Анна Сергеевна Одинцова и Соня Мармеладова, – не очень характерные для творчества обоих писателей, отклоняющиеся от типажного набора своих авторов фигуры. Особенно это очевидно в случае Одинцовой. Она не имеет ничего общего с духовно одинокими, самоотверженными, жаждущими деятельного добра, готовыми переступить «порог» общепринятого «тургеневскими девушками», но она и не классический тургеневский их антипод, не роковая женщина (вариант: хищница), олицетворяющая неуправляемую, неподвластную человеку природную стихию, и уж тем более не простушка вроде Фенечки, счастливой в силу самой своей простоты. «На остальных баб не похожа», как *нигилистически* выразился, впервые увидев ее, Базаров, Одинцова не просто красотой, но – достоинством, сквозившим в каждой ее черте, в каждом движении, даже в складках одежды. «В переделе была, братец ты мой, нашего хлеба покушала», – неожиданно сопоставляет-уравнивает Базаров свой трудовой жизненный путь с опытом «владельческой особы», которая вынуждена была не однажды пойти на компромисс ради положения в обществе и материального благосостояния. Как и Базаров, она сама выстроила свою судьбу, и это вызывает у него уважение. Более того, ее брак по расчету с богатым стариком он находит делом вполне «благоразумным» – что весьма интересно в сопоставлении с тем, как реагирует Раскольников на решение сестры сделать подобный шаг. Не менее важно и показательно то, что отличающие Одинцову от ее окружения достоинство и внутренняя свобода не только не пострадали от непростого жизненного опыта, но, по видимому, напротив, укрепились в нем, что лишней раз, через сравнение, наводит на мысль, что раскольниковская истерика по поводу Дуниного намерения выйти замуж за Лужина была не столько проявлением заботы о сестре, сколько необходимой составной частью набора предположений к преступлению, тем более что уготованная им самим матери и сестре участь гораздо страшнее такого замужества, и если Дуню спас

Разумихин, то мать погибла под тем самым топором, который он обрушил на голову «абстрактной» старухи.

Однако попытки выдвинуть Одинцову на передний план произведения, стремление увидеть в ней «ключевой персонаж в художественном мире “Отцов и детей”», без всестороннего осмысления которого невозможно понять ни стиль и язык романа, ни его образы, ни его отдельные сюжетные линии, а значит, и авторскую концепцию мира и человека, отраженную в них»<sup>29</sup>, представляются совершенно искусственными и искажающими не только персонажную структуру, но и смысл романного целого. Одинцова – фигура во многом симметричная Павлу Петровичу. Во второй части (о разбивке романа на части скажем по ходу рассмотрения композиции сюжета) именно она заменяет Кирсанова-старшего сюжетно-композиционно; оказываясь главным «противником» Базарова, она воплощает собою тот самый аристократизм, от которого так небрежно теоретически отмахивался «нигилист»; она заставляет Базарова на себе испытать ту самую власть любви, которая показалась ему надуманной – «напускной» – и нелепой в истории Павла Петровича. Но, в отличие от Павла Петровича, сгоревшего на любовном поприще, Анна Сергеевна эгоистична, холодна и способна не более чем на любопытство к возможному объекту любви, которого хочет всего лишь «испытать» и который не имеет шансов стать реальным объектом страсти этой несокрушимой «эпикурейки» (так аттестовал ее за пределами романа сам Тургенев). Так же как несостоятельны попытки превратить Одинцову в сюжетно-композиционный центр романа, в «вершинный образ в образной иерархии романа, образ-критерий, которым измеряется художественный мир»<sup>30</sup>, так же разбиваются о романную реальность утверждения о нравственном превосходстве Одинцовой перед Базаровым: «Одинцова хочет и не может полюбить Базарова не только потому, что она аристократка, но и потому, что этот нигилист, полюбив, не хочет любви и бежит от нее»<sup>31</sup>. Похоже, исследователи, высказывающие столь явно противоречащие содержанию романа соображения, находятся во власти стереотипного подхода к романической ситуации у Тургенева, полагая, что это всегда проигрыш на rendez-vous слабого мужчины сильной женщине. Между тем, в данном случае все не так. Сильная женщина, вопреки тургеневскому

<sup>29</sup> Аюпов С.М. Тургенев-романист и русская литературная традиция. Сыктывкар, 1996. С 52.

<sup>30</sup> Там же.

<sup>31</sup> Лебедев Ю.В. Литература: Учеб. пособие для уч-ся 10 кл.: В 2 ч. Ч. 1. С. 118.

обыкновенно, вообще пребывает вне любви: «дойдя до известной черты», заглянув за нее, она увидела «даже не бездну, а пустоту... или безобразия» – «бог знает, куда бы это повело, этим нельзя шутить, спокойствие все-таки лучше всего на свете», – решает она наедине с собой. Сильный мужчина, напротив, впервые в жизни по-настоящему любит («Кровь его загоралась, как только он вспоминал о ней; он легко сладил бы с своею кровью, но что-то другое в него вселилось, чего он никак не допускал, над чем всегда трунил, что возмущало всю его гордость») и жаждет ответной любви, но оказывается не в состоянии переломить ситуацию, ибо у него несокрушимый, непобедимый противник – встречное равнодушие. Проигрывая этот поединок субъективно и, как всегда, очень трезво сознавая происходящее («А нас с вами прибили», – иронизирует он на собственный счет в разговоре с Аркадием после выказанного ямщиком недомыслия в ответ на вопрос о том, бьет ли его жена), Базаров несомненно выигрывает объективно, поднимаясь не только над собственным нигилизмом, но и над холодным, самовлюбленным аристократизмом Одинцовой к той безусловной человеческой высоте, которая обнаруживается именно в таких «вечных» переживаниях, и при этом он невольно, не желая и не ведая того, объясняет-оправдывает «ненужную жизнь» своего непримиримого оппонента Павла Петровича.

Это беспощадное «ненужная жизнь» заставляет вспомнить слова героини романа Достоевского: «И кто меня тут судьей поставил: кому жить, кому не жить?». От «ненужной жизни» Павла Петровича не так уж далеко до раскольнического: «Я ведь только вошь убил, Соня, бесполезную, гадкую, зловредную». «Это человек-то вошь!» – в этих словах весь символ веры и суть личности Сони Мармеладовой. В ней нет надрыва, столь свойственного большинству героинь Достоевского, у которых это стало крайней формой экзальтации, присущей «тургеневским девушкам». В ней нет противоречивости – грязь, в которой она живет, не коснулась ее души, не исказила характера, не тронула разум. В ней нет фальши и двусмысленности, проглядывающих в почитаемой многими исследователями как воплощение святости Хромоножке. Соня цельна и естественна в своей вере и в способах жизненного, практического ее проявления. Она ближе всех к столь любимой Достоевским у Тургенева Лизе Калитиной, но в ней нет Лизиней непримиримости, категоричности. В Соне обнаруживается редкая для Достоевского мера (хотя *царство меры* Достоевский, как и его герои, презирал) миссии и человечности. Когда Д. Мережковский пишет, что «кажушаяся ис-

ключительно христианскою, истина *преступной мученицы* Сони так же мертва, как христианская ложь добродетельного палача Порфирия. “Надо пострадать” – это “надо” все еще древний закон, а не новая свобода, все еще умерщвляющий закон, а не воскрешающая свобода, все еще скорбь закона, а не “блаженство Христово”, ветхозаветная “жертва”, а не “милость” Христова<sup>32</sup>, – он переводит разговор в чуждый Соне философско-ницшеанский план. Ее «страдание принять надо и искупить себя им, вот что надо» – естественный вывод из ею же поставленного диагноза: «Экое страдание!»; «Этакую-то муку нести! Да ведь целую жизнь, целую жизнь!» Движимая любовью и сочувствием, она в данном случае действует как врач-психотерапевт («терапевтами» назывались члены одной из иудейских сект, предварявших появление христианства): предлагает вместо невыносимого, неизбывного, непосильного пожизненного страдания-в-себе целебное, ибо имеющее рамки и конец, страдание-покаяние. Не ее вина, что Раскольников, покаившись, не раскаялся.

Что касается Авдотьи Романовны Раскольниковой, то «тургеневские» корни этого характера обнажил ее брат своим восклицанием: «Ба! Да и ты... с намерениями!...» Но Дунины «намерения», то есть сверхзадача, выламывающаяся из общепринятых, безопасных и комфортных жизненных стратегий, не мешает ей – героине второго плана (по-видимому, отчасти поэтому и не мешает) – удержаться в рамках положительного, «примирительного» опыта. Как остается в его рамках и умная, своеобразная, но второстепенная героиня «Отцов и детей» Катя, младшая сестра Одинцовой.

Системно-персональный параллелизм романов «Отцы и дети» и «Преступление и наказание» не только очевиден, но и вряд ли может быть совершенно случаен при том пристальном, ревнивном внимании, с которым Достоевский относился к творчеству Тургенева в целом и, в частности, при том глубоком проникновении его в суть «Отцов и детей», которое засвидетельствовано самим И.С. Тургеневым: «...Кроме Вас и Боткина, кажется, никто не потрудился понять, что я хотел сделать»<sup>33</sup>. И хотя речь в этом ответном письме Тургенева Достоевскому идет преимущественно о Базарове, совершенно очевидно, что роман «Отцы и дети» в целом произвел на Достоевского сильное впечатление и имел на него сильное влияние, о чем свидетельствует не только «Преступление и наказание», но и все последующие романы Пятикнижия.

<sup>32</sup> Мережковский Д.С. Толстой и Достоевский. Вечные спутники. М.: Республика, 1995. С. 208.

<sup>33</sup> Тургенев И.С. Полн. собр. соч. и писем: В 28 т. Письма: В 13 т. Т. 4. С. 385.

## С РАБОЧЕГО СТОЛА УЧЕНОГО

---

С.Г. Шейдаева

### «ВИДЕЛ ТОЛЬКО ЧТО-ТО СИНЕЕ...»

(ИМЕНОВАНИЕ В СИТУАЦИЯХ ЗАТРУДНЕННОГО ВОСПРИЯТИЯ)

Окружающий мир воспринимается нами пятью органами чувств: зрением (внешние характеристики объектов), слухом (восприятие звуков), органами осязания (ощущения, получаемые от прикосновения кожи к чему-нибудь), обоняния (распознавание запахов) и вкуса. Давно замечено, что среди значений, порожденных чувственным восприятием мира, наиболее развиты и тонко дифференцированы в языке зрительные впечатления. Напротив, значения, относящиеся к результатам слухового и, в особенности, вкусового, обонятельного, осязательного восприятия, в большей степени диффузны, внутренне дискретны. Трудно, например, сформулировать признак, отличающий вкус вишни от вкуса яблока, запах левкоя от запаха сирени или ландыша, – пишет Н.Д. Арутюнова<sup>1</sup>.

Лексика незрительного восприятия в русском языке сравнительно бедна. В речи обычно используются словосочетания с названием конкретного предмета: *вкус вишни, запах сирени*. Как отмечают исследователи, самой малочисленной среди эмпирических прилагательных является группа слов, характеризующих запахи.<sup>2</sup>

В ходе эксперимента, который проводился нами в рамках спецкурса по ономазиологии (Ижевск, УдГУ), студентам было предложено назвать некий предмет, показанный им на доли секунды (коробочка с гремющими внутри дискеттами). В результате во всех наименованиях промелькнувшего неизвестного предмета (25 единиц) оказалась отраженной его форма («какая-то коробка», «что-то вроде шкатулочки», «мельница») и лишь в двух случаях еще и

звук, причем один раз – косвенно (мельница – «внутри стучит мыло»).

В процессе естественного восприятия и распознавания предметов возникает также немало помех, связанных и с самим познающим субъектом, и с тем, что во внешнем мире свойства объектов могут проявляться с разной степенью интенсивности и не всегда поддаваться точному обозначению при помощи языковых средств.

Нас привлек рассказ В.М. Гаршина «Четыре дня» (1877 г.), в котором использовано достаточно много неопределенных номинаций типа «что-то красное»; «что-то темное, высокое»; «что-то острое и быстрое» – всего 12 на 11,5 страницах текста. Весь рассказ представляет собой воспоминания героя о его ранении на поле боя, о том, как он лежал четыре дня в лесу, не найденный санитарями. Известно, что сам Гаршин был участником русско-турецкой войны, начавшейся в апреле 1877 г., был ранен в сражении при Аясларе (Болгария), и этот рассказ написан под свежими впечатлениями пережитого на войне.

Герой рассказа «привязан» к одной точке пространства, он практически не может сдвинуться с места, и информация поступает к нему только по зрительному и слуховому каналам, которые к тому же иногда отказывают: «я увидел»; «я вижу»; «нужно повернуть голову, чтобы посмотреть»; «я открываю глаза, вижу те же кусты»; «ничего я не вижу сквозь них»; «я слышу»; «я от слабости ничего не слышу»; «не могу расслышать» и т.д. (к числу слуховых оценок относятся также слова, передающие полное молчание).

Вообще-то, перед нами не собственно поток речи, а, скорее, поток мыслей человека. Автор словесно оформляет то, что ощущал и о чем думал его герой, лежа один в лесу после ранения. В момент непосредственного восприятия окружающей действительности внешняя речь отсутствовала. Наличие неопределенных номинаций в тексте отражает незаконченность когнитивного процесса в сложной для человека ситуации. «Именованию фрагментов действи-

---

<sup>1</sup> Арутюнова Н.Д. Язык и мир человека. М.: Языки русской культуры, 1999. С.42.

<sup>2</sup> Григоренко О.В. О некоторых особенностях отражения в языке процессов чувственного познания мира // Материалы Первой междунар. школы-семинара по когнитивной лингвистике: В 2 ч. Ч. 2. Тамбов: Изд-во ТГУ им. Г.Р. Державина, 1998. С. 51-54. (С. 52).

тельности предшествует процесс их понимания субъектом»<sup>3</sup>.

В рассказе из общего количества номинативных единиц с неопределенной семантикой шесть – чисто *зрительные* (две из них связаны с воспоминаниями героя из довоенной жизни, а не с наблюдаемым пространством), одна – чисто *слуховая*, кроме того, в пару соединены одна слуховая и одна зрительная номинации, а также два наименования отражают внутренние ощущения героя. Во всех случаях неопределенные номинации имеют грамматическую категорию среднего рода, которая, конечно же, обусловлена самой формой местоимения «что-то», однако безликость среднего рода добавляет дополнительный оттенок неясности, неопределенности в семантику наименований (что это – предмет? зверь? человек?).

В группе номинаций, отражающих *визуальные* признаки предметов, в четырех случаях зафиксирован цвет, в одном – размер, в двух – сочетаются признаки цвета и размера. Вот два примера фиксации в неопределенных номинациях *цветового* признака объекта: «Сквозь опушку показалось *что-то красное*, мелькавшее там и сям», «Я не слышал ничего, а видел только *что-то синее*; должно быть, это было небо. Потом и оно исчезло». В первом случае герой замечает яркий цвет, выделяющийся на общем фоне, хотя носитель этого цвета так и остается неузнанным. Возможная логика дальнейшего осмысливания такова: это люди (так как цветовые пятна двигаются, значит это не предметы, но и не животные, поскольку они обычно не имеют такого цвета).

В первом примере объект сам попадает в поле зрения наблюдателя (зрительное восприятие, в отличие, например, от вкусового, отражает и статику, и динамику) – «показалось что-то», а во втором случае объект статичен и активен сам человек, который, лежа на спине, открывает глаза и смотрит вверх. В обоих примерах один *цветовой* признак позволяет герою верно, хотя и предположительно, идентифицировать объект. Узнавание по одному признаку оказалось возможным благодаря старым знаниям: субъект видит нечто синего цвета в определенном месте – вверху. Сам путь скрытой логической цепочки подобен здесь структуре загадки: синее и вверху – что это? (небо).

В других случаях, когда в подобных единицах обозначения фиксируется по два зри-

тельных признака (цвет и размер), номинативно-когнитивная структура фрагмента текста завершается полной идентификацией объекта зрительного восприятия: «Надо мною – клочок черно-синего неба, на котором горит большая звезда и несколько маленьких, вокруг *что-то темное, высокое*. Это кусты. Я в кустах: меня не нашли!»; «В ту минуту, когда я собираюсь лечь, широкая бледная полоса лунного света ясно озаряет место, где я лежу, и я вижу *что-то темное и большое*, лежащее шагах в пяти от меня. Кое-где на нем видны блики от лунного света. Это пуговицы или амуниция. Это – труп или раненый».

В обоих примерах *цветовой* признак связан со световыми ощущениями, характером освещенности предмета: «вокруг что-то темное», «я вижу что-то темное». Сам по себе этот признак никакой дифференцирующей силы не имеет, он чисто выделительный: герой замечает лишь некоторое сгущение темноты в определенном месте, свидетельствующее о присутствии какого-то объекта. Вне контекста имеют малую различительную силу и оба *размерно-оценочных* признака, выраженных прилагательными – «что-то высокое» (размер по вертикали) и «что-то большое» (общий контур). В обоих случаях узнавание достигается благодаря вписанности объектов в пространственный фон: нечто «вокруг» субъекта («Это кусты»), нечто «лежащее шагах в пяти». В последнем примере заключительную точку в опознавании ставит добавочное *цвето-световое* ощущение – блики на металлических частях амуниции, хорошо известные герою из его прошлого опыта. В результате и наступает момент узнавания. Как писал Вл.Соловьев, «при всяком данном ощущении *вспоминаются прежние такие же ощущения* и через это *настоящее ощущение* узнается или различается в своем определенном чувственном качестве... Восприятие основано главным образом на деятельности воспоминания»<sup>4</sup>.

Чисто *слуховые* ощущения отражены всего в одном примере (для слуховой оценки характерно описание разнообразных звуков, связанных с проявлениями деятельности человека, общества, природы): «Одним ударом я вышиб у него ружье, другим воткнул куда-то свой штык. *Что-то не то зарычало, не то застонало*». Объект характеризуется через динамический признак, обозначенный глаголами, но при этом так ли уж неизвестен данный объект? Выше по

<sup>3</sup> Романов Г.С. Номинация, референция и когнитивные структуры знаний // Языковая номинация. Тезисы докл. мевуз. науч. конф. Минск: МГЛУ, 1996. С. 37.

<sup>4</sup> Соловьев Вл. Восприятие (чувственное) // Энциклопедический словарь Ф.А. Брокгауза и И.А. Ефрона. СПб., 1895. Т. 13. С. 281.

тексту это «что-то» прямо именуется «огромным толстым турком». Таким образом, в данном случае использование неопределенной номинации после названия совершенно определенного, конкретного – всего лишь стилистический прием, подчеркивающий смутность восприятия героя и «обезличенность» для него противника (здесь форма среднего рода для обозначения лица мужского пола особенно явно несет оттенок безличности).

Рассмотрим фрагмент, в котором это неопределенное «что-то» оказывается воспринятым сразу двумя каналами – слуховым и зрительным: «*Что-то хлопнуло, что-то*, как мне показалось, огромное пролетело мимо; в ушах зазвенело. “Это он в меня выстрелил”, – подумал я».

С одной стороны, двойное использование местоимения «что-то» свидетельствует о самостоятельности двух впечатлений – звукового («*что-то хлопнуло*») и зрительного («*что-то огромное пролетело*»), но, с другой стороны, субъект логически объединяет их как причину и следствие, в результате чего и становится возможным получение так называемого «выводного знания»: был выстрел. «Восприятие есть сложный и постепенный процесс, хотя обычно мы не сознаем раздельно его моментов»<sup>5</sup>.

Остальные случаи использования неопределенных номинаций связаны с *внутренними ощущениями* героя: «*Что-то острое и быстрое*, как молния, пронизывает все мое тело от колен к груди и голове, и я снова падаю. Опять мрак, опять ничего нет»; «Но вы с Машей, должно быть, и не услышите о моих муках. Прощай, мать, прощай, моя невеста, моя любовь! Ах, как тяжело, горько! Под сердце *подходит что-то...*» В обоих этих примерах на первый план выдвигается, казалось бы, активность названных объектов («что-то подходит»; «что-то пронизывает»), однако это всего лишь метафоры, так как описываются субъективные внутренние ощущения героя, а не материальные предметы внешнего мира. В первом случае называются такие признаки, как интенсивность ощущения («что-то острое») и длительность его во времени («что-то быстро»).

Единственный пример *вкусового ощущения* находим в самом конце рассказа, когда герой уже найден санитарями: «Через полминуты мне *льют* в рот воду, водку и еще *что-то*. Потом все исчезает». Здесь оказываются опознанными из трех только две первые жидкости (вода и

водка), хорошо известные герою по предшествующему опыту, а третья обозначается неопределенно – «и еще что-то» (это либо какое-то новое вкусовое ощущение, либо нерасчлененность впечатления).

Таким образом, неопределенные номинации, выраженные *местоимением «что-то»*, используются в рассмотренном тексте для указания на реалии как внешнего, так и внутреннего мира. По своим функциям данные номинации являются, прежде всего, фиксаторами неизвестных или неузнанных объектов внешнего мира. В речи, в тексте неопределенное понятийное содержание местоимения сужается при помощи его качественной характеристики, а фоновые знания позволяют приблизительно очертить круг предметов и явлений, которые могут составить понятийное содержание субстанции<sup>6</sup>. Наиболее характерными функциями неопределенных местоименных слов в художественном тексте И.Н. Левина называет: «1) репрезентацию состояния окружающей среды; 2) фиксацию местонахождения персонажа в пространстве; 3) указания на область знания/незнания персонажа; 4) репрезентацию психического состояния персонажа; 5) репрезентацию физиологического состояния персонажа, а также 6) обозначения непонятного или неизвестного объекта»<sup>7</sup>.

Человек, попадая в новые, непривычные для него жизненные обстоятельства, оказывается перед необходимостью постижения новых связей и отношений между явлениями, предметами, людьми. Процесс познания мира, который длится всю жизнь, в такие моменты ускоряется, поскольку человек вынужден усваивать много новой информации и формировать новое знание для существования (выживания) в непривычной среде.

Важность актов именования для познания окружающего мира несомненна. Человек осознает и понимает только то, что может адекватно назвать; он постоянно ищет вербальное соответствие тому или иному факту действительности. Нередко известный объект приходится заново узнавать в новых обстоятельствах, и этапы процесса познания фиксируются в различных по степени точности номинативных единицах.

<sup>6</sup> Пристинская Т.М. Семантический и прагматический аспекты приблизительных номинаций // Структура и семантика простого, сложного и осложненного предложения. Л., 1988. С. 44-53. (С. 49).

<sup>7</sup> Левина И.Н. Функции неопределенных местоименных слов в произведениях А.П. Чехова // Синтаксис текста и текст синтаксиса. СПб: РГПУ, 1992. С. 112-118. (С. 113).

<sup>5</sup> Соловьев Вл. Восприятие (чувственное) // Энциклопедический словарь Ф.А. Брокгауза и И.А. Ефрона. СПб., 1895. Т. 13. С. 281.

Е.В. Капинос

## ЭЛЕГИЧЕСКИЙ СЮЖЕТ РАССКАЗА И. БУНИНА «НЕСРОЧНАЯ ВЕСНА»

Притягательной темой для размышлений над поэтикой рассказов Бунина всегда являлось совмещение в них лирических и эпических импульсов. Во-первых, потому что наряду с «Жизнью Арсеньева», «Окаянными днями» и множеством рассказов, неотъемлемой частью творчества Бунина являются стихи<sup>1</sup>. Во-вторых, стихотворные отрывки, цитаты из самых разных поэтов «разбросаны» по прозаическим миниатюрам писателя и вызывают к комментарию<sup>2</sup>. В-третьих, сама фактура прозаического повествования Бунина вбирает в себя лирические черты<sup>3</sup>. Все это мы и попытаемся показать на примере «Несрочной весны».

«Несрочная весна», как и еще четыре рассказа («Неизвестный друг», «В ночном море», «В некотором царстве», «Огонь пожирающий»), была написана в 1923 году, когда Бунин поселился на юге Франции. В конце каждого из первых пяти рассказов, написанных в Грассе, Бунин намеренно поставил затекстовый топоним – «Приморские Альпы», позже, по-прежнему живя в Приморских Альпах, Бунин уже специально не обозначал место создания текстов после финальной точки. Можно предположить, что за нарочитым обозначением места, Приморских Альп, в первых пяти рассказах скрыта важнейшая авторская эмоция. Топоним прочитывается как свернутое до минимума авторское примечание, как желание автора одним жестом ввести свою жизнь, свою биографию, свое лирическое поле в рассказ о героях, в результате чего рассказ о героях становится рассказом о себе – и наоборот. Как следствие происходит размывание границ персонажа, автора, пять рассказов

<sup>1</sup> О том, как воспринимались стихи Бунина на фоне его прозы см.: *Движатель Т.М.* Модернисты против академика: избранные стихи И.А. Бунина в критике русской диаспоры // Русская литература. 2005. № 1. С. 54.

<sup>2</sup> Из недавних работ см.: *Працгерук Н.В.* Чужая цитата как «авторский знак» Бунина-художника // Кормановские чтения: К 25-летию памяти проф. Б.О. Кормана (Ижевск, апрель, 2008). Ижевск, 2008. Вып. 8. С. 167-175.

<sup>3</sup> О лирической природе текста Бунина, построенного по законам сна и памяти, зияющего пустотами, недоговоренностью писали многие исследователи: Б.В. Аверин, Ю. Мальцев, О.В. Сливицкая. При этом затрагивался и рассказ «Несрочная весна» (См., например: *Мальцев Ю.* Бунин. Москва: Посев, 1994. С. 287-288). В данной работе нам было важно поместить рассказ Бунина в элегический контекст XIX в. и уже в связи с этим контекстом размышлять о лирической природе рассказа.

*Елена Владимировна Капинос — кандидат филологических наук, старший научный сотрудник сектора литературоведения Института филологии СО РАН (г. Новосибирск).*

Приморских Альп собираются в неназванный цикл, объединенный захватывающей все и вся лирической эмоцией воспоминаний о родине на чужбине. Мы попытаемся поразмышлять о природе этой лирической эмоции на примере всего одного текста – «Несрочной весны».

Повествовательный сюжет рассказа «Несрочная весна» символичен: уставший от грязной неустроенности послереволюционной Москвы герой едет на несколько дней в провинцию, где еще чудом сохранилась старинная, похожая на дворец, усадьба. Из прежних хозяев усадьбы уже никого не осталось на свете. Герой входит в опустевший «дворец», старается представить, как когда-то сюда приезжала Екатерина, как «верой и правдой» служили России и императрице бывшие владельцы этого дома. Возвратившись в Москву, герой описывает свое путешествие в письме к другу, по-видимому, уже навсегда покинувшему Россию и обосновавшемуся в Европе. В финале письма звучит большой отрывок из элегии Боратынского «Запустение».

Традиционный литературный сюжет посещения разоренной усадьбы, конечно, означает гибель России<sup>4</sup>, а тенденция видеть разрушенную революцией Россию в глубоко трагическом свете неотступно сопровождает все творчество Бунина, присутствие элегии Боратынского в подтексте «Несрочной весны» позволяет углубить анализ рассказа. «Запустение» – это одна из обширной группы элегий о посещении давно покинутых мест, по тематическому признаку рядом с «Запустением» можно поставить «Родину» Боратынского, «Вновь я посетил...» Пушкина, «Приветствую тебя, в минувшем молодая...» Вяземского, «Как часто, пестрою толпою окружен...» Лермонтова. Умножать данный перечень можно было бы еще долго, ограничимся лишь наиболее известными примерами.

Лирическая динамика «Несрочной весны» строится в некотором отрыве от событийной линии рассказа, вернее, не совсем точно синхронизируется с ними. От чтения рассказа остается такое ощущение, что не краткая поездка главного героя за пределы Москвы оказывается в фокусе повествования. Главное переживание рож-

<sup>4</sup> Нельзя сказать, что событийный сюжет такого рода является сугубо русским и актуализируется накануне и после революционных разрушений. Существует целый ряд аналогов данного сюжета и в европейской литературе, так, например, поиски и посещение затерянной и разрушенной усадьбы лежат в основе миниатюрного романа «Большой Моль» Алена Фурнье, текста, созданного в преддверии первой мировой войны.

дается подспудно, сначала «побочная» лирическая линия совсем не видна. На первых страницах «Несрочной весны» очень много грубой «прозы», дорисовывающей картину разоренной Москвы<sup>5</sup>. Однако постепенно лирическая линия выходит на первый план.

Лирическая линия рассказа определяется особенностями лирического сюжета перечисленных выше элегий XIX в. Сопоставляя «Запустение» с «Вновь я посетил...», В.Н. Топоров находит не только внешнее сходство элегических сюжетов – посещение дорогих, но уже почти забытых мест. Гораздо важнее не внешнее перемещение в пространстве (к родным пенатам, к родным берегам), а путешествие внутрь самого себя, в мир воспоминаний. Следовательно, в ходе элегического действия открываются не только знакомые места в их новом, уже тронутым разрушением виде, но и внутренние тайники, еще более притягательные, чем внешние картины. Одним из самых сложных моментов для тех, кто комментировал «Запустение», являются несколько последних строк – встреча лирического героя с залетейской тенью, это и есть своего рода «гайник» элегии Боратынского. В финале «Несрочной весны» Бунин цитирует именно этот отрывок: «Помнишь, как кончается эта элегия, посвященная предчувствию того Элизия, который прозревал Боратынский под тяжестью своих утрат и горестей? Среди запустения родных мест, среди развалин и могил, я чувствую, говорит он, незримое присутствие некоего Призрака; и он, “сия Летийская тень, сей Призрак” –

Он убедительно пророчит мне страну,  
Где я наследую несрочную весну,  
Где разрушения следов я не примечу,  
Где, в сладостной тени невянущих дубов,  
У нескудеющих ручьев,  
Я тень священную мне встречу...»<sup>6</sup>

Очень часто, обращаясь к биографии Боратынского, расплывчатое местоимение «он» в финале «Запустения» связывают с отцом поэта. В.Н. Топоров усматривает здесь до минимума редуцированный мотив, аналогичный тому, что есть в «Энеиде» Вергилия: встреча Энея с отцом в Элизиуме<sup>7</sup>. Аналогия с шестой книгой «Энеи-

ды» не столь очевидна, как те узы, что соединяют между собой по событийному признаку неисчислимый набор лирических текстов XIX в. на тему воспоминаний / посещений мест детства / юности, зато она глубже по сути, поскольку учитывает не обобщенный тематический принцип, а динамический нерв именно этой элегии, силу, которая заставляет читателя напряженно вглядываться в разворачивающиеся пейзажи. Уже с самого начала стихотворения Боратынского предreshено то, что луга Мары превратятся в элизийские луга, и вместе с лирическим героем читатель совершает спуск вниз<sup>8</sup>, во владения смерти.

И точно так же, как в «Запустении» Боратынского, в «Несрочной весне» Бунина с самого начала предопределено то, что спрятанная «в глубине подмосковных лесов» усадьба – это могила, заглянув в которую, можно увидеть и смерть героя-рассказчика, и смерть всех и всего, что его окружает, и конец истории вообще. Мелкие, едва заметные акценты, «несущественные детали» дают неотступное ощущение близости гробовой черты, хотя в событийном ряду все смерти оставлены за пределами повествования. Ритмическая смена тьмы и света сопровождается погружение героя в мир старинной усадьбы: уже на станции героя застигает ночь с вполнохами сухой грозы, дальше он пробирается к «дворцу» через тьму непроходимого леса, а, оказавшись в доме, спускается вниз, в библиотеку, и потом еще раз, в церкви, сходит к гробам в склепе. Темные краски прозы Бунина проистекают от «тенистых дубров», от кладбищенской гаммы русских элегий XIX века, даже название «Темные аллеи», давшее имя известному циклу рассказов, берет начало в элегическом языке, например, в таком отрывке из Лермонтова:

В аллею темную вхожу я; сквозь кусты  
Глядит вечерний луч, и желтые листья  
Шумят под робкими шагами.

(«Как часто, нестрою толпою окружен...»)

Правда, внутри «Темных аллей» Бунина, в рассказе «Темные аллеи» неточно<sup>9</sup> цитируется текст Огарева («Кругом шиповник алый цвет,

<sup>5</sup> Вот, например, как описывается один из попутчиков главного героя: «Напротив меня сидел русский мужик, большой, самоуверенный. Сперва он курил и плевал на пол, со скрипом растирая носком сапога. Потом достал из кармана поддевки бутылку с молоком и стал пить затыжными глотками, отрываясь только затем, чтобы не задохнуться. А допив, тоже откинулся назад к стене и тоже захрапел, и меня буквально стало сводить с ума зловоние, поплывшее от него» (Бунин И.А. Собр. соч.: В 9 т. М., 1966. Т. 5. С. 119).

<sup>6</sup> Бунин И.А. Собр. соч.: В 9 т. М., 1966. Т. 5. С. 128-129.

<sup>7</sup> Топоров В.Н. Об одном стихотворении Боратынского // Themes and Variations. In Honor of Lazar Fleishman. Темы и вариации. Сборник статей и материалов к 50-летию Лазаря Флейшмана.

на. Stanford Slavic Studies. Vol. 8, Stanford, 1994. S. 216. Подобным же образом читает «Запустение» И.Бродский, см.: Волков С. Диалоги с Иосифом Бродским. М., 1998. С. 229.

<sup>8</sup> Мотивы движения вниз по горизонтали, спуска, обрыва, обвала подробно описывает В.Н. Топоров (Топоров В.Н. Об одном стихотворении Боратынского. С. 207). Любопытно, что во многих текстах Бродского (а поэтика Бродского в чем-то ориентирована на Боратынского) устанавливается вертикаль, идущая вниз, вплоть до спуска по корням деревьев к мертвецам и призракам в «Новых стансах к Августе», стихотворении, контаминирующем мотивы и «Осени», и «Запустения» Боратынского.

<sup>9</sup> Подробно о том, как цитата из Огарева входит в «повествовательное “поле”» рассказа «Темные аллеи» см.: Працкерук Н.В. Чужая цитата как «авторский знак» Бунина-художника. С. 169.

стояла темных лип аллея...»), вокруг которого и строится обычно комментарий. Но не стоит игнорировать и тот факт, что «темные аллеи» – это уже стертая формула, которая восходит не только к Одоевскому или Лермонтову, но дает обобщенное переживание стилистики русской элегии. Как штамп почувствовал это словосочетание Чехов и иронично запечатлел в речи Трилецкого («[Пьеса без названия]»): «... Гуляю по темным аллеям...».<sup>10</sup> Так «темные аллеи» русских усадеб тянутся к Бунину не только от элегии начала XIX в., но и от разоренных дворянских домов и садов Чехова.

Возвращаясь к «Несрочной весне», можно обратить внимание на вертикаль, направленную вниз, которая будто бы копирует идущую вниз вертикаль «Запустения»: как и в элегии Боратынского, герой Бунина все время подвигается к смертельной черте, за которой исчезают предыдущие поколения («там прохладно и вечная тень», «мрачные ущелья елей и сосен», «больших черных птиц с траурным веером», «бор, мрачный и гулкий», «бальзамическое тепло нагретой за день хвои», «я пустился в непроглядную темноту склепа» и пр.)<sup>11</sup>. Колористика Бунина отличается от колористики Боратынского: мир Боратынского – холодная, звенящая высота и тусклое страшное подземелье, где чуть брезжит бледный элизийский свет, мир Бунина – это трагический закат, все ярче и ярче разгорающийся в темном небе. Закаты / зори очень часто описываются у Бунина: в небольшой по объему «Несрочной весне» их два («Солнце серебряным диском неслось уже низко за стволами, за лесом», «Зари – только ключья: только кое-где краснеет из-за вершин медленно угасающий закат»). Стоит прибавить к этому ночную грозу на станции и пожар, которого в тексте нет, но который немедленно возникает в связи с хранящейся во «дворце» частицей флагманского корабля «Св. Евстахий». Мотивами Жития Св. Евстахия вдохновлено стихотворение Бунина «Святой Евстахий»<sup>12</sup>. В русской дореволюционной истории имя Св. Евстахия отмечено особо: если бы в императорской семье младенцев нарекали по святым, то Павла, возможно, нарекли бы Евстафием. Память об имени Св. Евстахия вопло-

тилась в корабле, который был подарен Екатериной сыну. Но судьба распорядилась так, что корабль «Св. Евстахий» случайно и нелепо погиб во время Чесменской битвы, вспыхнув от обрушившейся мачты горящего турецкого парусника. Отсвет этого пожара невидимо присутствует в «Несрочной весне». Пожары у Бунина вообще очень часто становятся знаком трагедии, которая еще не произошла, но уже неотвратимо наступает. Так, в рассказе «Холодная осень» из «Темных аллей» в последний свой вечер влюбленные герои видят закат луны, похожий на пожар. Именно этот момент читатель уже чувствует, что гибель героя, уезжающего на фронт, предreshена. Как и в «Холодной осени», в «Несрочной весне» гибнут не только герои, но и уходит в прошлое целая страна, ее уклад, ее красота и ценность.

Яркие акценты: закаты / восходы, грозы, всполохи дают эффект локального света – во тьме высветляются отдельные фрагменты, портреты, контуры вещей. По такому же принципу «оживают» обитатели поместья: «И всюду глядели на меня бюсты, статуи и портреты... Боже, какой красоты на них женщины! Какие красавицы в мундирах, в камзолах, в париках, в бриллиантах, с яркими лазоревыми глазами!»<sup>13</sup>. «Яркие лазоревые глаза», как и «темные аллеи», очерчены в элегической стилистике, приметы которой будут очевидны, если процитировать другой отрывок из той же элегии Лермонтова:

Люблю мечты моей созданье  
С глазами, полными лазурного огня,  
С улыбкой розовой, как молодого дня  
За рощей первое сиянье...

Сочетание элегической, кладбищенской тьмы с яркими цветами, звуками, с обилием локальных световых пятен позволяет почувствовать в «Несрочной весне» то состояние мира, когда вещи ощущаются отчетливее, чувства переживаются сильнее, если на них ложатся следы смерти<sup>14</sup>.

<sup>10</sup> Чехов А.П. Собр. соч.: В 12 т. М., 1963. Т. 12. С. 8.

<sup>11</sup> Среди стихов Бунина есть «Запустение» – лирическая медитация на тему Боратынского с осенним посещением заброшенного дома:

И умирал спокойный серый день,  
Меж тем как в доме, тихом, как могила,  
Неслышно одиночество бродило  
И реяла задумчивая тень.

<sup>12</sup> Бунин И.А. Собр. соч.: В 9 т. М., 1965. Т. 1. С. 369-370. В финале стихотворения запечатлен ключевой момент Жития Св. Евстахия: на охоте, намереваясь убить оленя, Евстахий увидел крест в его рогах, после чего Евстахий обратился в христианскую веру и вынес за нее смертельную муку.

<sup>13</sup> Мотив портрета и связанные с ним темы памяти, впечатления, любования – тоже постоянный мотив Бунина, чьи герои часто видят себя в зеркалах, глядят с портретов (вспомним хотя бы «Легкое дыхание»), представляют, как выглядит тот или иной эпизод «со стороны».

<sup>14</sup> Задолго, более чем за 20 лет, до создания рассказа «Несрочная весна», в 1900 году, для журнала «Вестник воспитания» Бунин пишет небольшую статью «Е.А. Баратынский». В статье цитируется много стихотворений Боратынского, но о «Запустении» речи не идет, зато «Страну, где я наследую несрочную весну...» Бунин собирает совсем из других цитат. Он сравнивает мир Боратынского с тем миром, который Гете обозначил так: «Wer den Dichter will verstehen / Muss in Dichters Lande gehen» («Кто хочет понять поэта, / Тот должен идти в его страну»). Бунин говорит о том, что страна Боратынского мрачна, его мир полон глубоких страданий, и лишь весна способна пролить свет в холодном мраке стихов Боратынского («Весна, весна! Как воздух

Еще один выразительный цветовой акцент – это исключительный по свету, яркости звука идиллический отрывок, слетающий со страницы книги в темной библиотеке:

Успокой мятежный дух  
И в страстях не сгорай,  
Не тревожь меня, пастух,  
Во свирель не играй...

Это яркое по звуку четверостишие, по-видимому, сочиненное самим Буниным, стилизованное под пастораль, вместе с Элизиумом из «Запустения» Боратынского, образует лирическую основу «Несрочной весны», поскольку проза с самого начала оказывается поддержана стихом, а за стихом прочно закреплена тема смерти и элизийского покоя («успокой мятежный дух...»).

Перемены настроения рассказчика, взаимозаменяемость рассказчика с автором, который будто бы стоит за его спиной, выявляются через колористическую динамику вещи, через отсылки к лирическим контекстам, через отдельные художественные детали и через доминирующую в тексте вертикаль, связывающую между собой ушедший, прошлый, подземный, элизийский мир с миром здешним. Фабула, действие, событийная сторона повествования все время «тормозится» тем, что читателю приходится следить за микроуровнем текста, а не за происходящими событиями. Спуск на микроуровень – это и есть спуск к лирическому сюжету. Трудный для восприятия микроуровень требует большей сосредоточенности, чем следование за событийной канвой, однако его постижение и дает читателю гораздо более богатые переживания.

Определяя лирическую природу прозы Чехова, А.П. Чудаков обращает внимание на внешние подробности в рассказах и драмах, «несущественные для фабулы», «“тормозящие” <...> ее движение»: «несущественные детали <...>, перекликаясь с другими подобными деталями, связываясь в цепочки <...>, создают смыслы, <...> целесообразные поэтически (курсив А.П. Чудакова)»<sup>15</sup>. Вот несколько звеньев переплетенных между собой «поэтических подробностей», которые организуют в прозе движение гораздо более сильное, нежели движение событийное: «сходство блистания бриллиантов на пальцах и слез на глазах в «Невесте» в другой системе приобретает прямую цель – бегающие блики рожают смутное ощущение беспокойства, неустойчивости, которое будет продолжено и усилено в других деталях рассказа. Это те самые подробности, которые создают особый, “чехов-

ский” лиризм»<sup>16</sup>. «Несущественные детали» имеют существенное значение и для бунинской прозы, и вообще для лирической прозы, события которой не похожи на причинно-следственную цепь, а состоят по преимуществу из внешних «знаков» и «следов»: «блики света, тени, контуры и силуэты, звуки <...>, звери и птицы»<sup>17</sup>. Игра света и тени, возникающие и затихающие звуки, прорисовывающиеся и исчезающие контуры вещей образуют сердцевину поэзии, и при конкретном анализе прозаических миниатюр Бунина подчас очень трудно удержаться от аналогий между теми или иными поэтическими и прозаическими приемами.

Если рассматривать сюжет «Несрочной весны» как элегический, и даже шире – как лирический, то приходится задуматься о главном герое. Его функцию невозможно свести просто к функции повествователя – событийная канва «Несрочной весны» ничего не потеряла бы, если бы о поездке в подмосковную усадьбу рассказывалось бы не от первого, а от третьего лица. Зато лирический сюжет труднее было бы организовать вокруг отстраненного «он». Эффект «лиричности» бунинских текстов строится на том, что даже если речь идет о герое, обозначенном местоимением третьего лица, все равно – этот «он» то приближается к авторскому «я», то отдалается от него. Через взаимное притяжение и отталкивание авторского «я» и геройного «он» текст обретает эмоциональную плоскость. Нередко бывает так, что в бунинских рассказах герой, названный в начале по имени, потом это имя утрачивает, начинает обозначаться местоимением третьего лица «он», а затем «он» почти переходит в «я» автора. Так происходит с Глебовым в рассказе «Генрих» («Темные аллеи»), чье все усиливающееся волнение перерастает в конце концов в авторскую эмоцию. Нарративный сюжет организует и выстраивает события, а лирический сюжет организует и выстраивает сложную систему отношений (эмоциональных, пространственных, модальных и пр.) к событиям; лирический сюжет всегда приподнимается над повествованием, над сферой нарративности.

Размышляя о главном герое «Несрочной весны», надо учитывать еще один момент элегии Боратынского. Элегическое движение обеспечивается сложным орнаментом местоимений, немного напоминающим местоименные метаморфозы бунинской прозы<sup>18</sup>. «Таинственный

<sup>16</sup> Там же. С. 192.

<sup>17</sup> Там же. С. 194.

<sup>18</sup> Размышления о метаморфозах местоимений в прозе Бунина имеют под собой высказанную уже в критике мысль о том, что герои Бунина (например, «брянский мужик-делец») говорят «словами автора». См.: Саши Черный. «Роза Иерихона» // Иван Бунин: Pro et contra. СПб., 2001. С. 358. Подробно механизм пре-

чист! / Как ясен небосклон...»). См.: Бунин И.А. Е.А. Баратынский // Бунин И.А. Собр. соч.: В 9 т. М., 1967. Т. 9. С. 507-524.

<sup>15</sup> Чудаков А.П. Мир Чехова. М., 1986. С. 191.

Призрак», сначала неясно обозначенный косвенным падежом местоимения «он» («...о нем умолкнул слух...», «Прияла прах его далекая могила...», «...память образа его не сохранила», «...его доступный дух...»), постепенно преобразуется в ясное, настойчивое, ударное, многократное «он» в именительном падеже («Он ... волнуется во мне...», «Он славить мне велит...», «Он убедительно пророчит...»). На глазах у читателя «невидимый призрак» перерастает в отчетливую фигуру, стоящую рядом и вровень с лирическим героем<sup>19</sup>.

То же самое есть в рассказе Бунина: умершие, забытые, затерявшиеся и рассеявшиеся в мире обитатели заброшенного поместья постепенно оживают. Но самая главная метаморфоза происходит с героем-рассказчиком, его «я» расслаивается, «расщепляется». На языке последовательности событий невозможно описать того, что с ним произошло: побывав в библиотеке и церковном склепе, я-рассказчик благополучно вернулся оттуда, но в то же время он навсегда остался среди мертвецов. Сила художественного воздействия рассказа во многом объясняется тем, что с первых строчек читатель слышит «голос оттуда», из мертвого мира, поскольку я-повествователь пишет письмо в «никуда», «никому», о том, что невозможно объяснить словами, а начинается письмо (и рассказ) с многоточия: «...А еще, друг мой, произошло в моей жизни целое событие: в июне я ездил в деревню в провинцию (к одному из моих знакомых). Я, конечно, еще помню, что когда-то подобные поездки никак не могли считаться событиями. Полагаю, что не считаются они таковыми у вас в Европе по сию пору...». Ни адресат письма, ни «знакомый», к которому ездил рассказчик, не появятся перед читателями, а навсегда останутся «теньными фигурами», почти не отличимыми от тех теней, что населяют разоренную усадьбу. В окружении «полумистических» друзей рассказчик сливается с мертвым миром и дает ему право ярко и зримо выступить вперед. В первом абзаце еще ничего не известно о событиях, но лирический сюжет уже действует, он ставит поперечную плоскость линейному времени событийного сюжета. Кажется, что я-повествователь в «Несрочной весне» необходим только для того, чтобы «ощупать» и вывернуть наизнанку границы мира, чтобы преодолеть черту между мертвым и живым не в диктумном (событийном), а в модусном (оценочном, возможностном, относительном) поле.

Подвижность лирического сюжета обусловлена его «слоистой» природой. Несобытийная, модусная динамика художественного текста никогда не бывает линейной и однородной. Лирический сюжет строится одновременно и в приближении к авторскому «я», и в отдалении от него. Как и Флобер, каждый автор может сказать о своем герое что-то наподобие: «Эмма Бовари – это я», но в тот же момент утверждать: «Эмма Бовари – это не я». Нельзя, например, не заметить, что стилистика «Несрочной весны» неоднородна, на первых страницах рассказа я-повествователь автору не равен: некоторые стилистические погрешности, прямота и резкость оценок, доведенная почти до ворчливой амбициозности, не дают однозначно опознать манеру Бунина, улавливается только близость рассказчика к автору. Затем постепенно палитра повествователя становится все более и более тонкой, и в момент описания заброшенной усадьбы отделить рассказчика от автора уже очень сложно.

Таким образом, я-повествователь (или герой, в какой-то из своих ипостасей соотносительный с автором) становится точкой, от которой расходятся разные сюжетные круги, в их подвижном множестве стирается событийная результативность, зато повышается динамизм словесного плана. Сливаясь с автором, герой распространяет вокруг себя сильнейшее эмоциональное поле, напряженность и перепады которого активно воздействуют на читателя. Казалось бы, все законы лирического сюжета, действующего в стихах, переходят на прозу (во всяком случае, на «лирическую прозу»), однако есть и существенные отличия.

В прозе более значимой оказывается роль тематического мотива. Интенсивным ритмом и сменой стихов все слова в лирическом произведении дробятся на мельчайшие семы, их дробление и последующая интеграция составляет «тон», «струю», «мотивику» лирического сюжета. В «Несрочной весне» мотивные повторы – дорога в Подмоскowie и дорога в усадьбу, двойной закат, спуски вниз, погружения во тьму, холод – задают мерный ритм повествованию, наряду с чередованием стихов и прозы («Запустение» Боратынского с первых страниц и до конца подсвечивает рассказ), наряду с подвижной точкой зрения я-повествователя. Однако масштабный прозаический ритм постепенно заглушается едва слышным в начале, но постепенно все усиливающимся ритмом лирического микроуровня, который ослабляет прозаическую событийность, выдвигая на первый план качества устремленности вперед и концентрации на одном, пронизывающем все, мгновении.

вращении «я-повествователя» в «он» и «она» героев, о соотношении автора и героя: см.: Мальцев Ю. Бунин. М., 1994. С. 280-284.

<sup>19</sup> Детальный анализ местоименной структуры элегии см.: Топоров В.Н. Об одном стихотворении Баратынского... С. 213.

## МЕДЛЕННОЕ ЧТЕНИЕ

---

Н.М. Прокопенко, Н.П. Хрящева

«...МИЛОЙ СВОЕЙ НАЗОВЕТ...»

ПАСТОРАЛЬНЫЕ МОТИВЫ В РАССКАЗЕ В.П. АСТАФЬЕВА «ЯСНЫМ ЛИ ДНЁМ»

Рассказ В. Астафьева «Ясным ли днём» написан в 1966-1967 годах.<sup>1</sup> Это важное время в становлении художника. Его стиливая манера ещё только начинала складываться, оформляться, а «оттепельная» пора способствовала свободе творческого дыхания.

Тема Великой Отечественной войны является одной из магистральных в творчестве Астафьева. И в рассказе "Ясным ли днем" война – основное событие несмотря на то, что показана она ретроспективно. Война "всплывает" в воспоминаниях главного героя поворотными для его судьбы эпизодами: в первом, где гибнет весь расчет орудия, которым командует Сергей Митрофанович, а сам он получает серьезную контузию – война калечит тело; во втором, где казнят агента гестапо – она ранит душу героя и тем самым "переписывает" его судьбу. Разговор об этой судьбе – судьбе старого инвалида-фронтовика в мирном, все "наряднее" становящемся времени – и затевает Астафьев. Он круто сопрягает времена, внимательно вглядывается в "след", оставленный войной с тем, чтобы отчетливее обозначить силы, ей противостоящие. Художественно борьбу гармонизирующих начал бытия с разрушительными, хаотическими Астафьев проявляет посредством диалога жанра современного рассказа с архаическим жанром пасторали. О тяготении художника к этому жанру свидетельствует повесть "Пастух и пастушка", названная в подзаголовке "Современной пасторалью". Её первая редакция помечена тем же, что и рассказ, 1967-м годом. Примечательно, что обращение к этому жанру свойствен-

но в этот период не одному Астафьеву – "Последнюю пастораль" пишет Алесь Адамович.<sup>2</sup>

В рассказе "Ясным ли днем" черты пасторальной топики, несмотря на существенную трансформацию, в целом носят достаточно системный характер. Первая конституирующая жанр пасторали черта – антитеза – формирует хронотоп рассказа. Вторая – связана с конструированием образа главного героя. Как мы постараемся показать, образ Сергея Митрофановича создается с опорой на мифологические основы пасторали. "Пастух, пастырь в мифологической традиции имеет функции охранителя, защитника, кормильца и т.д."<sup>3</sup>

Пространственно-временная организация рассказа создается противопоставлением двух топосов. Топос родной Пихтовки дан как пространство сокровенного бытия. Герой здесь гармоничный участник природной круговоротности, его породившей. Пихтовке противопоставлен топос войны. Она изображена в разных ракурсах. Первый ракурс – идущие рядом работа и битва.

*"...Сектор обстрела вытинали во время боя. Два расчета из батареи пилили, а два разворачивали гаубицы. Но сосны были так толсты...Работали без рубах, мылом покрылись, несмотря на холод. С наблюдательного пункта ...матерились...и наконец завопили:*

*- "Танки рядом! Сомнут! Огонь на пределе!"*

*...Снаряд ударился о сосну, расчет накрыло опрокинувшейся ...гаубицей, а командира орудия...подняло и бросило на землю. Очнулся он уже в госпитале, без ноги, оглохший, с отнявшимся языком" (356).<sup>4</sup>*

---

<sup>1</sup> В редакции 1967 года писатель уточнил и конкретизировал сцену ранения главного героя и включил эпизод с казнью агента гестапо. Благодаря этой сцене появляется не просто новый вариант рассказа, а принципиально новое произведение с другой войной, другим характером персонажа.

*Наталья Михайловна Прокопенко — аспирант кафедры русской литературы Ишимского государственного педагогического института.*

*Нина Петровна Хрящева — доктор филологических наук, профессор кафедры современной русской литературы Уральского государственного педагогического университета.*

---

<sup>2</sup> Г. В. Синило говорит "об устойчивых пасторальных тенденциях в европейской литературе, которые не только достигли особого пика в XV – XVII вв. и в XVIII в., но и неизменно заявляют о себе – особенно в эпохи кризисов и потрясений, переоценки ценностей, на так называемых «рубежах веков» (в этом смысле особенно показательны рубежи XVI – XVII, XVIII – XIX, XIX – XX вв.)» // Синило Г. В. Библийские корни европейской пасторали / Пастораль – идиллия – утопия: Сб. науч. трудов. – М., 2002. – С. 3.

<sup>3</sup> Мифы народов мира. Т. 2. М., 1991-1992. – С.292.

<sup>4</sup> Астафьев В. Собр. соч. в 15-ти т. Т. 3. – Красноярск, 1997. Здесь и далее текст цитируется по этому изданию с указанием страниц в скобках.

Успех боя зависит от выполнения неимоверно тяжелой работы, что не всегда удается: гибнет расчет, становится калеккой бравый, молодой командир орудия.

Но Астафьев рисует и другой – более страшный лик войны. Она хаотическая бездна, рушащая законы миропорядка. Именно такой она предстает в сцене казни агента гестапо. Восприятие этой сцены Сергеем Митрофановичем отчасти совмещено с оценочностью автора-повествователя. Она построена на несопадении ожидаемого и воочию видимого.

*"Сергей Митрофанович ждал, что вот сейчас появится палач, какого он не единожды видел в кино, узколобой с медвежьими глазами, в красной рубахе до пят" (360). А палачом оказался "молодой парень в перешитых на узкий носок кирзовых сапогах, в не созревшей от пота гимнастерке с белым подворотничком и комсомольским значком на клапане кармана" (360).*

Чудовищность контраста так велика, что Сергей Митрофанович, уже видя готовящегося исполнить процедуру казни "комсомольца", еще ждет палача. Тот же контраст касается и фигуры казнимого.

*"Где он! Где он? – бегал глазами Сергей Митрофанович, отыскивая агента гестапо в немецкой форме, надменного, с вызовом глядящего на толпу... Тайный агент гестапо в понятии Сергея Митрофановича должен был выглядеть куда большим злодеем и громилой, чем эсэсовец-танкист" (360). А им оказался "клочковато бритый мужичонка в ватных штанах, в телогрейке, надетой на нижнюю рубаху, в незашнурованных солдатских ботинках на босу ногу" (360).*

И даже предметный ряд оказывается в силовом поле этого контраста. *"Агент гестапо долго взбирался на плашмя лежащую канистру, будто она была крутым, обвальным утесом..." (361).*

И наконец непостижимым уму зрелищем войдет в сознание Сергея Митрофановича финальная картина казни.

*"На булыжник натекла лужица, из штанин капало. Оба не зашнурованных ботинка почти спали с худых грязных ног, и казалось, что человек балуется, раскручиваясь на веревке то передом, то задом, и ботинки эти он сейчас как запустит с ног по-мальчишески..." (362).*

Итак, на месте "палача" – "комсомолец", на месте "громилы-эсэсовца" – "клочковато бритый мужичонка", который выдавал, допрашивал и карал людей; в болтающейся на веревке фигуре казненного рядом с физиологической метой вдруг проступившее мальчишество. Сама же казнь совершается вблизи церкви, первая заповедь которой – "не убий". Олицетворившая войну казнь переписывает законы миропорядка. Этическая "матрица" как итог нравственных усилий человечества здесь оказывается сломленной.

*- "Дытыну, дытыну-у-у мою виддай!"*

*И не понять было: он ли отнял у нее дитя, или же сам был ее дитем? И вообще трудно все понималось и воспринималось" (361).*

Собравшиеся на площади люди плохо понимают хорошо видимое и слышимое. В сцене казни бытие оборачивается ликом тотального хаоса, где все равно всему. Открывшаяся бездна отмечает песенный дар Сергея Митрофановича как неуместный, ненужный в виду ее близкого дыхания, пуская его судьбу в другое русло.

Но пространство разрушительных сил бытия локальным военным временем не ограничивается. Основанная на антитезе пасторальная топика реализует важнейшую для Астафьева мысль: "Война таится, как жар в загнете..." (370). Ее коварные "угли" суть любая неправда, любое зло. Так, военный топос расширяется за счет повествования о городских послевоенных медицинских комиссиях, ежегодных "с 1944-го". Они отнимают дни и без того укороченной жизни инвалидов. Их бессмысленность вместе с разрастающимся чувством "униженности и обиды" рождает протест даже в душе деликатнейшего Сергея Митрофановича:

*- "Нога, говорю, не отросла еще?" (343)*

А завершает сцену троекратный повтор одной и той же детали:

*"Деревяшка и одежда Сергея Митрофановича лежали в углу, он попрыгал туда. Пустая кальсонина болталась, стегая тесемками по стульям..." (343).*

*"Так он и попрыгал туда сквозь строй, а кальсонина все болталась, болталась" (343).*

*"Он понял, что все это им (врачам и медсестрам – Н. П., Н. Х) привычно и никто ему в спину не смотрел, кальсонины не заметил" (343).*

Эта деталь многоречива. "Пустая кальсонина" и беспомощное "прыганье" – знак изуве-

ченного на войне тела – не замечена усыпленными ненужной работой людьми. Сергей Митрофанович видит, что все меньше приходит на комиссии "знакомых инвалидов", "а распорядки все те же". Ему кажется, что все люди повинны в бессмыслице создавшегося положения. И исправить это надругательство над фронтовиками можно также всем миром: "Ты, да другой, да третий, да все бы вместе сказали, где надо – и переменили бы закон" (344). Вера в установление справедливого миропорядка соборно – основная черта мироощущения Сергея Митрофановича. Эта черта определяется не только мифологическими корнями его сознания, но прежде всего социальным опытом: его поколение уничтожило фашизм – главное Зло на Земле.

Поэтикой детали передается характер восприятия фронтовика, так и не изжившего войну.

(1) *"Парни швырнули на скамейку тощий рюкзачишко...Вроде немецкого военного ранца сумка, только поукладистой и нарядней"* (346).

(2) *"Но ребятам и девчонкам хорошо от этой песни, изверченной наподобие проволочного заграждения"* (348).

(3) *"Стучали разбежавшиеся колеса, припадая на одну ногу..."* (357).

(4) *"...Постукивали колеса, и все припал вагон на одну ногу..."* (363).

Война окрашивает разные проявления мирного времени. Здесь и деталь военного быта (1); и песня как явление массовой культуры, соотношенная сознанием Сергея Митрофановича с "изверченностью" оборонительных рубежей (2); и уже идущее от автора олицетворение поезда: вагон наделен хромой изувеченного на войне солдата (3-4). Ритмизирующий прозу повтор создает ощущение не покидающей душу горечи.

Помимо городских врачебных комиссий, примыкает к "военному" топосу дорожное пространство – вокзал и поезд, где происходит встреча Сергея Митрофановича с новобранцами. Данная встреча совершается в соответствии с мифологической традицией: "...пастух встречается герою где-то на пути, когда тот находится в затруднении, потому что ему не у кого получить информацию".<sup>5</sup> Что же в вокзальной сцене с «некрутами» позволяет увидеть Сергея Митрофановича "пастухом" сущностно? Приветливость и доброжелательность героя к ребя-

там не только проявление его всегдашней внимательности к людям. Эти черты определяются даром "внутреннего зрения"<sup>6</sup>. Сергей Митрофанович все видит, все понимает, болеет за новобранцев душой и старается помочь им в их первом настоящем испытании – разлуке с любимыми и близкими. Действенность этой помощи рождена сердечной зоркостью в отношении каждого из ребят. Вглядываясь во внешний облик то того, то другого парня, он прозревает их судьбы:

"Один высокий, будто из кедра тесанный...верховодил среди парней... С ним...хорошо кормленная ... деваха", похожая на "нарисованную "на сыре "Виола" женщину" (346-348). Сергей Митрофанович видит, как мамерно-холодно она прощается с Володей: "Служи, Володя. Храни родину..."- и стояла не зная, что делать..."(353) и с грустью думает: "Э-э, парень, небаские твои дела..." (350).

По контрасту с этой парой герой видит Славика с его девушкой. Она "намертво вцепилась в Славика, повисла на нем и вроде бы отпустить не собиралась. Слезы быстро катились по ее и без того размытому лицу, падали на кофточку...: "Я не пойду-у-у..." Деликатно приходит на помощь Сергей Митрофанович:

- *"Доченька! Доченька! – потряс за плечо совсем ослабевшую девушку Сергей Митрофанович. – "Пойди, милая, пойди, попрощайся ладом! А то потом жалеть будешь, проревешь дорогие минутки"* (353).

И уже в движущемся поезде, "дорожа дружелюбием и расположением ребят", ответил на их "приставание" "насчет ноги" правдивым рассказом, и тем самым невольно заставил "изумленно тарашиться" на себя новобранцев. А на растерянную реплику Еськи-Евсея: "А мы-то думали...", - ответил всего одной фразой: "А вы думали, что я ногой-то амбразуру затыкал" (356). Ее горькая ирония впервые приобщила ребят к истинности войны.

Но, пожалуй, самой важной чертой в плане понимания "пастушеской" основы характера главного героя станет музыкальная одаренность.<sup>7</sup> По-настоящему Сергей Митрофанович "собирает" вокруг себя ребят песней.

<sup>6</sup> Г. В. Синило отмечает: "В библейском понимании пастух наделен не только острым внешним, но и глубинным внутренним зрением и (что еще важнее) слухом." // Указ. работа. – С. 8.

<sup>7</sup> По мнению Г. В. Синило, "изначально пастушество связывается с особым музыкальным даром, ведь с помощью того или иного музыкального инструмента пастух собирает свое стадо" // Синило Г. В. Указ. работа. – С. 8.

<sup>5</sup> Цивьян Т. В. Движение и путь в балканской модели мира: Исследования по структуре текста. – М., 1999. – С. 228.

«... И в голосе его, без пьяной мужицкой дикости, но и без лощёности, угадывался весь характер, вся его душа – приветливая и уступчивая. Он давал рассмотреть всего себя оттого, что не было в нём хлама, темени, потайных закоулков. Полуприщуренный взгляд его, смягчённый временем, усталостью и тем пониманием жизни, которое даётся людям, познавшим ожесточение и смерть, пробуждал в людях светлую печаль, снимал с сердца горькую накипь житейских будней. Слушая Сергея Митрофановича, человек переставал быть одиноким, ощущал потребность в братстве, хотел, чтоб его любили и он бы любил кого-то» (С. 357-358).

Песня характеризует и самого исполнителя. Она обнажает его "душу" – "приветливую", "уступчивую" и открытую. И это несмотря на то, или благодаря тому (вспомним тютчевское: "Блажен, кто посетил сей мир в его минуты роковые..."), что "душа" героя прошла все круги военного ада, в полной мере познала "ожесточение и смерть"- она сохранила себя. Это мудрое и мужественное преодоление жизненного хаоса и передает Сергей Митрофанович своим пением, пробуждая "в людях светлую печаль". Песня хоть ненадолго освобождает их от всеяческого "хлама", приоткрывая тем самым возможность иного существования. Его нравственные координаты точно указаны: "человек переставал быть одиноким, ощущал потребность в братстве, хотел, чтоб его любили и он бы любил кого-то" (358). В этой характере преобразования людей песней и мерцают "строительные" черты пасторали как гармоничного мироощущения.<sup>8</sup> Не инвалид "с осиновою деревяшкой...виделся ребятам", а "молодой бравый командир орудия, с орденами и медалями на груди"(358). Песенный дар и заменяет Сергею Митрофановичу положенный в его "пастушеском сане" музыкальный инструмент, так как использует его герой "стыдливо" и лишь для важных целей: "поет, когда сердце просит, или когда людям край подходит и они нуждаются в песне больше, чем в хлебе..."(358).

Потребность в человеческом братстве как должном состоянии мира разрастается в герое на пешем пути в родную Пихтовку. Его душа, "стронутая с места" встречей с новобранцами,

чутко улавливает все гармонизирующие звуки бытия и наполняется тревогой за всех ребят: и тех, которые ехали "служить в незнакомые места..." и того парнишки, который на весь мир пел так бесхитростно, так просто и так печально. И винился Сергей Митрофанович перед ними, что не смог ни он, ни другие сделать так, как мечталось на войне: "Тем, кого они нарожают, неведомо будет чувство страха, злобы и ненависти. Жизнь свою употреблять они будут только на добрые дела" (370). Эти "думы" героя усиливаются авторской риторикой: "Вот если б все люди...всех детей на земле считали родными, да говорили бы с ними честно и прямо..."(370). Прямая авторская оценка и акцентирует "пастушество" как доминанту мироощущения главного персонажа: он дан с опорой на мифологическую функцию пастуха, доброго пастыря, собирающего, врачующего и пасущего "по правде" (Иез., 34:6, 11-16) "овец своих".

С мотивом "пастушества" сплетается в рассказе любовный мотив<sup>9</sup>. Он начинает звучать уже в "некрутской" сцене. Утешая Славика, только что мучительно расставшегося с розовогрудой девушкой-птичкой, Сергей Митрофанович говорит ему: "А твоя вот, твоя...да она в огонь и в воду за тобой..." (357). Эта юная "пастушка", так зорко увиденная героем, "повторяет" в рассказе настоящую "пастушку" – жену Сергея Митрофановича Паню. Вот ее портрет:

*"Она смолоду в красавицах не числилась. Смуглолицая, скуластая, со сбитым телом и руками, рано познавшими работу, она еще в невестах выглядела бабой – ух! Но прошли годы, отцвели и завяли в семейных буднях ее подруги...а ее время будто и не коснулось. Лишь поутихли, смягчились глаза, пристальней сделались, и женская мудрость, нажитая разлукой и горестями, сняла с них блеск горячего беспокойства. Лицо ее уже не круглилось, щеки запали и обнажили крутой, не бабий лоб с двумя морщинами, которые наперекос всем женским понятиям о красоте, или ей." (371).*

В портрете Астафьев запечатлел не столько возрастной переход, сколько духовное пре-

<sup>8</sup> Как отмечает Н. Л. Лейдерман, "характер Сергея Митрофановича несет в себе очень важную для Астафьева идею – идею лада" // Лейдерман Н.Л. и Липовецкий М.Н. Современная русская литература: 1950-1990-е годы. В 2 т. – Т.2: 1968-1990. М., 2003. – С. 99.

<sup>9</sup> Важно подчеркнуть структурность этого сплетения в рассказе, ориентированном на пасторальный архетип. Г. В. Синило пишет: "Основатели Пегницкого пастушеского и цветочного ордена...провозглашая пастораль в качестве ведущего жанра, делаю его средством противостояния кровавому безумию все еще длящейся Тридцатилетней войны, воспевая прекрасные ландшафты и силу любви, в том числе опираются на топику Песни Песней" // Синило Г. В. Указ. работа. – С. 13.

ображение. Вместо "бабы – ух!" "богородичные" черты тихости, мягкости, мудрости, всепонимания. Портрет отражает итог совершённой героиней духовной работы. Она кротко, без надрыва несет свой жребий: "Нарожала б ребятишек кучу" –...злились "плаксивые бабы". Но Паня "в рассужденья насчет своей жизни не пускалась. Муж ее не любил этого, а что не по душе было ему, не могло быть по душе и ей. Она-то знала: все, что в ней и в нем хорошего, – они переняли друг от друга, а худое постарались изжить." (371). Здесь передано главное, что делает отношения между любящими истинными: это гармония совместных усилий в бережном выхаживании своих душ в сторону совершенства. Апофеозом этой гармонии и звучит признание героев в любви.

«- Слушай! – открыл глаза Сергей Митрофанович, и где-то в глубине их угадалась боль. – Я ведь так вроде бы и не сказал ни разу, что люблю тебя? ...Он притиснул ее голову к себе. Затылок жены казался под ладонью детским, беспомощным... Паня припала к его плечу:

- "Родной ты мой, единственный. Тебе чтоб все были счастливые. Да как же устроишь такое" (373).

Паня – истинная "пастушка", так как разделяет труд своего мужа по умножению на земле счастья, добра, гармонии. Кульминацией любовной сцены не случайно оказывается песня, по выражению Пани, "про нас с тобой".

*Кто-то тебя приласкает?*

*Кто-то тебя приголубит?*

*М-милый своей назовет?..*

Всю силу любви, нежности, ласки, что испытывают эти два немолодых человека друг к другу, только песня и оказывается способной выразить в полной мере. Такой любви не страшна смерть. "Она плакала и любила его в эти минуты так, что скажи он ей сейчас – пойд и прими смерть, и она пошла бы и приняла смерть без страха, с горьким счастьем в сердце" (374).

И наконец по контрасту с военным топом и примыкающими к нему городскими и дорожными пространствами дана "маленькая станция с тихим названием "Пихтовка". Именно она предстает в рассказе местом подлинного бытия, где человек живет в согласном единстве с землей, его породившей, и другими людьми. Мир Пихтовки раскрывается в особом ракурсе: "Всякий раз, когда приходилось идти от Пих-

товки в поселок одному, Сергей Митрофанович заново переживал свое возвращение с войны" (368). Вглядимся в астафьевское возвращение.

*"Ему в радость была каждая травинка, каждый куст, каждая птичка, каждый жучок и муравьишка. Год провалявшись на койке с отшибленной памятью, языком и слухом, он наглядеться не мог на тот мир, который ему сызнова открывался. Он ещё не всё узнавал и слышал, говорил заикаясь...*

*Увидел в зарослях опушки бодяг, долго стоял, вспоминая его, колючий, нахально цветущий, и не вспомнил, огорчился. Ястребинку, козлобородник, осот, бородавник, пуговичник, крестовник, яковку, череду – не вспомнил. Все они, видать, в его нынешнем понимании походили друг на дружку, потому как цвели жёлтенько. И вдруг заблажил без заикания:*

*Кульбаба! Кульбаба! – и ринулся на костылях в чащу, запутался, упал. Лёжа на брюхе, сорвал худой, сорный цветок, нюхать его взялся» (С. 366).*

Сибирская природа способствует восстановлению физических сил Сергея Митрофановича. Обилие цветов и трав заставляет проснуться память героя. Пространство, созданное Астафьевым, максимально естественный уголок природы. Цветы просты: в них нет особого убранства бутонов, но они милее, ближе и дороже сердцу Сергея Митрофановича тем, что живут на одной земле с ним, хранят его тайны, знают судьбу, являются частью его души. Здесь Сергей Митрофанович переживает наивысший душевный подъём, сопровождающий его возвращение к жизни.

Итак, диалог архаического жанра пасторали с моделью современного рассказа позволил художнику обозначить противостояние гармонизирующих и хаотических сил миропорядка в современности; создать особый тип героя – чуткого, деликатного путевода, способного приумножать нравственные ценности, приобщать к ним людей и вести их за собой. В свою очередь мотив пастушества, как и в "источном" жанре, переплетается у художника с любовным. Именно любовь астафьевских "пастушек" к своим избранникам и становится одной из главных преград хаотическому безумию мира. Помимо любовного врачующим началом выступает в рассказе природа. Посредством природного мотива обозначена в рассказе неповторимость астафьевского сюжета "возвращения".

О.А. Скрипова

**«ПРИЧИТАЮЩАЯ РУСЬ»:**

**СТИХОТВОРЕНИЕ «ОХ, ГРИБОК ТЫ МОЙ, ГРИБОЧЕК, БЕЛЫЙ ГРУЗДЬ»**

**В КОНТЕКСТЕ ЛИРИЧЕСКОЙ КНИГИ МАРИНЫ ЦВЕТАЕВОЙ «ЛЕБЕДИНЫЙ СТАН»**

«За 1917 – 1922 г. у меня получилась целая книга так называемых гражданских (добровольческих) стихов. Писала ли я книгу? Нет. Получилась книга. Для торжества белой идеи? Нет. Но белая идея в них торжествует», – так отзывалась Марина Цветаева о книге «Лебединый стан»<sup>1</sup>, которая не была издана при жизни поэта. Впервые «Лебединый стан» был напечатан в 1957 году в Мюнхене. М.Л. Гаспаров отмечает, что к 17-му году «монолит цветаевской лирики, державшийся единством авторского самоутверждения, раскалывается на несколько частей. Воинствующие отклики на современность ложатся отдельно и складываются в конце концов в “Лебединый стан”, с противоположной стороны ложатся воинствующие выходы из современности в то, что Цветаева назвала “Романтика”»<sup>2</sup>.

«Лебединый стан» (1917 – 1920) включает 61 стихотворение. Весь сборник проникнут героическим, патриотическим пафосом, здесь прославляется Белая армия, в которой служил С.Эфрон: «Белый поход, ты нашел своего летописца» («Буду выпрашивать волны широкого Дона...», 1920). Однако это далеко не беспристрастный летописец, не случайно Цветаеву называют «поэтом хулы и хвалы», говорят о «пламенности» ее риторики.<sup>3</sup> Внешне метасюжет книги организован историей героического похода и поражения добровольчества, причем параллельно разворачивается роковой и необратимый процесс гибели России: «Россия! – Мученица! – С миром – спи!». Как отмечает В.А. Маслова, «осмысление революции с самого начала оказывается не политическим, а социально-культурным и психологическим: тема гибели в огне революции нравственных ценностей, определявших целую эпоху. Эта тема ис-

полнена трагизма»<sup>4</sup>. Мир рисуется как хаос: «Мракобесие. – Смерч. – Содом».

Книга стихов воспринимается как последний крик души в трагических обстоятельствах: «Я эту книгу, как бутылку в волны, Кидаю в вихри войн» («Я эту книгу поручаю ветру...», 1920). Ведь лирическая героиня не просто переживает разлуку с любимым, находящимся в стане обреченных, но и остро со-переживает белогвардейцам, царю, всему народу, поруганной Москве и России, разминувшейся со своей историей. Тема разлуки, разминовения – центральная тема цветаевского творчества.

В экстремальной ситуации страдания лирической героини достигают предела, отсюда – активное использование гипербола:

Семь мечей пронзали сердце  
Богородицы над Сыном.  
Семь мечей пронзили сердце,  
А мое – семижды семь.

(1918)

В «Лебедином стане» мы видим разные лики лирической героини: надменная аристократка, восхищающаяся «породой» («Поступью сановнически-гордой...», 1918), и представительница простого народа («Дорожкой простонародною...», 1919); поэт-летописец с «крылатой душой» и плакальщица. Лирическая героиня то отождествляет себя с офицером, воином («Есть в стане моем офицерская прямоть...»<sup>5</sup>), то, напротив, подчеркивает в себе женское начало (жена, мать, Ярославна-страдалица, молитвенница за народ). Многоликость цветаевской лирической героини обусловлена, прежде всего, сложным комплексом противоречивых переживаний, вызванных революционной эпо-

<sup>1</sup> Цветаева М.И. Поэт о критике // Марина Цветаева об искусстве. М., 1991. С. 42

<sup>2</sup> Гаспаров М.Л. От поэтики быта к поэтике слова // Гаспаров М.Л. О русской поэзии: Анализ, интерпретация, характеристики. СПб., 2001. С. 141.

<sup>3</sup> Иваск Ю. Благородная Цветаева // Марина Цветаева в критике современников: В 2-х ч. М., 2003.

Ольга Александровна Скрипова — кандидат филологических наук, доцент кафедры современной русской литературы Уральского государственного педагогического университета.

<sup>4</sup> Маслова В.А. Вербализованное авторское «я» М. Цветаевой (По сборнику «Лебединый стан») // Марина Цветаева: личные и творческие встречи, переводы ее сочинений: Восьмая цветаевская международная научно-тематическая конференция: Сб. докл. М, 2001. С.37.

<sup>5</sup> Это стихотворение, по воспоминаниям Цветаевой, ей «постоянно заказывали в Москве 1920 г., называя его «про красного офицера»:

И так мое сердце над Рэ-сэ-фэ-э-эром  
Скрежешет – корми – не корми!  
Как будто сама я была офицером  
В октябрьские смертные дни.

«Есть нечто в стихах, что важнее их смысла: – их звучание» (Цветаева М. Поэт и время // Марина Цветаева об искусстве. М., 1991. С. 59).

хой, крушением всех устоев, разрывом человеческих связей.

В начале книги много как будто сторонних наблюдений: зарисовки живой реальности, реакция на сообщения газет, чувства и мысли по поводу происходящего в голодной полуразрушенной, поруганной Москве. Постепенно нарастает экспрессия, появляются натуралистические образы: «Пурпуровой маша рукой беспалой, / Вопит калека, тряпкой алой / Горит безногого костыль, И красная – до неба – пыль» («Взятие Крыма», 1920). Образы становятся плакатно заостренными, гражданская война вырастает до масштабов вселенской битвы черного и белого, тьмы и света, Христа и Антихриста: «Белогвардейцы! Черные гвозди / В ребра Антихристу» («Белогвардейцы! Гордиев узел...», 1918). Внешние связи рушатся, поэтому опора ищется поэтом в языке, в звуковых переключках, появляются звуковые метафоры: «За словом: *долг* напишут слово: *Дон*», «*срамом* и *смадом*». Пока эти художественные приемы способствуют усилению публицистического воздействия стихов, ведь книга проникнута духом полемики. В следующих сборниках проникновение в структуру языка будет связано с постижением основ бытия, с онтологической трагедией человека в мире.

К концу книги актуализируются жанры молитвы («Об ушедших – отошедших...», 1920) и плача («Плач Ярославны», 1920; «Буду выпрашивать воды широкого Дона...», 1920). Лирическая героиня – Ярославна, к которой приходит страшная весть, а несут ее силы стихии (ветер). Образ Ярославны в русской художественной традиции символизирует верность, любовь, супружеский долг. Ярославна, оплакивающая Игоря и русское воинство, оборачивается Русью, скорбящей о своих сыновьях. Если в первые годы революции Цветаева была с теми, кто в данный момент побежден против торжествующего победителя<sup>6</sup>, то постепенно в стихах крепнет убеждение, что в гражданской войне победителей не будет. Поэт оплакивает всех погибших в братоубийственной войне.

Трагическая панихида облечена в форму традиционной русской заплачки-причитания («Ох, грибок ты мой, грибочек, белый груздь...», 1920). К. Мочульский писал: «Это причитание – быть может, самое сильное из всего, написанного Цветаевой»<sup>7</sup>. Здесь много-

вековая традиция народной обрядовой поэзии диалогически соотносится с современным поэтическим сознанием.

Стихотворение интересно в плане субъектной организации: здесь всего одна фраза от лирического повествователя: «То шатаюсь причитает в поле Русь», эта строка вводит в лирическую ситуацию, задает эмоциональный тон стихотворения, настраивает на восприятие причеты. Остальное стихотворение – сама причеть Руси, прямая речь с включением коротких стихов раненых. Здесь максимально реализована диалогическая природа жанра. С одной стороны, это «исповедь на миру»: просьба о помощи, крик страдания обращены ко всему свету, «к людям добрым». С другой стороны, это обращение к конкретному адресату – к солдатам, сыновьям. Лирическая героиня сливается с образом матери-Руси, пьяной от крови и горя, теряющей рассудок:

Помогите – на ногах не тверда!  
Затуманила меня кровь-руда.

Даже речь ее становится невнятной, нарушаются грамматические связи: «И только и это и внятно мне, пьяной». Мать слышит только голос страдания своих сыновей. Вообще в стихотворении нагнетается мотив крови, страдания:

И справа и слева  
Кровавые зевы  
И каждая рана...  
Кровь обагрила

Связь матери-Руси с сыновьями осуществляется не через разум, не через голос, а «из чрева – и в чрево», это связь глубинная, утробная, во многом иррациональная. Это не скорбь души, а страшный «воплъ испортого нутра», убитые – ее плоть. В материнской причете особая тесная связь, плотная сращенность между субъектом и объектом. Здесь нет красных и белых, своих и чужих:

Все рядком лежат –  
Не развестъ межой.  
Поглядеть: солдат.  
Где свой, где чужой?

Белый был – красным стал:  
Кровь обагрила.  
Красным был – белый стал:  
Смерть побелила.

Здесь Цветаева обыгрывает символические цветовые обозначения двух станов – белых и красных, употребляет их в буквальном смысле. Смерть совершает бытийную метаморфозу,

<sup>6</sup> Отметим, что в «Лебедином стане» у Цветаевой звучит молитва и о «Царскосельском Ягненке Алексии», и о Стеньке Разине, обо всех, «В страшную воронку втянутых / Обольщенных и обманутых».

<sup>7</sup> Мочульский К. Русские поэтессы. Марина Цветаева и Анна Ахматова // Марина Цветаева в критике: В 2 ч. Ч. 1. М., 2003. С. 131. Конечно, многие вершинные произведения Цветаевой

тогда еще не были написаны, но такой отзыв современника дорогого стоит.

стирает социальные различия, перед лицом смерти и перед лицом России-матери красные и белые равны. Да и сами раненые сыновья забывают о вражде, помнят лишь о своей земле, своей малой родине: « – Аль у красных пропадал? – Ря-азань». Обратим внимание на то, что Цветаева использует бедные глагольные рифмы «обагрила – побелила», даже повторяет одно слово вместо рифмы «стал – стал»... Такие рифмы – знак высшего отчаяния и жестокой простоты, наготы смерти.

Лейтмотив стихотворения – зов «Мама!», жалобный, безнадежный, детский. Повторяясь, он занимает все лирическое пространство стихотворения, вырастает «до самого неба». К тому же этот стон вынесен в отдельную укороченную строку. Примета цветаевского стиля – пропуск глагола – придает стихотворению особый драматизм: «И каждая рана: – Мама!» Слово нет сил на сознательное действие, только на бессознательный стон, «без воли – без гнева». Если традиционно любой похоронный плач – это некий безответный диалог, то у Цветаевой мать получает отклик – предсмертный стон, но это еще более усиливает безысходность и растерянность Руси, которая не может помочь всем своим детям, убивающим друг друга, спасти их от гибели.

Интонация плача задается уже обращением к адресату причети в начале стихотворения: «Ох, грибок ты мой, грибочек, белый груздь». Эта строка отсылает нас к другому цветаевскому стихотворению из «Лебединого стана»: «Белогвардейцы! Белые грузди // Песенки русской». С одной стороны, обыгрывается русская пословица «Назвался груздем – полезай в кузов», так подчеркнута верность долгу. С другой стороны, в народной поэзии сын традиционно ассоциируется с белым грибочком.

Народно-поэтическая традиция поддержана использованием слов субъективной оценки, уменьшительно-ласкательной лексики: «грибок», «грибочек», «рядком», много устаревших, причем именно простонародных форм: «аль», «не развесть», «кровь-руда» (свойственное фольклору тавтологическое удвоение понятия). Скорбь нарастает за счет риторических вопросов: «Где свой, где чужой?»; «Кто ты? – белый?»; «Аль у красных пропадал?» Сам глагол «пропадал» многозначен: 1) «долго был», 2) «погибал». Ритмико-синтаксические и лексические повторы, параллель между 2-3 и 7-8 строками, которые выполняют функцию своеобразного рефрена, усиливают эмоциональный накал. Обратим внимание на то, что очень часто повторяется союз *и*: «и каждая рана», «и только и это и внятно», «и справа и слева и сза-

ди и прямо и красный и белый». Здесь этот соединительный союз вызывает ощущение наваждения, *всеобъемлемости* страдания.

Особое напряжение передается с помощью смены ритма и способа рифмовки. Полиметричность и деление на строфы – признак индивидуально-поэтического стиля XX века. Протяжность и надрывная напевность длинных строк (шестистопный хорей с пиррихиями) сменяется короткими отрывочными возгласами (дольник, двухстопный амфибрахий), к тому же в стихотворении строки и строфы разной длины, рифмы то смежные, то перекрестные. Такой неровный, будто пьяный ритм несет особую экспрессию, экспрессию скорби, отчаяния.

Звуковой строй стиха, в особенности ассонансы, также способствуют созданию интонации плача: здесь много открытых звуков, особенно часто повторяется звук *А*: «шатаюсь», «причитает», «на ногах не тверда», «затуманила меня», «руда», «справа», «коровявые», «рана», «мама», «и справа», «и сзади и прямо», «красный». Слово солдата даже графически протягивается с помощью тире: «Ря-азань». Все конечные слоги рифмы в двух последних строках открытые, протяжный стон вырывается на просторы вселенной:

Без воли, без гнева –  
Протяжно – упрямо –  
До самого неба:  
– Мама!

Силой материнского чувства лирическая героиня Цветаевой возвышается над братоубийством. Обращение к жанру причети связано с потребностью поэта в момент общенациональной трагедии, страшной разобщенности общества вернуться к стихии родной речи, которая соприкасается с первоосновами бытия<sup>8</sup>, фундаменту национального единства. Это именно русский женский способ поэтического самовыражения, голос, выражающий неизбывное горе русской судьбы.

В целом, в сборнике «Лебединый стан» мы видим стремление Цветаевой найти аналогии своим переживаниям в культуре, в народной поэзии, но по сравнению с более ранними книгами, здесь усиливается ощущение царящего в мире хаоса, что подготавливает дальнейшие сдвиги в цветаевской поэтической системе, усиление экспрессионистического начала.

<sup>8</sup> Не случайно к жанру причети обращается в эти годы и А. Ахматова в стихотворении «Не бывать тебе в живых...» (1921).

## КРУГЛЫЙ СТОЛ

---

### ЧТО ПОКАЗАЛ ЕДИНЫЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭКЗАМЕН ПО ЛИТЕРАТУРЕ (ГОВОРЯТ УЧАСТНИКИ ПРОВЕРКИ ЭКЗАМЕНАЦИОННЫХ РАБОТ)

*Форма проведения вступительных испытаний по литературе до сих пор вызывает серьезные дискуссии. Редакция «Филологического класса» пригласила высказать мнение по этому вопросу тех коллег, которые непосредственно принимали участие в организации и проведении ЕГЭ в Свердловской области.*

*В обсуждении приняли участие:*

*Наум Лазаревич Лейдерман, доктор филол. наук, профессор кафедры современной русской литературы УрГПУ, директор ИФИОС, главный редактор журнала «Филологический класс»;*

*Мария Аркадьевна Литовская, доктор филол. наук, профессор кафедры русской литературы XX века УрГУ, председатель экзаменационной комиссии по проведению ЕГЭ;*

*Нина Петровна Хрящева, доктор филол. наук, профессор кафедры современной русской литературы УрГПУ, эксперт;*

*Нина Владимировна Барковская, доктор филол. наук, профессор кафедры современной русской литературы УрГПУ, эксперт;*

*Александр Васильевич Тагильцев, кандидат филол. наук, доцент кафедры современной русской литературы УрГПУ, эксперт;*

*Ольга Юрьевна Багдасарян, кандидат филол. наук, старший преподаватель кафедры современной русской литературы УрГПУ, эксперт;*

*Тамара Альбертовна Долинина, доцент, заведующая кафедрой лингвистики и коммуникативной культуры ИРРО, зам. председателя комиссии по проведению ЕГЭ.*

#### ***1. 1. Приведет ли ЕГЭ к демократизации образования, то есть к уравниванию возможностей выпускников из разных социальных слоев, из разных территорий при поступлении в вуз?***

*Хрящева Н.П.:* Нет. Более того, ученик из «глубинки» может резко «проигрывать» по сравнению с выпускником городской школы при выполнении заданий ЕГЭ. Новая форма экзамена требует от выпускника не столько глубины и оригинальности ответа, сколько скорости и четкости, а это дается особого рода тренировкой. Она зовется натаскиванием. У сельских ребят наставников по такого рода освоению литературы может не быть по разным причинам.

*Барковская Н.В.:* Нет, т.к. разные школы дают разный уровень подготовки, а престижные вузы вводят свои дополнительные экзамены.

*Багдасарян О.Ю.:* Вполне возможно, что ЕГЭ будет способствовать демократизации образования: организация процесса сдачи ЕГЭ довольно сложна. Многоступенчатость проверки теоретически должна способствовать предельной объективности при оценивании экзаменационных ответов. Если бы не ряд проблем. Во-первых, литература – предмет гуманитарного цикла, дать однозначный ответ (да еще и уложиться при этом примерно в 5 предложений!) на целый ряд экзаменационных вопросов, порой не просто трудно, а невозможно. Кроме того, в заданиях вызывают сомнения и некоторые формулировки (например: «Согласны ли вы с тем, что поэзию Ахматовой можно назвать «русской психологической прозой», переложенной в стихи?» и т.п.).

В случае с ЕГЭ нужно не только тщательнее продумать корпус вопросов, предлагаемый ребятам, но и разработать более адекватные критерии оценивания. На данный момент критерии проверки довольно размыты. Чрезвычайно трудно воспринимать идею автора, логику мини-сочинения в случае, если текст полон грамматических и орфографических ошибок. Да и о какой способности адекватно передать свою мысль можно в этом случае говорить?

Вполне возможно, что авторы ЕГЭ рассчитывают на «высокий образец» литературного образования в России, но, думается, надо отдавать себе отчет в том, что это самое образование в данный момент сталкивается с таким количеством проблем, которые решать нужно в первую очередь (отсутствии у большинства школьников потребности читать, неспособность не только анализировать, но и воспринимать большие фрагменты текста, функциональная неграмотность и т.д. и т.п.). И если уж

вводить такую систему проверки, как ЕГЭ, нужно перестраивать всю систему – в первую очередь надо определиться с целями, задачами и приоритетами современного литературного образования.

*Лейдерман Н.Л.:* ЕГЭ стал вопиющим установлением и закреплением социального неравенства. Представьте себе, что один ребенок учится в школе городской при стабильном учителе, нормальных условиях, кроме того, у него есть материальные возможности заниматься у репетитора, а другой ребенок имел несчастье родиться в Талицком районе Свердловской области, куда можно добраться только вертолетом, у него за год менялось 5-6 учителей литературы. Теперь все эти дети пишут ответы на ЕГЭ. Не надо быть сильно прозорливым, чтобы понимать, что, конечно, городской ребенок наберет больше очков, чем ребенок из Талицкого района. А между тем, сами вопросы экзамена ЕГЭ ни в коей мере не позволяют понять, насколько готов ребенок к нему, стал ли он культурным читателем. Эти вопросы направлены на натаскивание, но давайте не путать проверку памяти с проверкой знаний – это разные вещи: человек может иметь мало знаний, но обладать великолепной памятью и наоборот.

**2. Стимулирует ли подготовка к ЕГЭ собственно образовательный процесс? Совместимо ли с принципами развивающего обучения повсеместное превращение уроков литературы в подготовку к ЕГЭ? Или – как избежать при этом превращения образовательного процесса в натаскивание на стандартные ответы?**

*Хрящева Н.П.:* Задача развивающего обучения и необходимость овладения стандартом на практике неизбежно расходятся, так как в первом случае предполагается научить выпускника анализировать художественное произведение, во втором – иметь необходимый набор сведений по предмету «литература». О том, что сознание ученика часто сориентировано на режим «набора», свидетельствуют ответы, к примеру: «Печорин любит природу, он эгоист, он одиночка. Из всех этих качеств можно сделать вывод, что Печорин – многогранная личность».

*Барковская Н.В.:* Вероятно, дело в пропорции: подготовка к ЕГЭ может использоваться при повторении материала и при контроле за знаниями учащихся.

*Тагильцев А.В.:* Не стимулирует. Повсеместное натаскивание недопустимо, и выход один – работать, исходя из учебной программы, а не превращать уроки в натаскивание.

*Лейдерман Н.Л.:* Установка на ЕГЭ поставила под сомнение саму идею развивающего обучения. Сейчас учителя порой вынуждены превращать занятия в 11 классах просто в уроки подготовки к ЕГЭ. Например, я недавно читал лекцию учителям по литературе XX века и дал новую интерпретацию пьесы Горького «На дне», иначе, чем принято, проанализировал образ Луки. Одна опытная учительница говорит: все это очень интересно, но скажите, какой ответ требуется дать на ЕГЭ об образе Луки. Если надо заранее знать, что отвечать и как отвечать – в таком случае нельзя говорить о развивающем обучении.

*Долинина Т.А.:* Подготовка к ЕГЭ по литературе не является «натаскиванием» на готовые ответы. Это невозможно сделать, т.к. трудно угадать, какой текст будет предложен для анализа и предугадать «готовые» ответы. Подготовка к ЕГЭ способствует развитию ключевых компетенций (читательской, литературоведческой и коммуникативной). Выпускник должен уметь понимать вопрос и организовать содержательно и композиционно свой ответ на него в течение короткого времени.

**3. Позволяет ли ЕГЭ выявить филологически одаренных выпускников? Как совместить заложенную в самой методологии ЕГЭ установку на стандарт с выявлением таких ребят?**

*Хрящева Н.П.:* Проверка показала, что есть немало хороших работ в очерченных методикой ЕГЭ рамках: выпускники проявляют знакомство с текстами, умеют рассуждать и излагать рассуждения. Но данная форма экзамена выявить филологически одаренных учеников не способна. Можно лишь надеяться, что такому ученику повезет с участием в разного рода творческих конкурсах.

*Барковская Н.В.:* ЕГЭ не преследует цель выявления одаренных, это задача олимпиад, конкурсов и т.п.

*Тагильцев А.В.:* Вопрос не имеет отношения к процедуре и функциям ЕГЭ. ЕГЭ (хорошо это или плохо, но реальность именно такова) не направлен на выявление филологической одаренности, а направлен на выявление степени овладения стандартом. Другое дело, что этот принцип, вполне нормальный для школьной ситуации, абсолютно неприемлем для отбора будущих специалистов-профессионалов в ходе приемных испытаний на филологические специальности в вузе.

*Долинина Т.А.:* Подготовка к ЕГЭ ставит основной целью оптимизировать «средний» уровень филологической образованности, в частности при осмыслении нравственных проблем, затронутых в текстах художественных произведений. При этом авторы-составители заданий ЕГЭ стремятся соединить обучение и воспитание. Кроме того, ЕГЭ нацелен на развитие коммуникативно-речевой компетенции при создании текстов связных ответов на вопросы и текста сочинения – развернутого ответа на проблемный вопрос. При этом творческое выполнение задания никак не пресекается. Ученик, выполняя эти задания, должен действовать на уровне функциональной грамотности, что и подтверждает его обученность и одаренность.

**4. Будет ли конкурентоспособен одаренный ученик из глубинки рядом с учеником, обучающимся в нормальной городской школе и «натасканным» репетиторами?**

*Барковская Н.В.:* Трудно сказать однозначно.

*Хрящева Н.П.:* Вряд ли победит ученик из глубинки. Ведь даже опытному педагогу трудно прозреть филологическую оригинальность в ориентированных на односложную четкость ответах.

*Тагильцев А.В.:* Все зависит от степени одаренности, в среднем – вряд ли.

*Багдасарян О.Ю.:* Это проблема, возникшая не сейчас, и, кажется, не в связи с ЕГЭ. Городские дети из лицеев и гимназий лучше, чем дети из обычных общеобразовательных школ «натасканы» репетиторами на сдачу экзамена, и уж в любом случае и те и другие оказываются в лучшей ситуации по сравнению с ребятами из деревень и поселков. Но дело не в ЕГЭ, а во всей нашей системе образования, да и просто в целом комплексе социальных проблем.

*Литовская М.А.:* В чем удобство ЕГЭ? Набор текстов жестко определен заранее, набор понятий тоже. Предугадать, какой вопрос достанется конкретному ученику, почти невозможно. Выполнить задание за каждого выпускника, на мой взгляд, тоже, хотя, понимаю, что нет предела стремлению родителей и учителей повысить уровень выполнения заданий. Впрочем, когда писали традиционное выпускное сочинение, и родители, и учителя тоже шли на невероятные, в том числе и противоправные, поступки во имя повышения балла (= отставания чести школы).

Это, конечно, шансы выпускников в известной степени выравнивает. Ясно, что те, кто идут на гуманитарные факультеты, кто учился в гуманитарных классах (больше времени на изучение предмета, шире кругозор, выше навык написания сочинений разных типов), пишут лучше. Хорошо пишут и те, кого учили коротко и ясно отвечать на конкретные вопросы, а не просто занимать пространство листа словами.

В том виде, в каком оно существует сейчас, ЕГЭ не предполагает натаскивания на определенные интерпретации текстов или формы анализа. Навыки, которых требует ЕГЭ, на мой взгляд, основополагающие: знать текст; понимать содержание прочитанного; уметь обсудить содержание и форму на соответствующем литературоведческом языке; быть в состоянии кратко, точно и емко ответить на поставленный вопрос.

Другое дело, что далеко не все преподаватели над развитием этих навыков работают. Закрывают глаза на незнание текста, которое делает невозможным самостоятельный анализ учеником прочитанного, и сочинений дают мало, тем более – коротких ответов на конкретные вопросы; и обсуждение заменяют пересказом или лекцией преподавателя.

*Долинина Т.А.:* Система экзаменационных испытаний никогда не была направлена на выявление одаренных детей: выпускник всегда отчитывается в знаниях, которые достаточно трудно оценить объективно по пятибалльной системе, тем более трудно оценить степень одаренности в ситуации экзамена и в этом отношении критериальная система и многобалльная система оценивания позволяет более тонко и дифференцированно оценить достижения учащихся.

*Лейдерман Н.Л.:* А кто, где и когда будет выявлять одаренных детей? Кто будет помогать им выбирать будущую сферу деятельности?

Рефераты? А если учитель вообще не хочет заниматься рефератами? Это ведь дополнительная головная боль для него. Значит, ученик у такого педагога обречен? Но ведь, по идее, различие в выпускных оценках и должно быть основным критерием способностей ученика в данной области деятельности.

### **II. 1. Отвечают ли вполне задаче выпускного экзамена составленные задания?**

*Литовская М.А.:* Любая форма проверки знаний несовершенна. И форма, и осознание ее несовершенства зависят от цели проверки. Сейчас ЕГЭ проверяет базовый уровень владения материалом средней школы (задания В и С1 – С6) и повышенный уровень (задание С7), которое ученик, сдающий ЕГЭ просто, чтобы сдать что-нибудь, может не выполнять. В принципе типы заданий подобраны так, чтобы ученик мог показать, понимает ли он текст вообще, владеет ли основными навыками анализа эпического/драматического и лирического произведения, способен ли написать связный ответ на заданную литературную тему. Выполнить эти задания можно, и я сама читала немало очень хороших работ, в том числе и по заданиям, предложенным в настоящей анкете.

Конечно, к конкретным заданиям можно предъявлять претензии. Можно сетовать на то, что график ответов, предложенный ученикам, слишком плотный. Что критерии оценки в некоторых случаях расплывчаты, что надо оценивать уровень речевой грамотности в целом и т.д. Но все эти претензии можно высказывать непосредственно разработчикам заданий по электронной почте. Они, как показывает опыт, к замечаниям прислушиваются.

*Долинина Т.А.:* Современные педагогические идеи основаны на органическом единстве приобретения знаний и общего развития ученика. Поэтому заложенное в вопросе противопоставление некорректно.

В заданных вопросах чисто эмоционально критикуются предлагаемые на ЕГЭ по литературе задания. Доказательств не приводится, и альтернативных, более удачных вариантов заданий анкета тоже не содержит. Оснований для *грамотной* полемики не возникает. Очевидно, составителям анкеты более импонируют традиционные задания по литературе.

Вопросы, заданные в анкете в пункте II, полностью можно отнести к следующим темам традиционных сочинений:

1. «...Покупатель живой человеческой совести, Чичиков, – подлинный черт, подлинный провокатор жизни» (А. Белый).
2. За что и против чего борется Чацкий? (По комедии А.С. Грибоедова «Горе от ума».)
3. «Милльон терзаний» Софьи Фамусовой в комедии А.С. Грибоедова «Горе от ума».
4. «В чем же причина того, что отношения между Онегиным и Татьяной сложились так нелепо трагически?» (Г.А. Гуковский). (По роману А.С. Пушкина «Евгений Онегин»).
5. В чем трагизм мировосприятия лирического героя поэзии Ф.И. Тютчева?
6. «Глубокое знание тайных движений психологической жизни и непосредственная чистота нравственного чувства, придающего теперь особенную физиономию произведениям графа Толстого, всегда останутся существенными чертами его таланта» (Н.Г. Чернышевский).
7. Трагизм образа Базарова. (По роману И.С. Тургенева «Отцы и дети»).
8. В чем причины самоубийства Свидригайлова? (По роману Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание»).
9. Каковы причины преступления Раскольникова? (По роману Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание»).
10. «Чехов – странный писатель, бросает слова как будто нехоти, а между тем все у него живет и сколько ума! Никогда у него нет лишних подробностей, всякая или нужна, или прекрасна» (Л.Н. Толстой).
11. «Следовать за мыслями великого человека есть наука самая занимательная...» (А.С. Пушкин). (По одному или нескольким произведениям русской литературы XIX века).

Данные темы также не позволяют проверить способности ученика, определить уровень литературной образованности, и большинство из предложенных тем сочинений требует высокого уровня филологической компетентности, то есть специальной подготовки.

Итоговая аттестация в форме ЕГЭ более соответствует психологическим особенностям современного выпускника, хотя бы потому, что ему дается возможность коротко отвечать на вопрос, а не

искусственно «раздувать» объем сочинения по заданному стандарту. Количество собственно тестовых заданий в материалах ЕГЭ последних лет невелико и касается только знаний литературных фактов и литературоведческой терминологии.

Нельзя забывать и о том, что ЕГЭ по литературе не является обязательным для всех выпускников.

*Лейдерман Н.Л.:* Не могу согласиться с уважаемой Тamarой Альбертовной Долининой относительно «возможности коротко отвечать на вопрос». На экзамене по литературе нужно уметь не просто давать ответ на вопрос (это не математика), а показать умение *рассуждать* над поставленной в вопросе проблемой. Как раз коротко отвечать наши школьники давать настроились.. А вот самостоятельно мыслить, рассуждать – тут увы и ах...

**2. На что направлены следующие задания: на обнаружение знаний по литературе или на выяснение уровня общего развития:**

**а) Что утверждает поэт в стихотворении «А вы могли бы»?**

**б) Какой смысл вкладывает А.П. Чехов в понятие «пошлость» и как оно раскрывается в приведенном фрагменте? («Старцеву представили Екатерину Ивановну... и все почему-то вздохнули»).**

*Хрящева Н.П.:* Вряд ли можно считать удачными формулировки данных заданий. Их список можно пополнить. Так, особо причудливыми были ответы выпускников на вопрос о «традициях психологической прозы в творчестве А.Ахматовой». Прочитируем две работы:

«Мое мнение, что Ахматова действительно переломила свою русскую психологическую прозу на стихи. Ахматова просто из прозы сделала обширные стихотворения. У Ахматовой есть стихи о войне, но лучше было бы записать в виде прозы, они бы лучше помогли бы воспринять эти стихи».

«Поэзия Ахматовой – это русская психологическая проза XIX века, переложенная в стихи, т.к. Ахматова писала рассказы и постепенно они стали перерастать в стихи». Примеры говорят о том, что ребята не только не поняли проблему, поставленную в задании, но и не являются культурными читателями.

*Барковская Н.В.:* Согласна, что многие вопросы переносили разговор о произведении в плоскость житейскую (или общекультурную), не нацеливая экзаменуемого на ответ, связанный со спецификой художественного.

**3. Можно ли следующими заданиями протестировать способность выпускника анализировать литературный текст:**

**а) Какими чувствами окрашено стихотворение С.А. Есенина «Гой, ты, Русь, моя родная...»?**

**б) Каким настроением проникнуто стихотворение Б.Л. Пастернака «Во всем мне хочется дойти до сути»?**

**в) Какими чувствами пронизано изображение хозяев жизни и «нищих» в стихотворении А. Блока «Фабрика»?**

*Хрящева Н.П.:* Разговор о «чувствах» уводит ученика от конкретного анализа. Правомернее были бы вопросы ему способствующие.

*Барковская Н.В.:* Вопрос о чувстве правомерен, но должен дополняться вопросами: «Чем это переживание обусловлено?» и, главное, «Какими поэтическими средствами выражено?»

**4. Что в уровне литературной образованности выпускника можно выявить посредством таких вопросов? (подвигающих выпускников на «болтовню»):**

**а) Почему героя романа М. Шолохова «Тихий Дон» Григория Мелехова называют «казачьим Гамлетом»?**

**б) Почему автор-повествователь называет Онегина своим «странным спутником»?**

*Хрящева Н.П.:* Задания, соотнесенные с частными литературоведческими проблемами, вызвали затруднения и у хороших учеников.

*Барковская Н.В.:* Да, эти вопросы следует признать неудачными.

**5. Можно ли без специальной подготовки ответить на следующие вопросы:**

- а) Каковы особенности звучания темы поэтического творчества в лирике Б.Л. Пастернака?**  
**б) Какую философскую проблему поднимает А.С. Пушкин в стихотворении «Свободы сеятель пустынный...»?**

*Барковская Н.В.:* Да, и эти вопросы неудачны.

*Хрящева Н.П.:* Такие вопросы требуют глубоких, выходящих за рамки школьной программы знаний. Ответить на них толково в экстремальной ситуации экзамена даже сильному выпускнику вряд ли возможно.

**6. Как быть с безграмотностью подавляющего количества работ?**

*Барковская Н.В.:* Оценка грамотности должна входить компонентом в суммарную оценку. Или ввести какой-то ценз (например, 15 ошибок), после превышения которого работа не проверяется.

*Хрящева Н.П.:* Оценка грамотности должна войти в качестве обязательной составляющей в суммарную оценку. Работы, где безграмотность «зашкаливает» (20 и более ошибок), проверять не стоит.

*Тагильцев А.В.:* Необходимо обязательно вводить дополнительные критерии оценивания грамотности работ. Разделение литературных знаний и языковой компетентности является абсурдным, и могло прийти в голову только чиновникам, далеким от образования и не имеющим ничего общего с образованностью. Приведу пример из противоположной области: невозможно представить себе программиста, который слабо владеет компьютерными языками, пишет на них с ошибками, и при этом создает действующие, «рабочие» программы.

**III. Каковы, по-Вашему, оптимальные формы контроля уровня литературной образованности выпускника школы:**

**А) совершенствование ЕГЭ?**

**Б) замена ЕГЭ другими формами контроля (творческими собеседованиями, письменными сочинениями)?**

**В) принимать в вузы не на основе ЕГЭ, а по результатам учебы в старших классах (10 – 11 кл.), отраженным в оценках аттестата зрелости (или суммирующих оценки ученика по всем 8-и четвертям)?**

*Барковская Н.В.:* Сочинение как форма проверки подготовленности абитуриентов давно выродилось. По оценкам в выпускном классе тоже нельзя судить – мало ли какие учителя и какие требования были в данной школе. Лично я всегда доверяла только устному экзамену по литературе. Помню случай, когда абитуриент не мог ответить на конкретный вопрос, т.к. не прочитал именно это произведение, но обнаружил способность логически мыслить, развитую речь, живую реакцию – мы его приняли, и он стал вполне успешным студентом (а впоследствии – и кандидатом наук, и писателем). В общем, я только за устную форму экзамена по литературе, в сочетании, конечно, с диктантом или изложением, чтобы проверить грамотность.

Вместе с тем, ничего недопустимого в форме ЕГЭ по литературе я не вижу: анализ эпизода и анализ стихотворения, плюс краткий ответ на проблемный вопрос – что тут такого?! А формулировки вопросов будут шлифоваться, не сразу же все будет гладко.

*Хрящева Н.П.:* Сочинение как форма проверки знаний по литературе дискредитировало себя достаточно прочно. Форма ЕГЭ при усовершенствовании, может быть, и могла бы иметь смысл для вузов негуманитарного профиля. Но не для абитуриента, идущего на филфак. Здесь более оптимальными считаю диктант по русскому языку и устный экзамен по литературе.

*Тагильцев А.В.:* ЕГЭ имеет право на существование, но он должен быть альтернативной формой сдачи экзаменов в школе и особенно в вузе.

*Долинина Т.А.:* Результаты учебы в старших классах и отметки в аттестате – это вопрос очень субъективный. Написание традиционных сочинений давно свелось к переписыванию работ из сборников т.н. «золотых» сочинений. Поэтому нельзя к новым формам итоговой аттестации относиться только критически. Более полезным было бы оформление рекомендаций, направленных на совершенствование заданий по литературе со стороны членов педагогического сообщества. К тому же, составители заданий ЕГЭ готовы к диалогу.

*Литовская М.А.:* Уважаемые коллеги!

На мой взгляд, ЕГЭ по литературе – такая же форма контроля, как любая другая. Следовательно, имеет свои достоинства и недостатки. И развивается.

Пока это развитие представляется мне вполне позитивным. Сначала в заданиях соединялись тесты на знание биографий писателей, «угадай-ка» по литтекстам и сочинение. Потом к ним прибавились задания по анализу текстов и текстовых фрагментов. Когда Свердловская область подключилась к ЕГЭ в 2007 году, тестовая часть, где надо было выбирать один ответ из нескольких («Главную героиню романа А.С.Пушкина «Евгений Онегин» звали: а) Татьяна; б) Ольга; в) Катерина»), уже была изъята, так что наши выпускники писали только так называемые части В и С. В следующем году, как объявлено, экзамен тоже будет состоять из частей В и С.

Всех очень волновало, что литература не является обязательным экзаменом. Боялись, что в итоге ее вообще постепенно выдают из школьной программы. С другой стороны, какой бы ты ни был истовый филолог, понимаешь, что способность отличить метафору от метонимии и проанализировать стихотворение Маяковского – достаточно элитарное знание, каковым вовсе необязательно должны обладать все выпускники.

Конечно, необходимо, чтобы *minimum minimorum* художественных текстов был выпускником школы прочитан, обсужден и как-то осмыслен. В этом учебном году нашли паллиативное решение. Школьники должны будут сначала написать выпускное сочинение, чтобы их допустили к ЕГЭ, а потом уже те, кто поступает в вузы на соответствующие специальности, должны будут сдавать экзамен в форме ЕГЭ по литературе. Организаторы явно ищут форму, которая устроила бы всех.

Что до ЕГЭ, то он, на мой взгляд, показывает уровень умений/неумений, знаний/незнаний современных школьников. Не более того. Правила приема в вузы во многих из них предполагают наличие олимпиад, собеседований и т.п. форм, позволяющих увидеть «живого» абитуриента и не пропустить талантливого неординарного человека. Хорошо бы этот человек и его родители/преподаватели поняли, что для их ребенка/ученика существуют разные способы обратить на себя внимание приемных комиссий.

*Лейдерман Н.Л.:* Еще в 2003 году на I съезде методистов-словесников России в Санкт-Петербурге мы, вузовские педагоги и школьные учителя, почти единодушно высказали большие сомнения в продуктивности против выпускных испытаний по предмету «Литература» в формате ЕГЭ. Но наше мнение было проигнорировано представителями Минобразования, убеждавшими нас в неких преимуществах ЕГЭ: мол, он обеспечивает системность знаний, демократизацию учебного процесса, равенство возможностей выпускников, ставит заслон против коррупции и т.п. Но преимущества оказались эфемерными, зато в полной мере оправдались опасения.

Я тоже понимаю, что писать сочинение – это глупость, потому что за 3 часа написать сочинение легко и свободно нельзя, невозможно, возьмите еще сюда стресс, всякие прочие беды, в итоге ребенок, который все десять лет учился по литературе весьма успешно, может сделать три ошибки, получить низкий балл и не попасть в вуз. Может быть, лучше, чем подсчитывать очки за ЕГЭ, брать сумму оценок за 2 последних года учебы в школе?

В вуз приходят дети с разным уровнем подготовки, один из Екатеринбург, другой из Талицкого района Я считаю, что надо проводить собеседование, выявляя прежде всего *способности*, а не *знания*. Да, имеющий склонность к филологии выпускник из какой-то деревни так и не прочитал Маканина, так и не прочитал Бродского – что ж, впереди целая жизнь, прочтает, а другой читал Маканина, но способностей у него нет, он все твердит с чужих слов. Так кто же нам нужнее – тот, у кого нет знаний, но есть явные задатки, или тот, у кого есть набор знаний, но задатков нет? Некоторые ребята из отдаленных школ действительно не смогут выдержать собеседования, окажутся еще слишком слабы, мало знаний исходных, но есть какие-то мало-мальские задатки. Вот я и предлагаю: при подведении итогов вступительных экзаменов мы констатируем, что по конкурсу прошло такое-то количество детей. А что делать с теми, кто недобрал проходной балл? Вернуться к старой традиции, усовершенствовав ее – создавать для таких ребят «нулевой курс». Думаю, что осуществлять это возможно в со-

временных условиях. Это не будет возвращением к рабфакам, в которые командировали чаще не за способности, а за активность по комсомольской линии. Кто будет оплачивать учебу на «нулевом курсе»? Муниципальные образования, с которыми абитуриент заключит договор, обязывающий его вернуться в родные пенаты; банк, который даст долгосрочный кредит, и государство должно найти в бюджете (из тех денежек, которые, между прочим собирает с нас, родителей, в виде немалых налогов)...

А выявлять пригодность абитуриентов к учебе по данной специальности, я предполагаю, должны самые опытные педагоги вуза. Проводить вступительное собеседование должно считаться почетнейшей обязанностью, знаком признания высокой квалификации и безупречной порядочности. Скажут: ведь тут же лазейка для коррупции, тут уж профессора начнут грести деньги чемоданами. Простите, мы профессора, работаем уже по несколько десятков лет в вузах, нам доверяют принимать экзамены у студентов, писать с ними дипломные работы, руководить аспирантами – тут ведь тоже есть лазейки для взимания мзды.. Почему же нас заранее подозревать, что мы будем брать взятки с абитуриентов??! Тем, кто там проводит ЕГЭ, верят, а нам, старым профессорам, не поверят?

Вот как я вижу решение этой проблемы. Повторяю: для меня ЕГЭ как система неприемлема. И сейчас, прочитав новые правила приема в вуз, я понял, что налицо попытки внесения серьезных корректив в эту систему, но делается это плавно, «под сурдинку», что и не удивительно – ведь на ее сооружение потрачены огромные деньги. Но деньги уже ушли. А здоровье и нервы выпускников школ все-таки дороже.

***От редакции (Н.П. Хрящева, А.В. Тагильцев):***

Итак, подведем итоги. Несмотря на разноголосицу мнений в оценке ЕГЭ, большинство участников Круглого стола высказывают мысль о возможности существования ЕГЭ лишь как одной из форм школьной аттестации и о полной ее непригодности для отбора абитуриентов на гуманитарные специальности в вузы. Думается, что в этом случае была бы более разумной другая или дополнительная форма экзамена (к примеру, для поступающих на филфак – диктант по русскому языку и устный экзамен по литературе). Сошлемся на пример элитных российских вузов. Абитуриенты МГУ, несмотря на обязательность ЕГЭ в 2008 году, в этом году все равно писали вступительное сочинение не только на филфак, но и на истфак, и на другие гуманитарные специальности.

Что же касается «удобства» ЕГЭ для аттестации среднестатистического ученика, то и здесь возникает серьезная проблема. Вправе ли авторы-составители подменять задания по литературе, нацеленные на понимание выпускниками специфики художественного произведения, «облегченными» вопросами, которые ориентированы только лишь на осмысление нравственных и воспитательных проблем. «Состав» заданий к ЕГЭ повлечет за собой деформацию в преподавании литературы в целом. Данная диалектика хорошо известна: любое «облегчение» программы по предмету ведет к затруднению его понимания. Сможет ли учитель, готовя к ЕГЭ, вырастить культурного читателя? И это в то время, когда настоящая книга нужна подростку, как воздух: ведь именно она ввергает его в творческий диалог, необходимый для его духовного становления.

И еще одно немаловажное обстоятельство: нельзя научить русскому языку без серьезного освоения литературы. Эти предметы – «сообщающиеся сосуды». Непонимание этого простого факта приведет к тотальной безграмотности. И тогда будет по пословице: «Против чего боролись...»

## ОБЗОРЫ И РЕЦЕНЗИИ

---

### «ЖИВОЙ, КАК ЖИЗНЬ»

*(Современный русский язык: Актуальные процессы на рубеже XX – XXI веков. – Коллективная монография / Институт русского языка им. В.В. Виноградова РАН. – М.: Языки славянских культур, 2008)*

Монография «Современный русский язык: Актуальные процессы на рубеже XX – XXI веков» посвящена рассмотрению активных процессов, происходящих в русском языке в период конца XX – начала XXI вв. на территории его исконного распространения и за рубежом. Ответственный редактор монографии Л.П. Крысин в качестве вводных замечаний (стр. 13 – 33) к данному масштабному исследованию отмечает социальные факторы, опосредованно влияющие на развитие современного русского языка. Среди социальных факторов автор выделяет следующие: «демократизация русского общества, деидеологизация многих сфер человеческой деятельности, антитоталитарные тенденции, снятие разного рода запретов и ограничений в политической и социальной жизни, «открытость» к веяниям Запада в области экономики, политики, культуры и др.» (стр. 13). Л.П. Крысин устанавливает связь между изменениями, происходящими в современном обществе, и состоянием русского языка. Так, например, «обстоит дело с увеличением потока англоязычных заимствований, с активизацией некоторых речевых жанров, предполагающих спонтанность речи и относительную свободу речевого поведения (жанры радио- и телеинтервью, ... разнообразные ток-шоу, телевизионные игры с множеством участников и т.п.)» (стр. 14). Автор также подчеркивает, что «изменения в обществе влияют и на взаимоотношение подсистем, которые в совокупности составляют систему современного русского национального языка, на качественные и количественные характеристики каждой из этих подсистем, на изменение в их социальном и коммуникативном статусе, на соотношение этих подсистем друг с другом» (там же). В ходе анализа социальных факторов, воздействующих на язык, Л.П. Крысин приходит к следующим выводам:

– в результате вхождения в публичную жизнь таких групп людей, которые связаны с жаргонами и другими формами нелитературной речи, «происходит смягчение литературной нормы, допущение в литературный речевой оборот таких средств, которые до недавнего времени считались принадлежностью некодифицированных подсистем русского национального языка» (стр. 14 – 15);

– тесная связь сельского населения с городским, влияние на жителя современной деревни городского просторечия и СМИ приводит к вытеснению терри-

ториальных диалектов, их забвению, к ориентации сельского жителя на литературный язык как на более престижную коммуникативную систему;

– у городского просторечия в последнее время проявилась одна характерная черта, это его расслоение на две разновидности: «старую» (речь горожан старшего возраста, не имеющих образования) и «молодую» (речь горожан среднего и молодого возраста, имеющих незаконченное среднее образование и не владеющих нормами литературного языка, речь в значительной степени жаргонизированная);

– как следствие «отхода в области социальной жизни общества от канонов и норм тоталитарного государства, провозглашение свободы как в общественно-политической и экономической сфере, так и в человеческих отношениях» происходит расширение границ жаргонной лексики, растет количество социальных и профессиональных жаргонов.

Основной текст монографии состоит из пяти частей, что обусловлено нетривиальной логикой исследования: авторы исходят из традиционного членения русского языка на литературный язык с его уровневой организацией, территориальные говоры, городское просторечие, групповые (социальные и профессиональные) жаргоны и последовательно рассматривают происходящие сегодня изменения в каждой из названных социально и функционально обусловленных подсистем.

**Первая часть** состоит из трех глав. В первой главе О.П.Ермакова анализирует изменения в лексике и лексической семантике и отмечает целый ряд лексико-семантических трансформаций: изменение соотношения прямых и переносных значений, расширение значений некоторых пластов лексики, тенденции к развитию у некоторых слов русского языка энантиосемичных значений и т.д. Во второй главе, автором которой является известный исследователь в области жаргонной лексики русского языка Р.И. Розина, проводится сравнительный анализ семантических процессов в языке и сленге на примере глагольной лексики со значением движения и обладания. В ходе исследования автор приходит к выводу, что указанная лексика в литературном языке и сленге имеет принципиальные различия в механизмах образования переносных значений. Безусловно, способ семантического преобразования нормативной лексики в значительной степени пополняет словарный состав современных русских жаргонов. В

третьей главе (автор Л.П. Крысин) анализируются процессы заимствования и калькирования лексики. Л.П. Крысин подчеркивает, что иностранное слово в российском обществе традиционно считается более престижным, что обуславливает устойчивое предпочтение в выборе слова в пользу заимствования. Автор отмечает, что большой поток иностранной лексики проникает во все сферы человеческой жизни: экономическую (ср.: *брокер, дилер, ваучер, инвестиция, маркетинг, лизинг, брифинг, брендинг* и мн.др.), общественную (ср.: *видеокассета, имидж, презентация, хит, шоу, диск-жокей, пиар, трансвестит* и под.), бытовую (ср.: *фитнес, шопинг, ноутбук* и др.) и т.д. Наряду с прямым заимствованием расширяются границы калькирования, что обусловило появление, например, таких выражений: высокая мода (фр. *haute couture*), теневая экономика (англ. *shadow economy*), продвинутый (этап работы / курс и т.п.) от англ. *advanced* и др. В данной главе Л.П.Крысин приходит к выводу, что влияние иностранной лексики на русский язык многообразно и интенсивно, что требует углубленного и детального изучения.

**Вторая часть** книги посвящена описанию активных процессов в грамматике. Автор исследования М.Я. Гловинская изучает процессы переосмысления некоторых грамматических категорий глаголов, существительных, прилагательных и числительных. Автор фиксирует случаи действия закона компенсаторного развития языка: например, сокращение падежного управления компенсируется увеличением предложено-падежных форм. Также учащаются процессы изменения словообразовательной структуры глаголов или замена бесприставочных глаголов на префиксальные (ср: *проплатить* вместо *оплатить*, *откомментировать* вместо *комментировать*, *перезвонить* вместо *звонить*, *проговорить* вместо *говорить / обговорить*, *прикупить* вместо *купить* и т.д.), что часто приводит к изменениям в области функционирования видо-временных форм.

**Третья часть** монографии посвящена изучению активных процессов в фонетике (авторы Л.Л. Касаткин и Р.Ф. Касаткина) и орфографии (автор С.М. Кузьмина). Авторы двух глав об изменениях в фонетике отмечают тенденции к отвердению согласных перед мягкими согласными в речи наших современников, фиксируют движение в отношении акцентологической нормы и изменения в просодической системе русского литературного языка. В другой главе исследователь С.М. Кузьмина подчеркивает, что, несмотря на особую консервативность русского письма, в современном обществе наблюдается пренебрежительное отношение к орфографической норме, ее игнорирование, что «ведет к размы-

ванию границ литературного языка, разрушению языка культуры» (стр. 412).

**В четвертой части** проводится анализ активных процессов в сфере речевого общения. Е.И. Голванова, автор первой главы данной части, отмечает процессы взаимодействия и взаимовлияния функционально-стилевых разновидностей, изменения в структуре и содержании многих речевых жанров (например, *жанра беседы* и его разновидности – *телеинтервью*), появление совершенно новых видов устного публичного выступления. Во второй и третьей главах (автор Е.В. Какорина) объектом исследования становится язык современных СМИ, его коммуникативно-прагматические, концептуальные и лексико-семантические свойства, устанавливается связь языка СМИ с Интернет-коммуникацией. В четвертой главе данной части, написанной исследователем А.В.Занадворовой, рассматриваются особенности сравнительно нового для русского общества языка сети Интернет.

**Пятая часть** (автор Е.А. Земская) посвящена изучению активных процессов в языке русского зарубежья. Е.А. Земская рассматривает особенности функционирования русского языка у эмигрантов, живущих в США, Германии, Франции, Финляндии, Италии. В круг интересов автора входят вопросы устойчивости и изменчивости русского языка в условиях иноязычного окружения.

**В Заключении** ответственный редактор издания Л.П. Крысин подводит итоги исследования, указывая на основные процессы изменения национального русского языка в разных его вариантах (в литературном языке, в жаргонах, городском просторечии, в языке русскоговорящих эмигрантов).

Данная монография будет чрезвычайно полезна и интересна специалистам в области изучения русского языка, его истории и современного состояния. С этим масштабным исследованием рекомендуется ознакомиться школьным учителям и преподавателям средних специальных и высших учебных заведений для использования некоторых материалов на занятиях по русскому языку, культуре речи. Также материалы монографии можно с успехом использовать при создании элективных курсов по изучению вопросов функционирования русского языка в современном обществе. Использование фрагментов данного исследования в школьной и вузовской практике позволит показать на конкретных примерах динамичность развития современного русского языка, поможет сократить, казалось, непреодолимую дистанцию, закрепившуюся в сознании современных учащихся, между абстрактными знаниями о системе русского языка и представлении о его реальном состоянии, о специфике его функционирования в обществе.

*Дзюба Е.В., кандидат филологических наук,  
Еремина С.А., кандидат филологических наук,*

*доценты кафедры риторики и межкультурной коммуникации УрГПУ*

## РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА В ЗЕРКАЛЕ ПЕРМСКОЙ ПЕРИОДИКИ

(АБАШЕВ В.В., КУСТОВ В.А., МАСАЛЬЦЕВА Т.Н. *ЛИТЕРАТУРНАЯ ЖИЗНЬ РОССИИ В КОНЦЕ XIX – НАЧАЛЕ XX ВЕКА НА СТРАНИЦАХ ПЕРМСКОЙ ПЕРИОДИЧЕСКОЙ ПЕЧАТИ (1890 – 1917): АННОТИРОВАННЫЙ БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ УКАЗАТЕЛЬ.* – Пермь, 2007)

Исследование провинциальных, локальных текстов имеет достаточно долгую традицию. Так, в 1920-е годы появились работы отечественных филологов и культурологов, посвященные литературному краеведению, – труды Н.К. Пиксанова<sup>1</sup>, И.М. Гревса<sup>2</sup>, Н.П. Анциферова<sup>3</sup>, ставшие сегодня классическими. Новый всплеск интереса к региональной словесности пришелся на 1980 – 1990-е годы прошлого века, когда распадался «миф о культурной монолитности России»<sup>4</sup>. Именно тогда возникло осознание того, что «Реконструирование единого ствола русской культуры требует учета всех многообразных явлений, его составляющих»<sup>5</sup>. Сегодня стало очевидным, что соотношение общенациональной и региональной словесности гораздо более сложно, нежели отношения части и целого: «Представляется, что с современных позиций вряд ли возможно называть литературу какого-либо региона “частью” иной и более общей системы»<sup>6</sup>. Во всяком случае, «можно констатировать, что по крайней мере в “провинции” региональный подход к изучению литературы сегодня естествен и актуален, а научные стратегии его реализации возможны самые разнообразные»<sup>7</sup>. Один из вариантов соположения «универсального» и «локального» текстов литературы явлен в труде пермских ученых – коллектива Лаборатории городской культуры и СМИ при кафедре журналистики Пермского университета – аннотированном библиографическом указателе «Литературная жизнь России конца XIX – начала XX века на страницах периодической печати (1890 – 1917 гг.)».

На страницах справочника представлены литературно-критические и библиографические материалы, опубликованные в пермских газетах практически за тридцатилетие, – а вышло в Перми в указанный период, по словам составителей, 12 газетных изданий. Необходимо подчеркнуть, что газетные публикации, содержащие какие-либо сведения о литературной жизни России рубежа XIX–XX вв., не только выявлены и учтены в настоящем издании, но и скрупулезно проаннотированы. Аннотации же, как правило, развернуты и безукоризненно репрезентативны. Как справедливо замечают составители во вступительном слове, «... читатель указателя до обращения к источнику сможет составить достаточно полное представление о характере и содержании каждого газетного материала»<sup>8</sup>.

<sup>1</sup> Пиксанов Н.К. Областные культурные гнезда: историко-краеведный семинар. Введение в изучение, темы для культурно-исторических краеведных работ, систематическая библиография, руководящие вопросы. М.; Л., 1928.

<sup>2</sup> Гревс И.М. История в краеведении // Отечество. Краеведческий альманах. 1991. Вып 2. С. 5–22.

<sup>3</sup> Анциферов Н.П. Краеведение как историко-культурное явление // Известия ЦБК. 1927. № 3. С. 83–86.

<sup>4</sup> Одиноков В.Г. Литературный регионализм и культурная целостность // Сибирь. Литература. Критика. Журналистика. Памяти Ю.С. Постнова. Новосибирск: Изд-во СО РАН, 2002. С. 21.

<sup>5</sup> Там же. С. 21.

<sup>6</sup> Созина Е.К. Введение // Литературный процесс на Урале в контексте историко-культурных взаимодействий: конец XIV – XVIII вв.: Коллективная монография / Отв. ред. Е.К.Созина. Екатеринбург: УрО РАН; Издательский дом «Союз писателей», 2006. С. 8.

<sup>7</sup> Там же. С. 9.

<sup>8</sup> Абашев В.В., Кустов В.А., Масальцева Т.Н. Литературная жизнь России в конце XIX – начале XX века на страницах перм-

жанровый диапазон газетных публикаций, включенных в настоящее издание, чрезвычайно широк: это обзоры, статьи, рецензии, сообщения, библиографические заметки. Так, читателя извещают, скажем, об открытии Общества любителей французской литературы в Петербурге осенью 1897 года<sup>9</sup>, о переделке Н.Ф. Арбениным популярного романа В.В. Крестовского «Петербургские трущобы» в пьесу<sup>10</sup>, о выходе избранных сочинений Д.Н. Мамина-Сибиряка на финском языке<sup>11</sup> и прочем. На протяжении нескольких лет «Пермские губернские ведомости» публиковали обзоры Н.А. Синицына, преподавателя Маринской гимназии<sup>12</sup>. Публикации такого рода выполняли не только информационно-ознакомительную функцию, но и воспитывали вкус провинциального читателя, формировали способность к критическому взгляду на литературное произведение – в целом, так сказать, помещали пермскую читающую публику в центр социальных, эстетических, нравственных проблем своего времени. Эти же задачи стояли перед другими обозревателями других изданий. Так, например, обзорная статья Вас. Якимова «Литературные наброски», опубликованная в феврале 1901 года в газете «Пермский край», содержит рассуждения автора «о литературном движении последнего десятилетия (“с какими литературными силами и с каким литературным богатством мы стоим на пороге XX-го века, и что нам ждать на заре этого века от нашей литературы?”); состоит из 3-х ч.: 1. На пороге нового века; 2. Новый читатель; 3. Где же герой? В обзоре 1890-х годов выделены фигуры В. Короленко, А. Чехова, К. Баранцевича, М. Альбова; центральное событие этого периода – появление М. Горького; характерная черта десятилетия – демократизация читателя; образ нового типа героя намечен М. Горьким в повести “Мужик”»<sup>13</sup>. Интереснейшие примеры такого рода можно умножать. Широта и новизна материала, вводимого в научный оборот, – бесспорная заслуга составителей, переоценить которую невозможно. Учеными выявлено и включено в настоящее издание 3268 публикаций из, как уже отмечалось, 12 просмотренных источников.

Структура издания продиктована, прежде всего, тематической спецификой рассматриваемого материала. В указателе три основных части, в которых, в свою очередь, выделяются подразделы. Так, первая часть «Литературная жизнь России 1890–1917: обзоры, статьи, рецензии, библиография, хроника» содержит, в первых, систематизацию газетных публикаций, содержащих сведения о тех или иных сторонах историко-литературного процесса конца XIX – начала XX века (подраздел «Русская литература 1890–1917»); второй

ской периодической печати (1890 – 1917): Аннотированный библиографический указатель. Пермь: Издательство Пермского университета, 2007. С. 3.

<sup>9</sup> Там же. С. 15. № 52.

<sup>10</sup> Там же. С. 27. № 156.

<sup>11</sup> Там же. С. 13. № 35.

<sup>12</sup> Масальцева Т.Н. Критики «Пермских губернских ведомостей» о литературной традиции и критериях оценки современного литературного произведения // Региональный литературный ландшафт в русской перспективе: сборник научных статей / Отв. ред. Е.Н. Эртнер. Тюмень: Печатник, 2008. С. 334.

<sup>13</sup> Абашев В.В., Кустов В.А., Масальцева Т.Н. Указ. соч. С. 22. № 115.

подраздел («Русские писатели 1890–1917») составили публикации, посвященные непосредственно наиболее значительным писателям рубежного периода отечественной словесности: это Л.Н. Толстой, А.П. Чехов, А.М. Горький, Л.Н. Андреев. Общеизвестно, что в литературе рубежа веков знаковой фигурой был Л.Н. Толстой – его писательский, мировоззренческий, нравственный авторитет был чрезвычайно высок. О внимании к творчеству и личности Л.Н. Толстого со стороны читающей и пишущей аудитории свидетельствует количество и характер публикаций на страницах провинциальных газет: 496 публикаций, выявленных составителями, также структурированы – выделены «Материалы к биографии, воспоминания, хроника жизни Л.Н. Толстого»; «Уход и смерть Л.Н. Толстого, чествование его памяти, судьба литературного наследия»; «Литературное творчество Л.Н. Толстого: произведения 1890–900-х гг.» – драма «Власть тьмы», роман «Воскресение», драма «Живой труп». Завершающий первую часть указателя раздел «Зарубежная литература 1890–1917» включает материалы, посредством которых пермский читатель знакомился с состоянием дел зарубежной словесности: публикации сообщали об обстоятельствах жизни и смерти литераторов – например, о приезде в Россию французского писателя Эдмона Ростана<sup>14</sup>, о смерти французского писателя Эмиля Золя<sup>15</sup>, рассказывали о сценических воплощениях пьес – например, в мае 1903 г. в «Пермском крае» была опубликована рецензия А. С-ова на комедию Джерома К. Джерома «Женская логика» или «Мисс Гоббс», в которой, как отмечается в аннотации, «рецензент полемизирует с драматургом по проблемам женской эмансипации»<sup>16</sup>, содержали размышления о своеобразии художественного мира того или иного писателя – например, в октябре 1902 г. «Пермский край» опубликовал статью, приуроченную к 40-летию М. Метерлинка, которая «характеризует его как “пессимиста, мистика, верящего в судьбу, рок как начало, стоящее выше жизни”, склонного “преувеличивать значение в жизни человека смутных предчувствий, неясных тревог”»<sup>17</sup>. Таким образом, первая часть указателя дает целостное представление о современном отечественном и мировом литературном процессе с позиции провинциального журналиста, обозревателя, критика. Материалы этого раздела репрезентируют широко распространенные, «массовидные» представления о современном состоянии историко-литературного процесса.

Безусловно, оценки и требования, предъявляемые к современной литературе, во многом были обусловлены отношением читателя к классическому литературному наследию. Это отношение выявляет и фиксирует вторая часть указателя «Литературное наследие: обзоры, статьи, рецензии, библиография, сообщения», первый раздел которой («Материалы к истории русской литературы») отражает газетные публикации, так или иначе актуализирующие для пермского читателя литературное прошлое в настоящем: это прежде всего напоминания о значимых литературных датах, сообщения о выходе в свет собраний сочинений классиков, извещения о библиографических находках и поступлениях в библиотеки и проч. Второй раздел этой части указателя «Русские писатели XI–XIX вв.: жизнь и творчество, изучение и издание наследия» систематизирует публикации, посвященные литературным пер-

соналиям: это А.С. Пушкин, М.Ю. Лермонтов, Н.В. Гоголь, В.Г. Белинский, М.В. Ломоносов и др. Этот раздел указателя, бесспорно, важен – не только потому, что вводит в научный оборот новый материал, но и потому что в сознании провинциального критика и журналиста русская классика XIX века выступала в качестве образца художественности, общественной и нравственной значимости и критерия оценки того или иного современного литературного произведения. Как отмечает один из составителей указателя Т.Н. Масальцева, «любые события мирового, российского и регионального масштаба воспринимались преимущественно сквозь призму художественной литературы XIX в. посредством отсылок, реминисценций и прямой цитации произведений»<sup>18</sup>. Завершают вторую часть указателя «Материалы к истории зарубежной литературы».

Наконец, третья часть «Литературно-общественная жизнь Перми (1890–1917)» содержит «Хронику литературно-общественной жизни 1890–1917» и раздел «Писатели Пермского края», в котором собраны и проаннотированы публикации, посвященные Д.Н. Мамину-Сибиряку и Ф.М. Решетникову. Эта часть возвращает читателя, в сущности, на уровень авторефлексии.

Завершают настоящее издание два указателя: именной, включающий имена авторов и названия произведений, упоминаемых в публикациях, и просмотренных источников (с обозначением места хранения, где они были расписаны). Несомненно, указатели способны оптимизировать работу читателя со справочником и расширить и без того высокие функциональные возможности издания.

Итак, пермские ученые предложили особый взгляд на решение проблемы соотношения национальных закономерностей историко-литературного процесса и их регионально-локального воплощения. Опозиции центр / периферия, столица / провинция при этом теряют свой избыточный категоризм, отношения противопоставленности и/или включенности уступают место сопоставлениям и взаимообусловленности, на что, впрочем, указывают сами составители в уже цитированном вступительном слове: «Материалы указателя позволяют представить, как выглядела “Большая литература” с точки зрения периферии, с точки зрения среднего провинциального читателя, который и составлял преобладающую читательскую аудиторию России. Во-вторых, они дают возможность реконструировать движение литературной жизни отдельного локуса, динамику его развития. Перечитывая провинциальную литературную хронику, мы перемещаемся на молекулярный уровень литературной жизни, на зыбкую границу культуры и быта, инерции повседневности и событийной динамики. Без учета этой точки зрения трудно представить литературу в перспективе реального времени»<sup>19</sup>. Следует признать, что в разговорах о литературе провинции нередко забывают «дать слово» самой литературной провинции: тем ценнее опыт пермских ученых, позволивших в своей работе – и всецело способствовавших своей работой – тому, чтобы провинциальная критика, журналистика и литература вновь обрели память и голос.

*Харитонова Е.В.,  
кандидат филологических наук, научный сотрудник  
отдела истории русской литературы  
Института истории и археологии УрО РАН*

<sup>14</sup> Там же. С. 211. № 1721.

<sup>15</sup> Там же. С. 208. № 1689–1699.

<sup>16</sup> Там же. С. 211. № 1717.

<sup>17</sup> Там же. С. 209. № 1700.

<sup>18</sup> Масальцева Т.Н. Указ. соч. С. 332.

<sup>19</sup> Абашев В.В., [Кустов В.А.], Масальцева Т.Н. Указ. соч. С. 4.