

## ИСКУШЕНИЕ ГОГОЛЕМ:

### К 200-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ ПИСАТЕЛЯ

---

Т.Н. Маркова

#### ТВОРЧЕСТВО ГОГОЛЯ В СИТУАЦИИ СОВРЕМЕННОГО НАУЧНОГО ДИАЛОГА

XX век продемонстрировал большое разнообразие подходов к изучению личности и творчества Н.В. Гоголя. Между двумя гоголевскими юбилеями – 1902 и 1909 годов – имя писателя оказалось в эпицентре идейных споров. Тогда в противовес интерпретации В.Г. Белинского символистская критика (В. Брюсов, А. Белый, В. Розанов), отрицая социальное содержание гоголевских произведений, обвинила демократов в создании «предрассудка» о Гоголе как писателе реалистического направления. В годы советской власти точка зрения Белинского (в изложении М.Б. Храпченко) считалась единственно правильной.

Импульс новому этапу в развитии диалога точек зрения сообщила конференция «Гоголь и современность» (ИМЛИ, 1984). В сборнике материалов конференции были отмечены новые тенденции в интерпретации творчества классика русской литературы<sup>1</sup>. В частности, высказывалась мысль о том, что реализм Гоголя отнюдь не отвергает романтизма, поскольку именно в романтизме берет начало критическое отношение к житейской пошлости, именно романтизм способствовал литературному оформлению интереса писателя к фольклору, наконец, романтизм утвердил в литературе «плебейские», неканонические романские формы. В перестроечные годы научные дебаты были приостановлены, однако в 1990-х начался процесс осмысления литературно-критических и философских трудов, надежно запертых в советский период в спецхранах. Среди них книги и статьи Д.Н. Овсяннико-Куликовского, Д.С. Мережковского, В.В. Зеньковского и других. Заново открытые источники нереалистических интерпретаций творчества Гоголя способствовали заметному оживлению литературной науки.

В настоящее время Гоголевская комиссия при Научном совете РАН ежегодно проводит международные «Гоголевские чтения», в которых принимают участие исследователи из разных стран мира, представляющие различные области науки, культуры и искусства. Назовем имена И. Золотусского, В. Воропаева, В. Мильдон, И. Есаулова, П. Михеда, В. Скуратовского, Ю. Барабаша, Н. Осиповой, Н. Ишук-Фадеевой, Ю. Манна, М. Вайскопфа и других. Уче-

ные-филологи собираются, чтобы услышать новое, расширить научный кругозор, вступить в интересную дискуссию, стержнем которой на сегодняшний день становится столкновение двух диаметрально противоположных подходов: религиозно-философского и собственно-эстетического.

Как известно, религиозная сторона мировоззрения Гоголя впервые заинтересовала литературную и философскую критику Серебряного века, что привело к формированию нового религиозно-метафизического взгляда на его творчество. Первой ступенью на пути нового осмысления наследия русского гения стал «гоголевский манифест» символистов – юбилейный номер журнала «Весы» за апрель 1909 года. В нем декларировался тезис о том, что наступило время Гоголя – «мечтателя, фантаста», как его аттестует А. Белый<sup>2</sup>, визионера со страстью к гиперболам, каким он предстает у Брюсова.

Сегодня усиленно распространяется мнение, что в центре разговора о Гоголе непременно должны стоять «Выбранные места из переписки с друзьями», потому что самое главное в Гоголе – это путь к Богу. Подход таких авторитетных ученых, как И. Золотусский, В. Воропаев, а также их единомышленников лежит в русле «православного гоголеведения» (эти идеи развивали в свое время В. Зеньковский, К. Мочульский, И. Ильин). Термин, ранее являвшийся строго цеховым, озвучил украинский филолог П.В. Михед (Институт литературы им. Т.Г. Шевченко, Киев).

Однако отечественное богословие, как утверждает И.А. Есаулов, пока не выработало своего понятийного аппарата, поэтому в подобных оценках звучит не солидарный голос Церкви, а частное мнение того или другого мыслителя. Но если мы отрицаем филологические методы (анализ текста на уровне языка, образов, мотивов, анализ интертекста и т.п.), отрицая вслед за этим художественность как заведомо внерелигиозную категорию, то в результате останемся без научного аппарата как такового, а только с частными мнениями.

Одним из аспектов религиозно-мистического истолкования гоголевских произведений является изучение феноменологии зла и «чертовщины». На демонологический характер персонажей Гоголя впервые указал Д.С. Мережковский в эссе «Гоголь и черт». По Мережковскому, в глаз Гоголю, словно андерсеновскому Каю, попал волшебный осколок дьявольского зеркала. Это предопределило его не-

---

<sup>1</sup> Н.В. Гоголь: история и современность / Сост. В.В. Кожин, Е.Д. Осетров, П.Г. Палармачук. – М.: Советская Россия, 1985.

*Татьяна Николаевна Маркова – доктор филологических наук, профессор кафедры литературы и МПЛ Челябинского государственного педагогического университета (г. Челябинск)*

---

<sup>2</sup> Белый А. Гоголь // А. Белый. Символизм как миропонимание. – М.: Республика, 1994. С. 362.

добрый, искажающий взгляд, под которым действительность теряет стройность и лад, а человек превращается в чертову куклу. Взгляд Мережковского нашел преломление в западном литературном сознании через очерк В.В. Набокова «Николай Гоголь».

С опорой на Мережковского и Набокова на Западе распространилось представление о дегуманизирующей антропологии Гоголя. Западноевропейские слависты настаивают на том, что за своими насмешками писатель скрывал глубокий пессимизм, неверие в человека. Он был занят изображением мертвецов, обладающих лишь видимостью жизни<sup>3</sup>. Его персонажам свойственен автоматизм, механистичность, подчиненность манипулирующей воле творца.

Первый удар по традиционной гуманистической интерпретации гоголевского творчества в советские годы нанес В. Кожин, представив новое истолкование «Шинели»<sup>4</sup>. В 2002-ом году в Екатеринбурге вышла коллективная монография «Феномен «Шинели» Н.В. Гоголя в свете философского миросозерцания писателя», авторы которой отмечают, что основной идеей творчества Гоголя является идея возмездия за бесцельно проживаемую жизнь. Эта идея прочитывается в первом томе «Мертвых душ», который заканчивается смертью и похоронами прокурора. Смерть еще одного «незаметного» человека – Акакия Акакиевича Башмачкина – также представляется авторам монографии «естественным результатом чересчур заземленного образа жизни»<sup>5</sup>, расплатой за бездуховность, так как в отсутствии духовного смысла виноват, как полагают ученые, сам герой.

К анализу семиотического поля гоголевского творчества, перенасыщенного сложными культурными кодами и символами, принимающими онтологический статус, – т. е. поля, выделенного и интерпретированного филологическими, а не богословскими методами, обращается Н.О. Осипова (Вятский государственный университет)<sup>6</sup>.

Гоголевский смех является эстетическим объектом работ Ю.В. Манна (РГГУ, Москва). Исследователь очень убедителен, когда говорит об обаянии гоголевского алогизма. Притом что действие его произведений развивается вне законов логической целесообразности, согласно которым статский советник не может превратиться в нос, мотивировка и разумность событий художественных произведений кроется в самой их безмотивности. Действительно, поэтический мир Гоголя не поддается однозначной трактовке: мы можем объяснить его странности, но никогда не сможем до конца быть уверены, что истолковали их правильно, поскольку основа гоголевского видения – игра воображения, столкновение бытийного и художественного планов. Постигание сущности бытия для Гоголя – веселая, озорная

трансцендентальность, определяющая художественную логику. Ю. Манн справедливо отмечает близость эстетических миров Н. Гоголя и Ф. Кафки, в основе которых лежит весьма специфический баланс между абсурдом и логикой. Поэтому произведения Гоголя так сопротивляются редуцированию до однозначной нравственной идеи. Постоянно присутствующие контрасты светлого и темного, несоответствия формы и содержания как неизменный источник комического порождают неподдельное веселье. «Злой гений литературы» исчезает, тут же становясь источником неистощимого комизма, «гением смеха». Пороки и преступления чиновников в «Ревизоре» и «Мертвых душах» оказываются смешными при их кажущейся масштабности. Все, даже чувство тоски, становится объектом комического. Подобный эстетический подход, утверждает ученый, производит художественно-терапевтический эффект.

Как видим, эстетическое исследование не ищет заранее известного результата. Процесс работы в данном случае представляет собой поиск некоторого вывода как одной из возможностей понимания. На этом настаивает Н.И. Ищук-Фадеева: «Меня интересует только текстовая реальность и только то, что происходит в ней»<sup>7</sup>.

Сегодня феномен Гоголя раскрывается в ситуации диалога, еще не исчерпанного до конца. Новым аспектом такого диалога становится полемика со славистами Украины. Бесспорным является тот факт, что Гоголь стал Колумбом Малороссии, открыв русскому читателю в своих произведениях поэтический мир жизни украинских дивчин и парубков. Он правомерно рассматривался и продолжает рассматриваться как украинский культурный мессия. Однако в дальнейшем пути писателя и читателей, ожидающих от него литературно-национального подвига, разошлись. Описав свою Малороссию, создав Тараса Бульбу, он уже не возвращался к этой теме. В.Л. Скуратовский (Киевский государственный университет театрального искусства, Украина) утверждает, что уже с 1830-х годов Гоголь искал решение проблемы человека в пространстве вненациональном, самым внимательным образом присматриваясь к католической универсальности.

Думается, что сегодня не столь важно, что теоретическое мировоззрение Гоголя оставалось неясным: гении, подобные ему, сами не отдавая себе отчета в своем творчестве, являются глубокими выразителями стремлений своего времени и общества. Гоголь не был философом, он был великим художником. Для самого писателя духовная борьба осталась неразрешенной: он был сломлен этим внутренним разладом. Тем не менее, в год его 200-летнего юбилея мы можем с полным основанием сказать: это была цельная внутренняя жизнь, на протяжении которой не прекращались поиски области «большого самоотвержения», а основной ее целью было подвижническое служение искусству.

<sup>3</sup> Н.В. Гоголь: история и современность. С. 409

<sup>4</sup> Там же.

<sup>5</sup> Феномен «Шинели» Н.В. Гоголя в свете философского миросозерцания писателя // Под ред. Ю.И. Мирошникова и О.В. Зырянова. – Екатеринбург: УрО РАН, 2002. С. 98.

<sup>6</sup> Калмыкова В.В. Гоголеведение «чистое» и «нечистое» // НЛО. 2005. № 76.

<sup>7</sup> Там же.

Т.В. Зверева

## ЗАГАДКА КАРТИННОГО СЮЖЕТА (ПОВЕСТЬ Н.В. ГОГОЛЯ «СТАРΟΣВЕТСКИЕ ПОМЕЩИКИ»)

Предмет настоящего разговора – живописное пространство повести Н.В. Гоголя «Старосветские помещики». Речь пойдет не о живописных принципах гоголевской прозы, а о совершенно конкретном явлении – тех картинах и картинках, которые украшают жилище Пульхерии Ивановны и Афанасия Ивановича. Гоголевская картина – всегда загадка, некий ключ к пониманию целого. Картина разворачивает сюжет в ином – символическом направлении, разрушая тем самым известную линейность текста.

Прежде чем перейти к подробному освещению «старосветской» галереи, представляющей взгляду рассказчика, самого не чуждого живописных исканий, обратимся к анализу фрагмента, в котором речь идет о возможной картине. Живописуя своих героев и сетуя о невозможности перенести их жизнь на художественное полотно, рассказчик произносит следующую фразу: «Если бы я был живописец и хотел бы изобразить на полотне Филемона и Бавкиду, я бы никогда не избрал другого оригинала, кроме их»<sup>1</sup>.

Исследователи, анализирующие данный эпизод повести, единодушно возводили его к греческому мифу. История благочестивой семейной четы, чье скромное жилище стало прибежищем богов, подчас прямо проецируется на историю гоголевских героев. На наш взгляд, за «возможной картиной», которую хотел бы изобразить рассказчик, скрывается несколько линий сюжета. С одной стороны, Гоголь был хорошо знаком с этим античным сюжетом благодаря переводной поэме И.И. Дмитриева «Филемон и Бавкида», а также «Историческим воспоминаниям на пути к Троице» Н.М. Карамзина. Не исключено, что автору «Старосветских помещиков» были известны и повесть М.Н. Муравьева «Обитатель предместия», и «Письма к другу» Ф.Н. Глинки, где также воспроизводился древнегреческий миф о Филемоне и Бавкиде. Связанный с этими произведениями идиллический контекст никак не противоречит той общей концепции гоголевской повести, которая на сегодняшний день прочно утвердилась в литературоведении.

Однако упомянутый сюжет в качестве претекста мог иметь не только поэтическое творчество, но и творчество собственно живописное. Мы имеем в виду отмеченную современниками картину О. Кипренского «Филемон и Бавкида» (1802), которую Гоголь, несомненно, знал. Не менее известна ему была и трагическая судьба русского художника, мечтавшего о семейной идиллии и боровшегося за ее осуществление на протяжении многих лет. Лич-

ная жизнь Кипренского стала достоянием публики, предметом светских сплетен и грязных разговоров. Таким образом, упомянутый Гоголем сюжет о Филемоне и Бавкиде оказывается двойным: за внешним идиллическим сюжетом скрывается иной – драматический – план.

Помимо обозначенных смыслов едва ли не самым важным является указание автора на жанр «двойного портрета». Жанр «двойного портрета» или «портрета-маски» – один из излюбленных в русской живописи конца XVIII – начала XIX вв.: «Портретированные выступали в мифологических или в театральных одеждах, рядились в костюмы исторических персонажей»<sup>2</sup>.

С точки зрения рассказчика, Пульхерия Ивановна и Афанасий Иванович могли бы явиться идеальной натурой для изображения мифологической пары. При этом если в XVIII столетии «двойной портрет» был отражением принципа театральности, то у Гоголя явление «портрета-маски» связано с качественно иными культурными механизмами. Двойные изображения – знак ущербности земного мира, в основании которого лежит идея призрачности. Видимое бытие, по Гоголю, всегда обманчиво, всегда таит в себе возможность к мгновенным превращениям Данного в Иное. Таким образом, «портрет Филемона и Бавкиды» источает угрозу. Эта угроза заключается в наметившемся распаде бытия на видимость и сущность. Обманчивость идиллического пространства в «Старосветских помещиках» являет себя в сквозном сюжете «подмены/замены».

Данный сюжет реализован во втором «живописном фрагменте» гоголевской повести: «Стены комнат убраны были несколькими картинами и картинками в старинных узеньких рамах. Я уверен, что сами хозяева давно позабыли их содержание, и если бы некоторые из них были унесены, то они бы, верно, этого не заметили»<sup>3</sup>. В контексте наших рассуждений значима сама возможность незаметного исчезновения картин, которые уже не только не обращены к какому-либо содержанию, но и не означены формами какого-либо присутствия в мире. Эта неуловимость границы между присутствием вещей и их отсутствием, впервые обозначенная в «Старосветских помещиках», впоследствии станет характерной чертой художественного мира Гоголя.

Среди этих странных картин, граничащих с «пятнами на стене» и как бы вообще находящихся за пределами «видимости» («Вокруг окон и над дверями находилось множество небольших картинок, которые как-то привыкаешь почитать за пятна на

<sup>1</sup> Гоголь Н.В. Собр. соч.: В 7 т. – М., 1984. – Т. 2. С. 8.

Татьяна Вячеславовна Зверева – доктор филологических наук, профессор кафедры теории литературы и истории русской литературы Удмуртского государственного университета.

<sup>2</sup> Свирида И.И. Театральность как синтезирующая форма культуры XVIII века // XVIII век: Ассамблея искусств. Взаимодействие искусств в русской культуре XVIII века. – М., 2000. С. 12.

<sup>3</sup> Гоголь Н.В. Собр. соч. Т. 2. С. 10.

стене и потому их вообще не рассматриваешь»<sup>4</sup>), повествователь выделяет три картины: «Два портрета было больших, писанных масляными красками. Один из них представлял какого-то архиерея, другой Петра III. Из узеньких рам глядела герцогиня Лавальер, запачканная мухами»<sup>5</sup>.

В первую очередь обращает на себя внимание чрезвычайно странный подбор изображений, никак не соотносимых с характером обитающих в доме героев. Совершенно очевидно, что описанный «триптих» соотносится не столько с миром героев, сколько с миром автора. Следует отметить и то, что все три изображения соотнесены с жанром портрета, который впоследствии окажется в сфере авторской рефлексии.

Портрет «какого-то» архиерея, утративший связь с обозначаемым лицом и призванный, по видимому, напомнить обитателям дома о «земле обетованной», висит рядом с портретами Петра III и герцогини Лавальер.

Как известно, правление Петра III было одним из самых призрачных правлений в истории русского государства. Имя императора не в последнюю очередь связано с феноменом самозванчества. Фигура Емельяна Пугачева обессмертила имя непопулярного правителя: Петр Федорович оказался жалкой тенью великого самозванца. Добавим, что перед нами один из немногих случаев в русской истории, когда имя царя одновременно «примерили» два двойника. В среде русских хлыстов и скопцев за императора Петра III почитался еще и известный Кондратий Селиванов. Согласно учению скопцев, «в начале был Господь Саваоф, потом Иисус Христос, а ныне Государь Батюшка Петр Федорович, Бог над Богами и Царь над Царями». Совершенно очевидно, что упоминание имени Петра III связано с обозначенным нами сюжетом *подмены*. В данном случае возможно говорить об «удвоении в квадрате»: гоголевское пространство обнаруживает в себе способность к бесконечному порождению мнимых лиц и сюжетов.

Не меньшее значение имеет и живописная репрезентация данного портрета. Наиболее известным портретом Петра III был портрет А.П. Антропова. Именно с этого парадного портрета делалось большинство копий и гравюр. Искусствоведы уже давно отметили, что поза, в которой находится император, отличается крайней неустойчивостью. Фигура на картине не имеет точки опоры, обнаруживая шаткость и призрачность своего положения. Русская история оказывается эфемерной в самом своем основании.

Расположенный рядом портрет Лавальер является самым «активным», ибо герцогиня «глядит», сохраняя в себе силу и энергию своего первообраза. Безусловно, что перед нами очередной портрет с «двойным дном». С одной стороны, в художественной реальности Гоголя имя Лавальер отсылает к одному из популярнейших романов того времени – роману «Герцогиня де Лавальер». Достаточно

вспомнить, что, находясь в гостинице, Чичиков прочёл «даже какой-то том герцогини Лавальер, отыскавшийся в чемодане». Уточним, что роман «Герцогиня де Лавальер» принадлежит перу французской писательницы С.Ф. Жанлис, которая до начала войны 1812 года посещала Москву в роли шпионки Наполеона I. Имеются свидетельства, что ту же роль Жанлис выполняла и при английском дворе. Скрытый в «портрете» исторический сюжет продолжает тему *подмены*, а зашифрованное в портрете имя французской шпионки в очередной раз обнажает фигуру фictions.

Однако имя фаворитки Людовика XIV герцогини Лавальер отсылает не только к страницам французской литературы и истории, но и к «Письмам русского путешественника» Н.М. Карамзина – одному из самых почитаемых Гоголем произведений русской словесности. Среди европейских впечатлений Карамзин особо выделил картину Лебрюна, на которой изображена кающаяся Магдалина. «Тайная прелесть» картины, по словам самого Карамзина, заключалась в том, что «Лебрюн в виде Магдалины изобразил нежную, прекрасную герцогиню Лавальер, которая в Лудовике XIV любила не царя, а человека и всем ему пожертвовала»<sup>6</sup>. Перед нами первое в истории русской литературы поэтическое описание «портрета-маски»: в картине Лебрюна соединены два великих сюжета, вошедших в историю человеческой культуры: история Марии Магдалины и Луизы де Лавальер. Когда-то Карамзин был поражен смелостью лебрюновской проекции.

На наш взгляд, в «Старосветских помещиках» дана инверсия данного «живописного сюжета». Если в описании Карамзина «двойное изображение» предстает таким образом, что читатель сначала видит Магдалину и лишь потом узнает о Лавальер, то в описании Гоголя оптический фокус иной: за изображением Лавальер скрывается лик Магдалины. Это предположение тем более вероятно, что в доме Пульхерии Ивановны и Афанасия Ивановича вообще отсутствуют картины, обращенные к сакральным темам. Характерно и указание на «запачканность» портрета Лавальер-Магдалины. Как известно, провокация сакральных сюжетов – характернейшая черта гоголевской поэтики.

Таким образом, история Пульхерии Ивановны и Афанасия Ивановича одновременно проецируется автором на множество мифов (Филемон и Бавкида, Герцогиня Лавальер и Людовик XIV, Христос и Магдалина). Однако бесконечные зеркала и бесконечные удвоения свидетельствуют не о богатстве смысла, а о возможности бесконечных проекций. Гоголевская реальность, как и гоголевская история, удваивает себя. Не случайно, в повести упоминается образ зеркала, «в тоненьких золотых рамах, выточенных листьями, которых мухи усеяли черными точками». Мир, отраженный в засиженном мухами зеркале, это и есть та реальность Гоголя, из которой он мучительно искал выход.

<sup>4</sup> Гоголь Н.В. Собр. соч. Т. 2. С. 10.

<sup>5</sup> Там же.

<sup>6</sup> Карамзин Н.М. Письма русского путешественника. – М., 1980. С. 384.

Итак, в «Старосветских помещиках» объектом изображения оказывается жизнь, в которой отмечается крайняя неустойчивость видимых форм. Парадоксально, но «буколический» мир оказывается еще более мнимым, нежели мир Петербурга. Если в Петербурге «торжественно прибавляют к фамилии своей, оканчивающейся на *о*, слог *въ*»<sup>7</sup>, то в «старосветском» мире – «ковер перед диваном с птицами, похожими на цветы, и цветами, похожими на птиц»<sup>8</sup>; «древесные стволы были закрыты разросшимся орешником и походили на мохнатые лапы голубей»<sup>9</sup>; «коты были голы как соколы»<sup>10</sup>. Птицы / цветы, орешники / голуби и коты / соколы – символы этого барочного мира, иллюзорного в своей основе. В этой связи становится понятным, почему основной игрой в мире «Старосветских помещиков» является игра, придуманная Афанасием Ивановичем, – игра в «если бы»:

– А что, Пульхерия Ивановна, – говорил он, – если бы вдруг загорелся дом наш, куда мы делись?

– Вот это боже сохрани! – говорила Пульхерия Ивановна, крестясь.

– Ну, да положим, что дом наш сгорел, куда бы мы перешли тогда?

– Бог знает что вы говорите, Афанасий Иванович! Как можно, чтобы дом мог сгореть: бог этого не допустит.

– Ну, а если бы сгорел?»<sup>11</sup>.

Избыточная живописность гоголевской прозы, на которую в свое время обратил внимание еще Андрей Белый, также оказывается проявлением этой внешней иллюзорности бытия. Изображенная идиллия призрачна в силу того, что она сама есть картина (в переводе с греческого «идиллия» – это «вид», «картинка», «картина»). Мир обманчив, как обманчива всякая картинка, которая только хочет создать видимость реального присутствия человека.

Единственным подлинным не иллюзорным событием в этом мире оказывается событие смерти. Смерть не только признак разрушения «старосветской» идиллии. Уход Пульхерии Ивановны – это единственное истинное исчезновение, изображенное в повести. Все остальное исчезает, не исчезая, обнаруживая возможность подмены. «Ощутительное отсутствие чего-то», о котором пишет рассказчик, оказывается знаком обретения подлинного мира, располагающегося за пределами «картинного сюжета».

<sup>7</sup> Гоголь Н.В. Собр. соч. Т. 2. С. 9.

<sup>8</sup> Там же. С. 11.

<sup>9</sup> Там же. С. 20.

<sup>10</sup> Там же. С. 21.

<sup>11</sup> Там же. С. 16.

## И.В. Трофимов

### АКАКИЙ АКАКИЕВИЧ – КАЛЛИГРАФ

*Иосиф Васильевич Трофимов (1947-2007) – авторитетный ученый и замечательный человек, жизнь которого была связана с различными культурными пространствами. Родился в Литве, в крестьянской старообрядческой семье; учился в Вильнюсском и Калининградском университетах; семь лет преподавал школьникам Калининградской области русскую словесность. Впоследствии работал преподавателем в университетах Стерлитамака (Башкирия) и Дрогобыча (Украина). В 1988 году И.В. Трофимов стал работать в Даугавпилсском университете (Латвия), где прошел путь от доцента до профессора и пользовался огромным уважением со стороны коллег и студентов.*

*Научные интересы Иосифа Васильевича были разнообразны. В начале научной деятельности И.В. Трофимов был вдумчивым исследователем творчества Н.А. Некрасова, одним из любимых учеников проф. А.М. Гаркави – известного красоведа. В библиографическом списке научных работ и публикаций И.В. Трофимова, созданных на протяжении тридцати восьми лет, содержится более 170 единиц. Здесь представлены исследования, посвященные разнообразным, разновременным и разноуровневым персоналиям русской литературы и культуры: Н. Гоголю, И. Брычанинову, И. Тургеневу, А. Островскому, А. Дружинину, А. Писемскому, П. Мельникову (Печерскому), А. Чехову, Ф. Сологубу, А. Белому, С. Есенину, Б. Пильняку, Л. Добычину, С. Кржижановскому, И. Ильину, Б. Зайцеву, М. Осоргину, М. Пришвину, Л. Леонову и многим другим...*

*И.В. Трофимова всегда интересовала старообрядческая литература, культурный феномен провинции. И все-таки, судя по всему, особое место в интеллектуальной жизни Иосифа Васильевича занимал Гоголь. Мы, коллеги И.В. Трофимова, неоднократно слушали его доклады и лекции о Гоголе. И все же, когда в 2006 году, в Ульяновске вышла книга Иосифа Васильевича «Искушение литературой» с подзаголовком «Николай Гоголь и эстетика духовной прозы первой половины XIX века», она произвела неизгладимое впечатление как одна из лучших книг о Гоголе, вышедших в последнее время, и до сих пор остается лучшей памятью о коллеге, ушедшем в период ярчайшего расцвета своего научного таланта.*

*Г.Б. Марков, доцент Даугавпилсского университета (Латвия)*

Письмо, переписывание, писание как процесс, как физическое действие в произведениях Н.В. Гоголя занимает значительное место и обладает повышенной семантикой. Несколько примеров: в комедии «Ревизор» Хлестаков пишет письмо «в Петербург к Тряпичкину»: «Эй, Осип, подай мне бума-

гу и чернила!»<sup>1</sup>. Осип является с чернилами и бумагой. Далее следует игра, в которой сладострастие «писания» становится второй натурой Хлестакова, что подчеркивается Гоголем серией однотипных ремарок: «Начинает писать», «пишет», «пишет»,

<sup>1</sup> Гоголь Н.В. Собр. соч.: В 9 т. Т. 3-4. – М., 1994. С. 257.

«пишет», «пишет», «Продолжает писать», «пишет», «продолжает писать», и, наконец – «Свертывает и подписывает»<sup>2</sup>. Художественно воплотить эту «игру» – уже дело актера.

Но вот и сам процесс. В первоначальной редакции комедии Хлестаков рассказывает о Пушкине – и опять оргия «писания»: «А как странно сочиняет Пушкин. Вообразите себе: перед ним стоит в стакане ром, славнейший ром, рублей по сто бутылка, какова только для одного австрийского императора берегут, – и потом уж как начнет писать, так перо только тр... тр...тр...»<sup>3</sup>.

В поэме «Мертвые души» производство писанины становится подобным обряду: «Герои наши видели много бумаги, и черновой и белой, наклонившие головы, широкие затылки, фраки, сертуки губернского покроя и даже просто какую-то светло-серую куртку, отделившуюся весьма резко, которая, своротив голову набок и положив ее почти на самую бумагу, выписывала бойко и замашисто какой-нибудь протокол об оттягивании земли или описке имения <...> Шум от перьев походил на то, как будто несколько телег с хворостом проезжали лес, заваленный на четверть аршина иссохшими листьями»<sup>4</sup>.

Но самая высокая степень сладострастия писания представлена в «Шинели». Служил Акакий Акакиевич Башмачкин, как известно, «чиновником для письма»<sup>5</sup>. Суть служения состояла в следующем: «Какой-нибудь помощник столоначальника прямо совал ему под нос бумаги, не сказав даже «перепишите», или «вот интересное, хорошенькое дельце», или что-нибудь приятное, как употребляется в благовоспитанных службах. И он брал, посмотрев только на бумагу, не глядя, кто ему предложил и имел ли на то право. Он брал и тут же пристраивался писать ее»<sup>6</sup>.

Далее Гоголь обстоятельно описывает, как «Молодые чиновники подсмеивались и острились над ним», как «сыпали на голову ему бумажки», одним словом – мешали. Но... «среди всех этих докуч он не делал ни одной ошибки в письме»<sup>7</sup>.

Дм. Чижевский, эмигрант первой волны, философ, теолог, литературовед, в статье «О “Шинели” Гоголя» справедливо отмечал, что «Гоголь, читатель Отцов Церкви и “Добротолубия”, Гоголь, в котором ряд его друзей видел пророка – или, по крайней мере, учителя жизни, – ведь это тот же самый Гоголь, который написал “Шинель”». Но далее у него необъяснимо странное: «Но мы не хотим здесь давать интерпретацию “Шинели”, исходя из святоотеческой литературы»<sup>8</sup>.

Это «не хотим» до сих пор довлеет над многочисленными писаниями о Гоголе. Это «не хотим» приводит к потребности истолкования лишь одной

страсти, одного «задора» Акакия Акакиевича – страсти «к новой шинели»: «...в “Шинели” задор героя – ниже всего, что мы видим в других местах у Гоголя. И все-таки Акакий Акакиевич имеет задор, он выставляет объект своего задора, свою шинель»<sup>9</sup>. Но ведь дело в том, что есть (или, вернее, был) у героя и другой «задор» – фантастическое поклонение чистому листу бумаги, на котором силой его духовного веления проявлялась Буква.

В повести Гоголя шинель как символ всего материального, вещного в конце концов замещает Букву (символ духовного), и в этом – источник борьбы, составляющей интригу. Но если так много внимания истолкователями Гоголя уделено шинели, как предмету страсти Акакия Акакиевича, то не обратиться ли и к другой, пусть даже и преодоленной, замещенной страсти нашего героя – к его возлюбленной Букве.

В поведении Акакия Акакиевича до той поры, когда его постигла мысль о приобретении новой шинели<sup>10</sup>, просматриваются черты монашеского служения, принципы которого сложились еще на заре христианства, будучи зафиксированы в уставах Василия Великого, Бенедикта и др. Если православное монашество строило свой мир согласно установлениям Василия Великого, то западное (европейское) опиралось на авторитет Бенедикта. Гоголь, делая пространные выписки из творений Святых Отцов, часто обращался к имени Василия Великого. Но можно предположить, что подолгу живя в Италии, влюбленный в Италию, он интересовался и жизнью католических монашеских орденов, в том числе и бенедиктинского.

Возвращаясь к Акакию Акакиевичу, следует отметить его истинно монашеское *послушание*, сопряженное с *самоуничижением*. При этом послушание Акакия Акакиевича совершалось почти исключительно в *молчании*, чем подчеркивалась высокая степень его самоотречения. Но и не только. В «В выписках из творений Св. Отцов», Гоголь на это обращает особое внимание, Св. Василий одним из условий сохранения «неизречаемого учения» считал наличие «недоступного любопытству и выведованию молчание» подвижников, которые «быв здраво научены молчанием охранять святыню таинства»<sup>11</sup>.

Послушание, самоуничужение и молчание ценны не сами по себе, а как условие сохранения целостности (если хотите – девственности) учения. Акакию Акакиевичу, как известно, по-бесовски мешали исполнению послушания, однако «...среди этих докуч он не делал ни одной ошибки в письме». Этому обстоятельству в средневековой духовной культуре придавалось особое значение. Обратимся опять же к выпискам Гоголя из творений Св. Васи-

<sup>2</sup> Гоголь Н.В. Указ. соч. Т. 3-4. С. 257-258.

<sup>3</sup> Цит. по: Макогоненко Г.П. Гоголь и Пушкин. – Л., 1985. С. 255.

<sup>4</sup> Гоголь Н.В. Указ. соч. Т. 5. С. 130.

<sup>5</sup> Там же. Т. 3-4. С. 110.

<sup>6</sup> Там же. С. 111.

<sup>7</sup> Там же. С. 111.

<sup>8</sup> Чижевский Дм. О «Шинели» Гоголя // Дружба народов. 1997. № 1. С. 215

<sup>9</sup> Там же. С. 216.

<sup>10</sup> О.И. Скабельская, отмечая недружеское отношение к Акакию Акакиевичу со стороны его сослуживцев, объясняет это тем, что он «другой». Напиши она «иной», и «праведничество» героя приобрело бы характер иноческого служения (см.: Скабельская О.И. «Я брат твой...» (Духовный пласт повести Н.В. Гоголя «Шинель») // Классическая традиция и современное художественное мышление. – Дрогобыч – Черкассы, 2001. С. 63.

<sup>11</sup> Гоголь Н.В. Указ. соч. Т. 8. С. 474.

лия Великого: «Един дар достойный: соблюдение дарованного. Давший тебе сокровище требует не цены за данное, но достойного хранения данного»<sup>12</sup>.

Это делало труд переписчика особенно почетным и ответственным монашеским послушанием. О.А. Добиаш-Рождественская отмечала: «С началом феодального периода и размножением монастырей книжное дело всецело переходит в руки монахов, чему дает могучий толчок реформа бенедиктинского ордена, осуществленная Кассиодором, который сделал списывание книг одним из главных положений монашеского устава»<sup>13</sup>.

Сам же Кассиодор (ок. 490-ок. 585), основатель монашеского общежития в поместье «Виварий» с библиотекой и скрипторием для переписки сочинений позднеримских и языческих авторов, вошедшей в монашеское братство Бенедикта, писал: «Я должен вам высказать свое желание. Если иные из вас могут осуществить свой подвиг в телесном труде, то мне гораздо более по душе труд книжного писателя <...>. Широко и далеко рассеивается написанное им. Блажен извол, похвальна усидчивость тех, кто щедает людям рукою, отверзает язык перстами, несет смертным молчаливое благо и борется против соблазнов пером и чернилами»<sup>14</sup>.

Позже Кассиодору вторил Алкуин (VIII в.):

Пусть в этой келье сидят переписчики Божьего слова  
И сочинений святых достопочтенных Отцов;  
Пусть берегутся они предерзко вносить добавления.  
Дерзкой небрежностью пусть не погрешает рука.  
Верную рукопись пусть поищут себе поприлежней,  
Где по неложной тропе шло неизменно перо.  
Точкою иль запятой пусть смысл пояснят без ошибки,  
Знак препинанья любой ставят на месте своем,  
Чтобы чтецу не пришлось сбиваться иль смолкнуть  
нежданно,

Братье читая честной или толпе прихожан.  
Нет благородней труда, чем работать над книгой  
святою,

И переписчик свою будет награду иметь.  
Лучше книги писать, чем растить виноградные лозы:  
Трудиться ради души первый, для чрева второй<sup>15</sup>.

Со временем требования, предъявляемые к изготовлению канона, фиксировались в уставах, из поколения в поколение в изустных преданиях передавались нравственные максимы, обеспечивающие высокое качество труда. В. Рабинович в книге «Исповедь книгодея, который учил букве, а укреплял дух» так суммировал эти максимы: «вносить добавления» – «предерзкое дело»; перо должно идти «по неложной тропе»; «точка или запятая – орнамент формы, но лишь именно в такой вот и только таким образом орнаментированной форме живет подлинный смысл (просвечивается сквозь нее)»<sup>16</sup>.

<sup>12</sup> Гоголь Н.В. Указ. соч. Т. 8. С. 477.

<sup>13</sup> Добиаш-Рождественская О.А. Культура западноевропейского средневековья. – М., 1987. С. 111.

<sup>14</sup> Цит по: Добиаш-Рождественская О.А. Указ. соч. С. 173.

<sup>15</sup> Алкуин. Надпись на помещении для переписывания книг // Памятники средневековой латинской литературы IV-IX веков. – М., 1970. С. 261.

<sup>16</sup> Рабинович В. Исповедь книгодея, который учил букве, а укреплял дух. – М., 1991. С. 151.

Нельзя думать, что подобное отношение к форме как носителю закона характерно только для христианской культуры. Здесь христианство во многом унаследовало уроки иудаизма, присовокупив к ригоризму Талмуда поэтическое воодушевление Евангелия. Д. Щедровилкий, комментируя Ветхий Завет, обращает внимание на высокие требования, предъявляемые к «софрим» (писцам, книжникам), «...которые, создавая новые свитки, с точностью до каждого знака переписывали Тору и другие библейские книги» и к которым «на протяжении веков соблюдалась изложенные в Талмуде строгие предписания». Например: «Сын мой, будь крайне осторожен при переписывании Слова Божьего, ибо, не дописав один знак или внося один лишний, ты можешь разрушить всю вселенную»<sup>17</sup>.

Не менее строгие требования предъявлялись к переписчику (каллиграфу) и на мусульманском Востоке. Отдельные фрагменты «Трактата о каллиграфиях и художниках» кази-Ахмеда могут быть прочитаны как развернутый парафраз к характеристике, казалась, странного на первый взгляд поведения Акакия Акакиевича Башмачкина.

О ты, который хочешь стать мастером в письме <...>  
Тебе следует оставить покой и сон <...>

День и ночь от этой работы не отдыхать

Отказаться от своих желаний,

Отвернуться от страсти стяжательства и алчности,

Бороться также с плотскими страстями <...>

Сделай своим постоянным занятием – довольство и послушание,

Не будь ни одного часа нечистым...<sup>18</sup>

Н.Н. Таранов, автор книги «Рукописный шрифт», откуда приведены эти слова, поясняет: «В древности каллиграфия ценилась особенно высоко как искусство сообщить графическому знаку эмоционально-символическое значение, передать в нем как сущность слова, так и мысль и чувство каллиграфа. Искусство красивого письма бережно передавалось от мастера к ученику. Писанное слово – талисман, а сам процесс писания – магическое действие»<sup>19</sup>.

Самое главное, на что обращает внимание Гоголь, это полное согласие Акакия Акакиевича с занимаемой должностью: «Вряд ли где можно было найти человека, который так жил бы в своей должности. Мало сказать: он служил ревностно, – нет, он служил с любовью. Там, в этом переписыванье, ему виделся какой-то свой разнообразный и приятный мир. Наслаждение выражалось на лице его; некоторые буквы у него были фавориты, до которых если он добирался, то был сам не свой: и подмигивал, и подмигивал, и помогал губами, так что в лице его, казалось, можно было прочесть всякую букву, которую выводило перо его»<sup>20</sup>.

Комментируя устав Бенедикта, Л.П. Карсавин особое внимание обращал на 12 ступеней «небесного возвышения», явившихся во сне Иакову лестницей, «на которой виделись ему нисходящие и восхо-

<sup>17</sup> Щедровилкий Д. Введение в Ветхий Завет. – М., 2001.

<sup>18</sup> Таранов Н.Н. Рукописный шрифт. – Львов, 1986. С. 8.

<sup>19</sup> Там же.

<sup>20</sup> Гоголь Н.В. Указ. соч. Т. 3-4. С. 111-112.

дящие ангелы». Первая ступень – «монах ходит перед Богом и отвращается от собственных желаний». Вторая – «полный отказ от собственной воли». Третья – «послушанием подчиниться старшему». Четвертая – «повиновение старшему во всем, даже если это сопряжено со страданием». Пятая – «монах должен в смиренной исповеди открывать аббату все свои злые помыслы». Шестая – «действительно смиренный доволен всем, считая себя недостойным рабом». Седьмая – монах ставит себя «ниже других не на словах только, а на деле». Восьмая – «истинно смиренный должен делать лишь то, что предписывается уставом». Девятая – соблюдать молчание. Десятая – не смеяться. Одиннадцатая – проявлять мудрость, довольствуясь немногими словами. Двенадцатая – «смирение в наклоненной голове и опущенных в землю взорах»<sup>21</sup>.

На какой ступени смирения Акакий Акакиевич, который принимает послушание не только в часы, ему отведенные, но и во все прочие, если послушание для него не только налагаемые тяготы, но и радость, наслаждение; и, наконец, если послушание совершенно возносит его к абсолюту, лишая индивидуальной воли («сам не свой»)? В этом случае разве не к Акакию Акакиевичу обращены слова св. Бенедикта: «Взойдя же на все эти ступени смирения, монах быстро достигает любви, которая изгоняет страх. Благодаря ей, он без всякого труда, как бы по природе, по привычке, не из страха перед геенною, а из любви к Богу и вследствие доброй привычки и наслаждения добродетельно станет соблюдать все то, что прежде соблюдал не без ужаса»<sup>22</sup>.

И здесь нелишним будет завершить выпиской из «Шинели»: «Приходя домой, он садился тот же час за стол, хлебал наскоро свои щи», и после того, как желудок достаточно насыщался, «вынимал баночку с чернилами и переписывал бумаги, принесенные на дом. Если же таких не случалось, он снимал нарочно, для собственного удовольствия, копию для себя, особенно если бумага была замечательна не по красоте слога, но по адресу к какому-нибудь новому или важному лицу»<sup>23</sup>.

И последний штрих: «Написавшись всласть, он ложился спать, улыбаясь заранее при мысли о завтрашнем дне: что-то Бог пошлет переписывать завтра?»<sup>24</sup>.

Такое маниакальное пристрастие к переписыванию большинством читателей и профессиональных исследователей понималось однозначно как патологическое нарушение психики. Несколько примеров. Пишет С.И. Машинский: «Гоголь, конечно, не скрывает своей иронической усмешки, когда он описывает ограниченность и убожество своего героя. Акакий Акакиевич робкий, пришибленный нуждой человек, ценой тяжкого труда и мучительных унижений зарабатывающий свои четыреста рублей в год. Это забитое, бессловесное существо безропотно сносит «канцелярские насмешки» своих

сослуживцев и деспотическую грубость начальника. Нищета духа оборачивается всепожирающей страстью Акакия Акакиевича обзавестись шинелью»<sup>25</sup>.

Автор совершенно искренне не допускает и мысли, что его «характеристика» замечательно пополняет «канцелярские насмешки», выказываемые сослуживцами герою повести.

Но и у Г.А. Гуковского читаем: «Акакий Акакиевич демонстрирует унижение духа человека, падение его достоинства столь крайнее, какого не было еще ни у одного из «героев» Гоголя»<sup>26</sup>. И причина эта, как предполагал автор, «убожество», «нищета», трагизм «грошовых» расчетов: «...где взять другие сорок рублей?»<sup>27</sup> Неужели Акакий Акакиевич вкупе с Гоголем не знал, где взять эти чиновничьи сорок рублей? Знал, но еще важнее то, что не мог. Ну чем не «смешной идиот» (по выражению Н.Г. Чернышевского<sup>28</sup>), которому не достает сил выйти на площадь и «все уравнять!» Действительно: «Никаких проявлений подлинно человеческого существа в нем нет; это – машина, а не человек»<sup>29</sup>. Потом следует поправка: «...Гоголь подчеркивает мысль о том, что и в этом полуживотном есть человек». Бог знает, что лучше: машина или полуживотное...

Только едва ли не на рубеже тысячелетий в Башмачкине увидели «художника»: «Самоотверженная любовь героя “Шинели” к своему должностному занятию свидетельствует, по замыслу Гоголя, не о чем ином, как о погребенном в Акакии Акакиевиче незаурядном таланте, а именно таланте... “художника”»<sup>30</sup>. Но и здесь не обошлось без ироничной, снисходительной усмешки.

Непонимание гоголевского Башмачкина можно, наверное, было бы объяснить «выпрямляемостью» советского литературоведения, советского искусства. Ведь сумел же Н.В. Томский выпрямить памятник Гоголю в Москве, что не смог (или не захотел) в свое время сделать Н.А. Андреев. Однако едва ли можно уличить в этой «выпрямляемости» А. Белого, Г. Газданова, В. Набокова, высказывания которых М. Васильева в статье «“Шинель” и пересечение параллелей» характеризует следующим образом: «Бережная интонация начала века снова сменилась беспощадной». В этом контексте, по ее словам, «Сегодня письмо В.Г. Белинского кажется чуть ли не лояльным, уже хотя бы потому, что, безусловно жесткое в своих выпадах, оно не допускало ироничного тона»<sup>31</sup>.

Не допускало потому, скажем от себя, что конфликт «Шинели» трагический, неразрешимый. И этот трагизм усугубляется его онтологической природой. Имеет ли право Акакий Акакиевич (читай: Человек, Человечество) на Шинель, иначе, «насуц-

<sup>25</sup> Машинский С.И. Художественный мир Гоголя. – М., 1979. С. 171.

<sup>26</sup> Гуковский Г.А. Реализм Гоголя. – М.; Л., 1959. С. 352.

<sup>27</sup> Там же.

<sup>28</sup> Чернышевский Н.Г. Литературная критика: В 2 т. Т. 2. – М., 1981. С. 216.

<sup>29</sup> Гуковский Г.А. Указ. соч.. С. 352.

<sup>30</sup> Виноградов И.А. Гоголь – художник и мыслитель: Христианские основы мирозерцания. – М., 2000. С. 242.

<sup>31</sup> Васильева М. «Шинель» и пересечение параллелей // Дружба народов. 1997. № 1.

<sup>21</sup> Карсавин Л.П. Монашество в средние века. – М., 1992. С. 60-61.

<sup>22</sup> Цит. по кн.: Карсавин Л.П. С. 61.

<sup>23</sup> Гоголь Н.В. Указ. соч. Т. 3-4. С. 113.

<sup>24</sup> Там же.

но необходимое» (Ю. Манн)? Имеет. Обладают ли сущностной ценностью христианские идеалы, в полноте своей воплотившиеся в монашестве? Обладают. Но совпадает ли идея Шинели с истиной, заключенной в Букве? Не совпадает.

Так не честнее ли М. Горький, который, обращаясь к Блоку, в передаче К. Чуковского, сказал: «Я человек бытовой – и, конечно, мы с вами люди <...> разные, и вы удивитесь тому, что я скажу, – но мне тоже кажется, что гуманизм – именно гуманизм (в христианском смысле), должен полететь ко всем чертям...»<sup>32</sup>.

---

<sup>32</sup> Чуковский К. Дневник. 1901-1929. – М., 1991. С. 106.

Акакий Акакиевич человеку нового времени смешон. Но разве не смешно этому человеку при взгляде на монаха, занятого умонепостижимым трудом по обретению благодати, коснеющего в своем средневековье? Может ли этот человек в полной мере оценить сладость Буквы, которая, как считал Алкуин – «Страж истории»<sup>33</sup>. Не может.

И знаком прогрессирующей бездуховности у Гоголя становится перо, беспечно несущееся по бумаге.

---

<sup>33</sup> Алкуин. Словопрение высокороднейшего юноши Пипина с Альбином схоластиком // Памятники средневековой латинской литературы IV-IX веков. – М., 1970. С. 265.

А.Н. Неминуций

## ГРИМАСА В «ЯЗЫКЕ ТЕЛА» ГОГОЛЕВСКОЙ ПРОЗЫ

В написанной еще в начале двадцатых годов прошлого века статье «Иллюстрации» Ю.Н. Тынянов высказал мысль о принципиальной невозможности адекватной перекодировки словесного, литературного текста в визуальный. Причем в качестве одного из наиболее убедительных, как ему кажется, примеров ученый приводит Гоголя, а точнее эпизод из второго тома «Мертвых душ». Это сцена общения Чичикова с генералом Бетрищевым, где охотник за неучтенными покойниками, почувствовав к своему визави одновременно уважение и робость, ведет себя подобающим образом: «Наклоня почтительно голову набок и расставив руки наотлет, как бы готовился приподнять ими поднос с чашками, он изумительно ловко нагнулся всем корпусом и сказал:

— Счел долгом представиться лично вашему превосходительству»<sup>1</sup>.

Ю.Н. Тынянов акцентирует внимание на процессуальности развернутого здесь автором жестово-мимического «балета», явно ироническую оценку происходящего и, одновременно, констатирует, что в иллюстративной версии действие, несомненно, утратило бы очень важное для автора качество, поскольку «динамика слов, жестов, действий не обвешена у Гоголя плотной массой»<sup>2</sup>. Данное суждение в известном смысле перекликается с более ранней констатацией молодого формалиста Б.М. Эйхенбаума, который обнаружил в «Шинели» прежде всего вербальную мимику и жестикуляцию<sup>3</sup>. Вместе с тем, выделяя отмеченную особенность, Тынянов вовсе не отрицает присутствия в поэтике писателя такого важного характерологического компонента, как соб-

ственно телесная моторика персонажей, «язык» их тела, реализованный в многочисленных и разнообразных формах. Упомянутое качество гоголевского повествования заметили и другие литературоведы. Так, например, уже современный исследователь В.А. Подорога рассуждает о специфической телесности гоголевских героев, сочетающей в себе фрагментарность и целостность, имитацию жизни и марionеточный, кукольный характер.<sup>4</sup>

Действительно, у раннего, и не только раннего, Гоголя телесная экзистенция героев нередко представлена как избыточно активная: встречаются упоминания, а также развернутые описания иногда вполне театральных поз и положений, динамичных (с разной семантикой) жестов рук, движений головы, касаний, похлопываний, мимических эзерсисов. В этом ряду, совершенно очевидно, преобладают объятия и поцелуи, демонстрирующие искреннюю приязнь, либо, напротив, обманные или чисто ритуальные устремления. Достаточно вспомнить в этой связи «челомкание» и объятия Тараса Бульбы после родственной потасовки со своим сыном и, по контрасту, те же, но уже приторно-фальшивые действия Манилова.

Свое место в приведенном перечне занимает *гримаса*. Сразу же надо отметить, что Гоголь использует данный знак чрезвычайно экономно, количество упоминаний о таком проявлении телесного существования человека явно уступает другим. Возможно, выделенная особенность связана с тем, что гримаса – по определению – выражение аффективного эмоционального состояния, намеренное или непроизвольное искажение лица, мотивированное сильным внутренним посылом в ответ на какое-то внешнее воздействие.

Надо также отметить, что воссоздание гримасы у Гоголя дифференцировано в текстах как минимум по двум признакам: она презентуется либо в персонально-объективном формате, когда фиксируется

<sup>1</sup> Гоголь Н.В. Собр. соч.: В 7 т. Т. 5. – М., 1978. С. 396. Далее ссылки на это издание указаны в тексте в квадратных скобках.

<sup>2</sup> Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. – М., 1977. С. 311.

<sup>3</sup> Эйхенбаум Б.М. Как сделана «Шинель» Гоголя // Эйхенбаум Б. О прозе. – Л., 1969. С. 308.

Аркадий Николаевич Неминуций – доктор филологии, профессор кафедры русской литературы и культуры Даугавпилсского университета (Латвия).

<sup>4</sup> Подорога В.А. Мимесис. Материалы по аналитической антропологии литературы: В 2 т. Т. I. Н. Гоголь, Ф. Достоевский. – М., 2006. С. 210-219.

сознанием и словом повествователя, либо в персонально-субъективном варианте, проявляющем уже точку зрения персонажей, находящихся к тому же в позиции взаимного созерцания. Семантика гримасы может быть объективно комической, как, например, в повести «Шинель», где сообщается о том, что главный герой в ходе обряда крещения «заплакал и сделал такую гримасу, как будто бы предчувствовал, что будет титулярный советник» [Т. 3. С. 117], хотя далеко не всегда комизм связан со смехом.

В смысловой оппозиции к приведенному примеру находятся такие проявления физиономической активности, которые демонстрируют, скажем, герои «Сорочинской ярмарки» из «Вечеров на хуторе близ Диканьки»: «Кум с разинутым ртом превратился в камень; глаза его выпучились, как будто хотели выстрелить; разверстые пальцы остались неподвижными на воздухе» [Т. 1. С. 30]. Сходным образом реагирует кузнец Вакула из «Ночи перед Рождеством» на дикий способ поедания вареников со сметаной колдуном Пацюком.

Чаще всего описание гримасы у Гоголя достаточно лаконично и не достигает уровня дискурса, уместаясь в рамках одного предложения. Такая специфика отличает презентацию данного компонента от иных феноменов телесного языка в поэтике Гоголя. Впрочем, на данном уровне есть свои исключения. Так, например, можно увидеть своеобразную рифмовку гримасничанья и паясничанья персонажей в текстах, представляющих разные периоды гоголевского творчества. В первом случае это черт из «Ночи перед Рождеством», который, галантно общаясь с Солохой, «целовал ее руку с такими ужимками, как заседатель у поповны, брался за сердце, охал...» [Т. 1. С. 112]. Второй образец – гримасы в ходе диалога ростовщика Янкеля с Тарасом Бульбой: «Здесь жид постарался, как только мог, выразить в лице своем красоту, расставив руки, прищутив глаз и покрививши набок рот, как будто чего-нибудь отведавши» [Т. 2. С. 92]. И, наконец, еще один, уже многосоставный мимический ряд, в эпизоде сборов Чичикова на губернаторский бал: «Целый час был посвящен только на одно рассматривание лица в зеркале. Пробовалось сообщить ему множество разных выражений: то важное и степенное, то почтительное <...> отпущено было в зеркало несколько поклонов в сопровождении неясных звуков, отчасти похожих на французские, хотя по-французски Чичиков не знал вовсе. Он сделал даже самому себе множество приятных сюрпризов, подмигнул бровью и губами и сделал даже кое-что языком...» [Т. 5. С. 153].

Все три случая объединяет установка на подражание, присвоение чужого лицевого, а отчасти и поведенческого образа, к тому же очевидно травмированного, в отношении же Чичикова имеет место своеобразный динамический калейдоскоп масок (гримас)-личин. В плане оценочном здесь присутствует опять-таки комическая, ироническая семантика, проявление которой инициирует повествователь. Кроме того, типологические переключки на данном уровне между столь разными персонажами (черт – Янкель – Чичиков) заставляют думать уже о специ-

фике их авторского видения в целом. Такого рода синтагматические «цепочки» действительно невозможно перевести в формат пластических искусств, поскольку в повествовательном варианте определяющую роль играет динамика, не только то, ЧТО изображено, но и КАКИМ СПОСОБОМ это сделано.

Однако, как уже было сказано ранее, гримаса гоголевского персонажа куда чаще воспроизводится принципиально иначе. Минимальная процессуальность сохраняется, но она, как правило, имеет уже факкультативный характер, на первый план выходит акцентированная, но в большей мере статичная экспрессия: «Вся группа представляла сильную картину: Иван Никифорович, стоявший посреди комнаты в полной красоте своей без всякого украшения! Баба, разинувшая рот и выразившая на лице самую бессмысленную, исполненную страха мину! <...> Это была необыкновенная минута! Спектакль великолепный!» [Т. 2. С. 194].

Столь же очевидно наиболее характерные гримасы персонажей лишаются признаков комизма, по крайней мере, на уровне субъекта. О куме с «разинутым ртом и выпученными глазами» речь уже шла. Очень похожая гримаса искажает лицо философа Хомы Брута, которого после созерцания летающей в гробу панночки находят в церкви с уставленными в одну точку выпученными глазами. Но не менее выразительное мимическое движение демонстрирует, скажем, и Манилов, услышавший от Чичикова предложение о выгодной сделке: «Манилов вырвал тут же чубук с трубочкою на пол и как разинул рот, так и остался с разинутым ртом в продолжение нескольких минут. Оба приятеля <...> остались недвижимы, вперя друг в друга глаза...» [Т. 5. С. 33]. В связи с присутствием таких и подобных им феноменов вряд ли можно полностью разделить мнение Тынянова по поводу того, что Гоголь «менее всего поддается переводу на живопись»<sup>5</sup>. Думается уместнее говорить о неких попытках авторского экфрасиса, вполне поддающихся не только живописному, но и скульптурному, например, воплощению.

Разумеется, каждая из гримас обретает тот или иной смысл в контексте всего текста или в рамках конкретного эпизода. Тем не менее, достаточно четко прослеживается и некая типология. Искажению лица гоголевского персонажа предшествует созерцание или узнавание чего-то неведомого, не уместяющегося в рамки его прежних представлений о мире, не постигаемого ни умом, ни доступными героя эмоциями. По этой причине среди всех гримас абсолютно доминирует гримаса изумления, по принципу «матрешки» содержащая в себе еще и мимическое обозначение страха, переходящего в ужас. Последнее из упомянутых ощущений не только манифестируется вовне (выпученные глаза и открытый рот), но и провоцирует состояние оцепенения, остолбенения, наконец, окаменения. Нетрудно увидеть при этом аналогии со знаменитой немой сценой в финале «Ревизора», где среди множества гримас в развернутой авторской ремарке особо вы-

<sup>5</sup> Тынянов Ю.Н. Указ. соч. С. 311.

делены своего рода гримасы-маски, отражающие состояние запредельного ужаса оцепеневших от него персонажей. Вообще следует отметить, что смысл физиономических эволюций у персонажей Гоголя «считывается» как относительно прозрачный, кроме, может быть, одного случая, заявленного в реплике городничего: «Да, таков уж неизъяснимый закон судеб: умный человек – или пьяница, или рожу такую состроит, что хоть святых выноси» [Т. 4. С. 14]. В таком изложении остается только догадываться, что именно демонстрирует выражение искаженного лица темпераментного учителя истории.

В этой связи среди гоголеведов уже давно обсуждается проблема этимологии подобных принципов воссоздания языка тела в гоголевском повествовании. Известный английский славист Ричард Пис склонен считать, что эстетика писателя во многом базируется на традициях фольклора и древнерусской литературы, избегавших психологизма в его традиционном понимании. Отсюда и происходит, по его мнению, стремление заменять анализ внутренних состояний героев манифестацией потаенного через внешнее, в том числе телесное начало<sup>6</sup>. Еще дальше идет в своих рассуждениях Е.В. Грекова, которая смогла увидеть в гримасах участников той же немой сцены из «Ревизора» некие аналогии с древнерусскими иконописными ликами, представленными отчасти в сценах Страшного суда<sup>7</sup>. Правда исследовательница странным образом находит на лицах городничего и его окружения еще и гримасы скорби, что, по всей видимости, все же не укладывается в замысел автора комедии.

<sup>6</sup> *Peace Richard*. The Enigma of Gogol: The Examination of the Writing of the N.V. Gogol and Their Place in the Russian Literary Tradition. – Cambridge, 2009. P. 89.

<sup>7</sup> *Грекова Е.В.* Два этюда о Гоголе // Известия РАН. Серия литературы и языка. 1994. Т. 53. № 1. С. 40.

Думается, есть основания предположить опору Гоголя еще на один источник, который относится к сфере несомненно знакомых ему опытов итальянской барочной живописи и скульптуры<sup>8</sup>. В самом деле, сюжеты картин Караваджо и скульптурных композиций Бернини дают множество примеров телесной реакции их персонажей на самые разные неординарные внешние вызовы. При этом степень эмоционального потрясения реализуется художниками в том числе демонстрацией аффективных поз и выражений лиц.

По точному замечанию С.М. Даниэля, в искусстве эпохи барокко «становится привычным уподоблять мир сцене, на которой каждый человек играет свою роль»<sup>9</sup>. И действительно, театрализованные гримасы ослепленного и поверженного Савла у Караваджо или поднимающегося для схватки с Голиафом Давида Бернини несут в себе и семантику страха, и временного оцепенения, но и потенциал его возможного преодоления, преобразования. Уместно привести здесь как параллель хотя бы упоминание об изумленной до предела физиономии все того же Чичикова, остолбеневшего (но явно не от ужаса) перед неземной красотой губернаторской дочки. Такая сложная двойственность интерпретации человека, по всей видимости, была близка и Гоголю, что отчасти реализовано в парадигме гримасы, какой она изображена в пределах художественного мира его прозы.

<sup>8</sup> Тема «Гоголь и барокко» поднималась в литературоведческих студиях неоднократно и рассматривалась во многих аспектах. Одной из весьма успешных недавних попыток следует признать диссертацию Ю.В. Архиповой «Художественное сознание Н.В. Гоголя и эстетика барокко» на соискание степени кандидата филологических наук, защищенную в 2005 году. См. также ее статью: *Архипова Ю.В.* Художественная специфика немой сцены «Ревизора» // Известия Уральского гос. университета. 2002. № 24. С. 143-152.

<sup>9</sup> *Даниэль С.М.* Искусство видеть: О творческих способностях восприятия, о языке линий и красок и о воспитании зрителя. – Ленинград, 1990. С. 163.

---

**«У ГОГОЛЯ – БЕСКОНЕЧНО СМЕШНО, А ПОТОМ – “НАД КЕМ СМЕЕТЕСЬ”?»**  
**(ИНТЕРВЬЮ С ДРАМАТУРГОМ НИКОЛАЕМ КОЛЯДОЙ)**

**ФК:** Николай Владимирович, когда состоялась ваша первая «встреча» с Гоголем?

**Н.К.** Когда я был еще совсем маленький и только научился читать (а читал я много-много, хотя в селе у нас было всего две библиотеки), я читал все, что только под руку попадется, и наткнулся, конечно же, на Гоголя. Прочитал «Ночь перед Рождеством» и увидел там в самом начале такую сноску – достаточно известную: *«Колядовать у нас называется петь под окнами накануне рождества песни, которые называются колядками... Говорят, что был когда-то болван Коляда, которого принимали за бога, и что будто оттого пошли и колядки. Кто его знает?»*. Я был очень удивлен, увидев свою фамилию. Отец у меня украинец, и фамилия украинская, красивая, но тогда мне казалось, что она при-

думанная, смешная. И вдруг неожиданно встретил ее у Гоголя. Надо же, написал про мою фамилию! Тогда я и обратил внимание на творчество Николая Васильевича. И с тех пор очень нежно к нему отношусь. Перечитывал все, что написано Гоголем, наверное, тысячу раз. Всегда любил его и люблю до сих пор, потому что это невероятный писатель. Не могу даже сказать, какой текст у Гоголя люблю больше всего, – все замечательно. «Мертвые души» – шедевр, любую строчку бери, читай-перечитывай, наслаждайся.

**ФК.:** Вы пишете довольно много инсценировок, в том числе по мотивам произведений Гоголя. Почему такое внимание к текстам этого классика?

**Н.К.:** Да, с Гоголем у меня и как у драматурга, и как у режиссера много связано. У каждого «обращения к Гоголю» – своя история. Началось все с Лии Ахеджаковой, которая попросила меня написать для нее «Старосветские помещики» (потом я назвал пьесу «Старосветская любовь»). Я взялся за дело, сидел в Логиново и писал. Работал сначала трудно: писал и думал: зачем мне это надо? Но на середине пьесы вдруг понял, что пишу про своих родителей, своих маму и папу, и мне вдруг стало так легко. Работа пошла очень быстро, просто. Наверное, поэтому у пьесы такая долгая жизнь. «Старосветскую любовь» поставил Валерий Фокин, очень известный, талантливый режиссер, и Ахеджакова вместе с Богданом Ступкой довольно долго играли эту пьесу – 6 или 8 лет. Приятно, что и сейчас пьесу ставят разные театры (в Новосибирске, в Ростове-на-Дону). А я до сих пор радуюсь тому, что сделал такую законченную инсценировку. Раньше эта тонюсенькая повесть Гоголя не была адаптирована для театра.

Для Ахеджаковой же написал по мотивам Гоголя «Коробочку»: попробовал взять из «Мертвых душ» одного персонажа и исследовать «черты русского характера». Как Гоголь говорит: «Иной и почтенный, и государственный даже человек, а на деле выходит совершенная Коробочка». Вот эту «дубинноголовость» русского человека мне было интересно исследовать.

Не так давно для Ольги Аросевой я написал пьесу «Иван Федорович Шпонька и его тетушка». Мне кажется, я ее удачно «сложил», такая хорошая пьеса получилась. Может быть, даже поставлю у себя. Эту незаконченную повесть никто никогда не делал для театра. Был в 70-е годы спектакль на ТВ, его ставили Фокин с Табаковым, но не знаю, кто автор инсценировки и сохранился ли на видео спектакль. Я взял ранние пьесы Николая Васильевича, «склеил», добавил своего. И как-то все это удачно сложилось – получилась, на мой взгляд, законченная история.

**Ф.К.:** Какие из своих режиссерских работ по Гоголю вы считаете самыми удачными?

**Н.К.:** Наверное, «Ревизор». Я поставил его у себя в театре, на настоящей грязи. Спектакль идет уже много лет, мы возили его в разные страны – недавно, например, были во Франции, и везде Гоголь в этой постановке принимается на «ура».

Кроме того, в прошлом году в Театре Кукол я поставил пьесу «Башмачкин» моего ученика Олега Богаева, и достаточно удачно, как мне кажется. Получился хороший спектакль.

Люблю свой спектакль «Женитьба». Помню, как мы показывали его в Москве в театре «Современник» и как хохотала на весь театр Ахеджакова, как она заводила весь зал своим смехом. После спектакля зашла за кулисы и сказала мне: «Коля, это шедевр!». Очень приятно, когда Ахеджакова – великодушная артистка – говорит такие слова. Но подругому и быть не могло – это же Гоголь. Во всех трех спектаклях играет Олег Ягодин, замечательный актер. Он играет и Башмачкина, и Хлестакова, и

Подколесина. Ну и другие артисты, занятые в «Женитьбе» и «Ревизоре», очень неплохие.

**Ф.К.:** Как вам кажется, насколько творчество Гоголя адекватно современности?

**Н.К.:** Георгий Товстоногов – великий режиссер – сказал, что классика должна звучать на сцене так, как будто ты читаешь сегодняшнюю газету. Театр обязательно должен быть современным. И Гоголь абсолютно современен. Когда в Екатеринбурге проходил саммит ШОС – помните, когда все просто сдурели от того, что приехал самый настоящий «ревизор», – у нас шел спектакль «Ревизор». И надо сказать, публика хохотала до упада – все смеялись совершенно как сумасшедшие. Потому что было полное ощущение, что все показанное на сцене прямо сейчас у нас в городе и происходит. *«Ах, боже мой! я и позабыл, что возле того забора навалено на сорок телег всякого сору. Что это за скверный город! Только где-нибудь поставь какой-нибудь памятник или просто забор – черт их знает откуда и нанесут всякой дряни! ... Если спросят, отчего не выстроена церковь при богоугодном заведении, на которую год назад была ассигнована сумма, то не позабыть сказать, что начала строиться, но сгорела. Я об этом и рапорт представлял. А то, пожалуйста, кто-нибудь, позабывшись, сдуру скажет, что она и не начиналась».* Правда, ничего в России не поменялось: все разворовано, и беды все еще две – дураки и дороги. И не думаю, что когда-нибудь что-нибудь изменится.

**Ф.К.:** Вы как режиссер испытываете «сопротивление материала», когда ставите Гоголя? Легко ли работать с классическим текстом?

**Н.К.:** Нет, никакого сопротивления. Мне тексты Гоголя абсолютно органичны. При постановке и «Ревизора», и «Женитьбы» всегда было очень легко, весело, смешно. В работе над спектаклем главное, чтобы актеры не сидели и не скучали. А с Гоголем скучно не бывает. Артисты читают, смеются, потому что это все невероятно современно, невероятно остроумно. И репетиции не нужны – само все бежит.

**Ф.К.:** Вы давно преподаете в Театральном институте. С позиции человека, который учит писать, – полезен ли Гоголь молодым авторам? Интересен им?

**Н.К.:** В театральном институте, где я преподаю уже много лет, на каждом занятии я говорю своим студентам: что есть пьеса? Это, во-первых, *Мысль* – что-то, что я хочу сказать людям, важное, необходимое; во-вторых, *Слово* – каждое слово, как розовое яблоко, должно «кататься по тарелочке» (вспомните, как, например, Набоков любит слово, как дает читателю его «понюхать», почувствовать); ну и, в-третьих, *Характер* – интересен всякий человек, тот, который по улице проходит мимо тебя или сидит рядом с тобой. Вот это три важнейших компонента. Но если нет во всем этом боли, боли за людей, о которых ты пишешь, то ничего не получится. Театр – это когда смешно, смешно, смешно, когда

хохочу до упаду, а потом вдруг плачу. Только за это – за возможность посмеяться, а потом поплакать – люди и готовы ходить в театр. Вот у Гоголя именно так. У Гоголя – бесконечно смешно, а потом – «над кем смеетесь»? С этой точки зрения гоголевские тексты – образцы, они выстроены просто безупречно. Я очень часто при разборе пьес говорю: ну где у тебя в пьесе исходное событие? Вспомни: «Я пригласил вас, господа, чтобы сообщить...». Если нет исходного события, то все «рассыпается». Я пытаюсь учить будущих драматургов на текстах Гоголя, потому что они идеальны во всех отношениях.

**ФК. Читают ли ваши студенты классику?**

**Н.К.:** Большой вопрос. Конечно, я пытаюсь «заставлять», но толку от этого мало. Как можно заставить читать? Отношение у всех разное. Кому-то хочется учиться, а кому-то все равно. Кому надо – тот читает, а бить палкой не могу – это их проблемы, их жизнь. Не так давно подходит ко мне один студент,

показывает «Мертвые души» и говорит: «Во книжка! Классная! Сейчас ехал в метро, дочитал последнюю страницу. Супер-книга!». Что на это можно сказать? Ну, молодец, молодец. А студент-то второй курс закончил. В таких случаях бывает за ребят очень стыдно. Иногда произнесешь на занятии фразу из какого-нибудь знаменитого текста, спросишь: откуда цитата? И видишь 40 человек, которые смотрят на тебя и НЕ ЗНАЮТ. Ну что ж поделать? Они не понимают, что писательский труд – это невероятно тяжело. Сиди, пиши, работай. А они только говорят, говорят, хотя кого-то эпатировать, удивить. А чем можно удивить? Какими-то несусветными матами или сексом и наркотиками... Или действие происходит на небесах, или прилетел инопланетный корабль. А всего-то надо пристальнее посмотреть на жизнь вокруг – тут такие немыслимые трагедии. Хотя, что говорить, люди очень разные. Есть пытливые, талантливые, есть те, кто просто хочет получить диплом. Тут ничего не поделать. Не всем быть Гоголями.

*Беседу вели О.Ю. Багдасарян,  
кандидат филологических наук, доцент кафедры современной русской литературы УрГПУ,  
и А.В. Титова, студент факультета русского языка и литературы УрГПУ.*

# ФОРМИРОВАНИЕ ЕДИНОЙ СИСТЕМЫ ЛИНГВИСТИЧЕСКОГО ОБРАЗОВАНИЯ

М.А. Брагина, Н.А. Красс

## МЕТОДИКА ПРЕПОДАВАНИЯ РУССКОГО ЯЗЫКА В УСЛОВИЯХ НОВОЙ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЙ ПАРАДИГМЫ

Каждый человек в той или иной степени включен в процесс образования, будь то ученик, учитель, родитель, представитель власти, бизнеса, культуры, искусства или науки. И в этом смысле можно говорить о глобальной роли образования в жизни каждого человека и как личности, и как представителя социума. Однако, несмотря на столь очевидные представления об образовании, эта область деятельности по-прежнему полна вопросов и противоречий. Каковы же причины этого явления?

Анализируя структуру, содержание, цели образовательной парадигмы в нашей стране, прежде всего в области языковой политики, мы пришли к выводу о том, что до сих пор чаще всего использовалась модель «образование как предприятие» (П.В. Ларионов), прежде всего направленная на дос-

тижение экономической выгоды, в том числе и на рынке международных образовательных услуг.

Однако с точки зрения перспективы такой подход оказывается несостоятельным: обучаемый не заинтересован в изменениях и не в состоянии приспособиться к ним. В то же время нельзя не вспомнить классическое образование, ориентированное на фундаментальную подготовку, обеспечивающую развитие интеллектуальных способностей и дающее возможность для выбора, для самостоятельной ориентировки в различных видах деятельности в условиях меняющегося мира. Приведем в подтверждение своей мысли результаты исследования доктора экономических наук, профессора, ректора Санкт-Петербургского института внешнеэкономических связей, экономики и права С.М. Климова (Климов, [www.elitarium.ru](http://www.elitarium.ru)).

### Знания с длинным и коротким периодами полураспада

	Знания с длинным периодом полураспада	Знания с коротким периодом полураспада
Типы знания	Академическое, базовое, теоретическое	Профессиональное, практическое
Время формирования	Долгое: годы, месяцы	Короткое: дни, недели, месяцы
Экономический возврат	Длительный (через продолжительное время)	Быстрый
Социальные эффекты	Высокие	Низкие
Источники финансирования	Семья, государство	Работники, бизнес
Примеры	Базовые дисциплины, гражданское право, язык, математика, логика, теоретическая часть профессионального обучения	Индустриальные процессы, использование программного обеспечения, определенные технические и профессиональные навыки

«Гуманизация образования рассматривается нами как преломление в педагогике личностного подхода, разработанного в сфере философии и психологии», – отмечает д.п.н., профессор М.Н. Берулава. Нам кажется, что ограничиваться достижениями и наработками философии и психологии при рассмотрении содержания и методики обучения русскому языку недостаточно. В духовной сфере общества на современном этапе прослеживается эволюция философских воззрений, ставящих homo,

творца, в центр научной картины мира. Поэтому формирование нового глобального мышления и миропонимания у общества в целом усиливает интерес к творчеству как к высшему проявлению феномена человека. Этот интерес активизирует все структурные и институциональные системы общества, в том числе и его подструктуры – системы образования.

Формирование сознания будущего поколения, в том числе языкового, связано прежде всего с формированием определенных нравов. И в этой связи следует обратить внимание на исследования специалистов-социологов в области моральных ценностей народов в последнее десятилетие, поскольку в них дана характеристика тех, кого нам предстоит обучать в ближайшие десятилетия (Хвостов, 2002, с. 266-271; Соколов // [www.ecsocman.edu.ru](http://www.ecsocman.edu.ru)). В частности, при исследовании тенденций, свойственных российскому обществу рубежа XX–XXI веков, отмечается следующее:

---

*Мария Александровна Брагина – кандидат филологических наук, доцент кафедры русского языка и литературы Института иностранных языков Российского университета дружбы народов (г. Москва).*

*Наталья Александровна Красс – кандидат филологических наук, доцент кафедры русского языка и литературы Института иностранных языков Российского университета дружбы народов (г. Москва).*

- упала значимость широкого круга общения, хорошей семьи, альтруизма в отношениях;

- повысилась значимость материального достатка (стать очень богатым хотят больше, хотя и на уровне тенденции);

- сузилась сфера *общественно важных* позитивных ориентиров и повысилась собственная ценность; развивается стремление к «элитарности», желание быть не такими, как все (гораздо больше опасаются деградации себя как личности, развивается эгоизм прагматичного типа, происходит индивидуализация морального сознания);

- вдвое, по сравнению с советским периодом, снизилась важность таких качеств, как социальная значимость труда, сознание и чувство общественного долга, честность, принципиальность, общественная активность;

- происходит процесс «размывания» в сознании «простых» норм нравственности, таких, как доброта, милосердие, порядочность, честность, ответственность, вежливость и др.

Анализируя эти сведения, трудно не согласиться с мнением известного российского специалиста в области риторики В.И. Аннушкина, который указывает, что «неудачи нашей перестройки во многом связаны с отсутствием в сознании нации идеи устройства мира через язык. Революционные изменения в обществе невозможно начинать, не определив значения слов как главных понятий, в которых общество должно поверить» (Аннушкин – [www.portal-slovo.ru](http://www.portal-slovo.ru)).

Другими словами, ценностная ориентация обеспечивает функциональное единство всей структуры нравственного сознания и является системообразующим фактором.

В настоящее время средней общеобразовательной школе предстоит, на наш взгляд, переоценивать и многое из своего предыдущего опыта. Так, результаты ЕГЭ показывают, что в когда-то самой читающей стране мира, славящейся своей системой образования, из 1139376 участников экзамена по русскому языку в 2008 году высший балл (100) получили всего лишь 707 человек, а к выполнению задания по части С (задание с развернутым ответом) не приступило 8,80 % от всех явившихся на экзамен; средний балл за выполнение заданий КИМ ЕГЭ в части А составляет всего лишь 20,30 из 31 возможного балла (информация предоставлена официальным информационным порталом Единого Государственного экзамена – <http://www1.ege.edu.ru/content/view/508/185/>). И даже успешная сдача ЕГЭ не гарантирует того, что учащийся представляет себе русский язык как систему, а также умеет пользоваться этим инструментом в собственных целях.

«Подлинная сущность мирового образовательного кризиса состоит в беспомощности и неэффективности современного образования перед лицом глобальных проблем цивилизационного масштаба», – писал Гершунский Б.С.<sup>1</sup> [цит. по дисс. О.И. Руденко-Моргун, с. 16].

Обобщая накопленный опыт, хотелось бы обратить внимание на то, что учебники предыдущего поколения были ориентированы прежде всего на личность преподавателя, может быть, даже и бессознательно; доказательством этой ориентированности можно считать трудности с восстановлением пропущенных тем, особенно если близкие учащегося не обладают специальными знаниями по тому или иному предмету. Еще одной существенной проблемой современной школы являются часто возникающие конфликты между учителями и учащимися; внутришкольная конфликтология – одна из форм школьных межличностных отношений (Т.С. Шевцова), приводящая в итоге к деформациям в профессиональной деятельности, пусть даже и в результате неосознанных установок; а также постоянной темой как на специализированных сайтах, так и информационных ([www.7ya.ru](http://www.7ya.ru), [www.gazeta.ru](http://www.gazeta.ru); [www.kommersant.ru](http://www.kommersant.ru) и т.д.). При создании учебников нового поколения в структуре базовых уроков необходимо снижение роли учителя как *единственного обладателя новой информации по предмету*, т.е. в данном случае речь идет и об исключении зависимости ученика от психоэмоционального состояния преподавателя, и от его возможного непрофессионализма. Одним из путей решения этой задачи может стать составление учебника не по принципу тематического планирования, а по принципу планирования поурочного, введение рабочих тетрадей как формы формирования практических навыков грамотности.

Кроме того, именно при таком разделении на воспитательную и собственно образовательную роли современного учителя станет возможным осуществление компетентного подхода к образованию, о котором говорят многие ученые (Т. Кун, Н. Хомский, Р. Уайт, Дж. Равен, Н.В. Кузьмина, А.К. Маркова, В.Н. Куницина, Г.Э. Белицкая, Л.И. Берестова, В.И. Байденко, А.В. Хугорской, Н.А. Гришанова, И.А. Зимняя и др.). Несмотря на то, что понятие *компетенция* и/или *компетентность* от времени введения в научный аппарат этой категории и до сегодняшнего времени претерпело ряд содержательных и структурных изменений, на каждом этапе и при разном количестве компетенций это разделение возможно.

Другими словами, из 4-х компетентностей: профессионально-методической (учиться знать); компетентности в плане деятельности (учиться делать); социально-коммуникативной компетентности (учиться жить вместе); компетентности в плане личности (учиться быть) – огромное значение приобретают две последние. На наш взгляд, профессиональная реализация и успех зависят именно от базового образования, которое готовит школьника к реализации в плане личности: способности к системному мышлению и рефлексии, наличию собственной позиции и умению отстаивать свою точку зрения, способности к непрерывному обучению и изменениям, способности жить с людьми других культур и понимать различия, избегать ошибок общения, регулировать конфликты ненасильственным путем, обладать способностью критически осмысливать информацию, распространяемую по каналам СМИ.

<sup>1</sup> Гершунский Б.С. Философия образования для XXI века. – М., 1998. С. 32.

Современные учебники представляют собой весьма странную смесь из теории и практики, текстов, не отвечающих реалиям времени и, как следствие, не затрагивающих одну из самых важных составляющих – эмоциональную сферу учащегося, что, в свою очередь, приводит к тому, что русский язык как предмет обучения утратил одну из своих основных функций – воспитательную. Ребенок, впервые взявший в руки учебник по русскому языку, сталкивается с той проблемой, что язык, на котором он говорит с детства и который является средством коммуникации, превращается в сухую науку. Проявляется весьма странная закономерность: утратив воспитательную функцию, русский язык как предмет превращается в сознании ребенка в нечто инородное, непонятное, требующее только запоминания, ассоциируется исключительно со школьным предметом; вместо того чтобы стать инструментом для совершенствования коммуникативных навыков и инструментом для развития логики, воображения, интеллектуального и общеобразовательного уровня учащегося. Ведь для того, чтобы правильно написать окончание существительных, совершенно не нужно вводить не только понятия склонения, но в общем-то и даже рода: нужно научить ребенка операциям сопоставления, группированию слов по определенным признакам и выделению этих одинаковых признаков, то есть операциям анализа и синтеза. Поэтому первой задачей для составителей учебников является задача по разделению изучения необходимого теоретического материала и практической составляющей, которая, в свою очередь, не обязательно должна быть представлена в виде правил, то есть подготовка филолога и подготовка грамотного человека – это, по сути, две абсолютно разные задачи, то есть необходимо разделить компетенции, относящиеся к языковому и речевому владению родным языком, а также владению культурой родного языка, и компетенции, относящиеся к личностной и предметной рефлексии. О различных способах формирования орфографической и пунктуационной грамотности мы поговорим в других работах.

Нам предстоит важным образом обратить внимание на то, что структуру программ по русскому языку ошибочно создавать, ориентируясь только на изучение неких норм, правил. Сами по себе нормы, правила, знания еще не гарантируют, что человек примет их к исполнению. Лишь тогда, когда они превратятся в предмет устойчивого эмоционального отношения, они станут источником и мотивации, и действия. Эту мысль подтверждают и исследования американских ученых, которые были проведены еще в начале 1990-х годов (Д. Гольман, Д. Гарднер). В частности, ими в научный обиход было введено понятие «эмоциональный интеллект» (EQ), после чего резко снизилась значимость такого понятия, как «интеллектуальный коэффициент» (IQ), которому приписывались главные возможности успеха человека. Понятие «эмоциональный интеллект» включает в себя такие качества и свойства личности, как самопознание и самооценка, умение совладать с чувствами, искусство сопереживания, настойчивость, мотивацию и др.

Применительно к образованию, нужно говорить здесь о проблеме формирования познавательных интересов школьников. Как известно, стойкий познавательный интерес формируется только при сочетании эмоционального и рационального в обучении. Но если в младших классах этой части обучения уделяется особое внимание: здесь и игровые формы подачи материала, и сюжетно-ролевые игры, и шарады, и интеллектуальные соревнования, то уже в 5 классе средней школы формирование и развитие познавательного интереса уходит даже не на второй план, а значительно дальше, хотя именно с помощью этой важной составляющей формируется всесторонне развитая личность. То есть проблема формирования и развития познавательного интереса имеет и социальное, и педагогическое, и психологическое значение (К.Д. Ушинский, А. Франс, И.И. Бецкой, Ф.И. Янкович, Н.И. Новиков, Н.И. Пирогов, С.Л. Рубинштейн, Б.Г. Ананьев, В.В. Давыдов, Е.И. Киричук, Л.И. Божович, Г.И. Щукина, Н.Л. Погорелова, Н.Г. Морозова, А.К. Маякова, В.Б. Бондаревский, Г.К. Байдельдинова, Н.Д. Хмель и др.).

Поэтому, на наш взгляд, в сфере обучения родному языку развитие наших учащихся должно идти по трем параметрам личности в следующем порядке:

1) *ценности* (развитие и формирование качеств характера и свойств личности на основе усвоения идеалов своей и чужих культур);

2) *знания* (развитие интеллектуальных способностей, образованности как формирования внутреннего и внешнего облика человека через выстраивание полипарадигмальных связей между различными областями знаний);

3) *эстетичность* (привлекательность, выразительность с учетом специфики национальных понятий свойств идеальной речи).

Другая сторона этой проблемы состоит в том, что интерес к изучению любого школьного предмета, в частности русского языка, в данном случае может появиться только тогда, когда ребенку будет предложена соответствующая *форма*. Обратите внимание: именно в этом возрасте родители чаще всего сталкиваются с проблемой бесконечного сидения ребенка в виртуальном пространстве, избыточном приеме воздействия на визуальные каналы восприятия. Почему инструменты, используемые в создании компьютерных игр, не могут быть использованы в создании обучающих компьютерных программ? Попытки вовлечения / включения ребенка в обучающее пространство с помощью педагогических агентов уже давно применяются и успешно используются (электронные учебники, созданные коллективом авторов под руководством проф. О.И. Руденко-Моргун).

На наш взгляд, идея современных учебников по русскому языку должна состоять и в том, чтобы с помощью всех возможных педагогических инструментов привести изначально разноуровневых учеников не только к успешному прохождению усредненной формы итогового контроля (в настоящее время – ЕГЭ), но и в том, чтобы помочь развитию всесторонне образованной, развитой, социально

адаптированной личности. Причем эта задача должна выполняться в рамках государственной политики, а не перекладываться на коммерческие и иные организации, оказывающие услуги в сфере дополнительного образования.

При решении этих задач должны быть соблюдены все принципы современного обучения:

- коммуникативный (практическая направленность обучения);
- функциональный (включение реальных тем, ситуаций, проблем в обучение, приближение учебной деятельности к естественным условиям общения);
- поэтапность обучения и его цикличность;
- индивидуализация обучения, т.е. учет коммуникативных потребностей и (самое важное!) индивидуальных особенностей учащихся;
- учет специфики и интеграции всех видов речевой деятельности: говорения, аудирования, чтения и письма при их взаимодействии;
- формирование умений продуктивной и репродуктивной деятельности;
- воздействие на сознательные и подсознательные процессы при изучении языка.<sup>2</sup>

Для реализации этих принципов современного обучения в создании современных учебников должен учитываться не только опыт и практические достижения филологов, но и практические наработки психологов, социальных педагогов, исследования в рамках коррекционной педагогики и т.д. В настоящее же время исследования носят чаще всего теоретический характер и призваны решать проблемы, связанные с какой-то конкретной темой, а не с изменением системы в целом.

Столь же важной остается и проблема формирования активности учащихся на уроке «...как психологической производной интеллекта, позволяющей ему самоиницировать учебную проблему и творчески ее решать»<sup>3</sup>. Проблема формирования активности учащихся тесно связана с проблемой дифференцированного подхода к обучению русскому языку в школе, последнюю из которых в настоящее время могут решить компьютерные средства обучения, учитывающие при своем создании неравные условия, в которых находятся учащиеся, их индивидуальные особенности, и выстроенные на основе личностно-ориентированного процесса обучения таким образом, чтобы обеспечить усвоение изучаемого материала, формирование прочных знаний, умений и навыков, развитие предметных и общеучебных компетенций у всех учащихся, не тормозя при этом рост сильных школьников, поднимая средних до уровня сильных, а слабых – до уровня средних, компенсируя трудности и пробелы, возникающие у детей с ограниченными возможностями на коллективном школьном уроке русского языка.

Хотелось бы обратить внимание, что на основе системы обучения стратегиям языковой грамотности,

учитывающей специфику межполушарных взаимодействий (с учетом «трехмерной» модели памяти как средства исследования эффективности психологических стратегий языковой грамотности у лиц с различным типом межполушарной асимметрии), разработана не только система тестирования особенностей функционирования памяти в рамках модели трехмерной памяти, но и конкретные практические методики улучшения параметров трехмерной памяти человека, что позволяет успешно применять систему развития психологических стратегий обучения языковой грамотности, позволяющую значительно улучшать качественные и количественные показатели языковой грамотности<sup>4</sup>.

Однако, так как учителя русского языка в средней общеобразовательной школе не обладают серьезными программами и инструментами для проведения всесторонней диагностики и тестирования учащихся с целью определения психологических стратегий, в том числе и в области языковой грамотности, в отношении каждого учащегося, на сегодняшний день представляется оптимальным принять во внимание следующее: в реальной учебной практике педагоги одновременно работают с учащимися, различными не только по своему умению учиться, особенностям мыслительной деятельности и типам памяти, предметной подготовке и сформированности умений и навыков, но и по общему состоянию здоровья. Такой подход представляется нам наиболее объективным и был реализован в работах О.И. Руденко-Моргун, Л.А. Дунаевой, А.А. Архангельской, Е.И. Ивановой (Золотых). В целом контингент, с которым приходится взаимодействовать школьному учителю, крайне неоднороден и условно распадается на четыре основные группы: сильные, средние, слабые учащиеся и дети с ограниченными возможностями.

К сильным учащимся относят способных детей, которые легко и быстро усваивают изучаемый материал в максимальном объеме, без усилий овладевают формальными структурами, отличаются способностью к широкому обобщению материала, гибкостью мыслительных процессов, умением находить обоснованные способы решения задач и свободно переключаются с одной умственной операции на другую.

К группе средних относят учащихся, которые без особого труда овладевают основным объемом изучаемого материала, могут производить его анализ и синтез, делая несложные выводы после пошагового выполнения промежуточных видов работы (через системы специально организованных упражнений), способны применять усвоенные знания, умения и навыки преимущественно в знакомых ситуациях.

В группу слабых входят учащиеся, с большим трудом и в недостаточном объеме усваивающие изучаемый материал. Эти школьники даже после

<sup>2</sup> Акишина А.А., Каган О.Е. Учимся учить. – 3-е изд., испр. и доп. – М.: Рус.яз. Курсы, 2004.

<sup>3</sup> Гнездилова З.Ю. Формирование интеллектуальной активности учащихся в процессе обучения: диссертация ... кандидата психологических наук. – Иркутск, 2001.

<sup>4</sup> Лысковская В.Н. Когнитивные психологические стратегии формирования языковой грамотности в процессе индивидуального обучения: диссертация ... кандидата психологических наук. – Новосибирск, 2002.

длительной тренировки не владеют всеми необходимыми элементами, оказываются не в состоянии уяснить сущность связей и взаимоотношений между ними, с большим трудом обобщают материал, отличаются инертностью мышления и не могут руководствоваться правилами даже в знакомой ситуации. К этой группе также относятся дети, имеющие некоторые особенности, препятствующие успешному обучению (легкие неврозы, повышенную утомляемость, замедленную реакцию, затруднения при концентрации внимания и т.п.).

Четвертую группу составляют дети с ограниченными возможностями, имеющие инвалидность или близкие к этому, но при этом допущенные к обучению по программе основной общеобразовательной школы. Дети, отнесенные к данной группе, нуждаются в управляемой индивидуальной самостоятельной работе с изучаемым материалом – предваряющей, поддерживающей и повторительной, поскольку некоторые из них не всегда регулярно посещают школу (например, дети с двигательными нарушениями или заболеваниями сердечно-сосудистой, дыхательной системы) или во время присутствия на уроке не в полном объеме воспринимают объяснения учителя (допустим, слабовидящие могут недостаточно хорошо видеть информацию на доске, слабослышащие не без труда усваивают речь учителя).

Исходя из вышеизложенного, хотелось бы отметить, что очевидные трудности в преподавании

русского языка как родного в школе и вузе уже давно носят системный характер, а поэтому также требуют системного подхода в решении возникших проблем, а не частичного исправления деталей. Прежде всего это касается создания принципиально новых учебников и учебных пособий, включающих прежде всего разделение в системном подходе к решению самих компетенций и набора входящих в каждую из них компонентов не только по принципу отнесения к личности человека, социальному взаимодействию человека и социальной сферы и собственности обучающих (образовательных) и воспитательных (формирующих личность) задач с учетом многостороннего дифференцированного подхода к исходному уровню учащегося, а также национально-культурных нормативов речи и этнориторических идеалов. И именно поэтому мы приглашаем всех педагогов, неравнодушных к состоянию методики преподавания русского языка, к совместной работе – разработке принципиально новых уроков с учетом тех проблем, которые были поставлены в этой статье.

Помочь научиться понимать истоки и смысл слова своей и другой культуры и творчески использовать возможности слова в устной и письменной речи – большая методическая задача XXI века. И в этом, по нашему убеждению, состоит общегуманная ценность педагогической парадигмы в системе наук.

М.Э. Рут

### «ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН» – ЭНЦИКЛОПЕДИЯ... РУССКОГО ЛИТЕРАТУРНОГО ЯЗЫКА

Приведенное в эпиграфе высказывание патриарха нашей исторической русистики – одно из общих мест истории русского литературного языка, но юбилейные дни тем и прекрасны, что позволяют увидеть в новом свете затверженные аксиомы. Именно такую попытку и представляют настоящие заметки.

«Евгений Онегин» – центральное произведение в творчестве великого поэта, а хрестоматийное определение В. Белинского («энциклопедия русской жизни») сделало для потомков этот роман в стихах и своеобразной «визитной карточкой» России первой трети XIX века: с восьмого класса каждый из нас именно благодаря Пушкину знает, как воспитывали дворянских мальчиков Петербурга и сельских барышень, как разорялись отцы светских львов и вращались в деревенский быт московские любитель-

*В языке Пушкина вся предшествующая культура русской литературной речи нашла решительное преобразование.*

*В.В. Виноградов*

ницы Ричардсона, как влюблялись, пили, стрелялись, гадали, что видели и слышали в театре, что читали и что пели, какие балы давали, как веселились и хандрили *et cetera, et cetera*. И попутно (именно попутно, поскольку главным для нас все же остается судьба героев) наткнулись на шуточные и поэтому кажущиеся совсем несерьезными лингвистические заметки: то автор сетует, что «панталоны, фрак, жилет – всех этих слов на русском нет», «хоть и заглядывал» он «встарь в Академический словарь»; то признается, что, «как уст румяных без улыбки, без грамматической ошибки» он русской речи любить не может; то, фамильярно обращаясь к Шишкову, расписывается в своей неспособности перевести на русский французское *comme il faut* или английское *vulgar*. Шутовость этих метаязыковых замечаний, с одной стороны, гармонично вписывается в общий непринужденно-игривый тон романа, с другой – соответствует игровой атмосфере противостояния «Беседы любителей русского слова» и «Арзамаса», т.е. шишковистов и карамзинистов, как бы продолжая издевательские тексты типа знаменитого

---

*Мария Эдуардовна Рут – доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой истории русского языка и общего языкознания Уральского государственного университета им. А.М. Горького (г. Екатеринбург).*

«хорошилище в мокроступищах грядет по гульбищу из ристалища на позорище» и арзамасскую традицию своеобразного вступительного взноса в общество – филиппик в адрес «Беседы», а кроме того – реалистически отражая языковую ситуацию России первых десятилетий, основным конфликтом которых был именно конфликт сторонников старого и нового слога. Если к этому добавить указание на необходимость для молодого человека из светского общества «по-французски совершенно» говорить и писать и к тому же вспомнить о сетаованиях на то, что «русский наш язык к почтовой прозе не при- вык», картину можно считать полной.

Впрочем, отголоски серьезно-шутливой перепалки с шишковистами – факт, скорее, личной пушкинской позиции, в то время как свидетельства французо-русского двуязычия, или, употребляя термин Б. Успенского, используемый им по отношению к определенному типу церковнославянско-русского двуязычия, *диглоссии*, т.е. такого двуязычия, при котором два языка распределяются, не пересекаясь, в разных функциональных сферах<sup>1</sup>, – отражение всеобщего для образованных слоев российского общества явления. В связи с этим интересно вспомнить изображающую ту же эпоху «Войну и мир» Л. Толстого с ее развернутой начальной репликой на французском языке Анны Павловны Шерер, развернутой демонстрацией бесплодной попытки Ипполита рассказать анекдот на русском языке, французскими текстами писем Жюли Курагиной и княжны Марьи, зарисовками тщетных стараний петербургских дам говорить по-русски в период войны с Наполеоном, постоянными вкраплениями французских реплик в диалоги практически всех героев-дворян. Сравни также тургеневскую «Первую любовь», герой которой, очевидно, также принадлежащий именно к пушкинской эпохе, с восторгом отмечает «чистоту Зинаидина произношения» французских фраз и «бог знает почему» думает о ней по-французски.

Однако именно эта синхронность изображения обращает внимание на незаметную, но очевидную особенность пушкинского романа – в нем нет французских фраз. Письмо Татьяны, подобно письмам толстовских героинь написано, по утверждению самого автора, по-французски, тем не менее дается на русском языке. Многочисленные диалоги, о которых речь еще пойдет, даются также на русском языке, хотя так естественно представить, что и Онегин с Ленским, и московские кузины, и князь – муж Татьяны должны были если не все время говорить по-французски, то хотя бы иногда вставлять в свою речь отдельные фразы на этом языке. И уж конечно, по-французски должен был представлять Зарецкому и Ленскому своего секунданта Онегин, поскольку вряд ли он был настолько плохо воспитан, что позволил себе говорить при французе-камердинере о нем же на языке, который тот либо не знал, либо знал плохо. Чисто русская стихия «Онегина» оказалась настолько заразительной, что в либретто оперы

Чайковского Трике заставили петь свои куплеты тоже на русском языке (хотя и ломаном, причем почему-то с немецким акцентом – «посмотреть, как расцветает она...»), в то время как куплеты были, скорее, все же французскими, судя по фрагменту *belle Nina*, замененному на *belle Tatiana*.

Отказ от французского языка у Пушкина мы вполне имеем право считать демонстративным: очевидно, для него важна не столько задача реалистически точного воссоздания языковой ситуации своего времени, сколько проблема создания собственно русской литературной речи. В этом отношении сопоставление с эпопеей Толстого очень показательное: Толстой выступает как историк, и полифония языков для него – одно из средств введения художественной действительности в определенные хронологические рамки. Для Пушкина актуально изменение ситуации, а не изображение ее, отсюда стремление к «русификации» не только письма уездной барышни, но и собственной речи, ср. цитируемый учебниками<sup>2</sup> факт устранения из текста первой главы «непростительного галлицизма»:

Первоначальный вариант:

Ах, долго я забыть не мог  
Две ножки... *Грустный, охладельй,*  
И нынче иногда во сне  
*Они смущают сердце мне.*

Окончательный вариант:

...*Грустный охладельй,*  
Я все их помню, и во сне  
Они тревожат сердце мне.

Отметим, что отказ от французских вкраплений Пушкиным сохраняется и в других его произведениях: так, по-французски говорит только Дубровский-Дефорж, и только в сцене с Антоном Пафнутьичем, в остальных ситуациях Маша переводит его реплики, очевидно, не только для отца, но и для читателя. Французское *Mais laissez-moi donc, monsieur; mais etes-vous fou?* произносит Лиза Муромская, «барышня-крестьянка», пытаясь сохранить придуманную ею маску манерной девицы, да в «Рославлеве» приводится по-французски текст письма *m-me a Stael* Полине. Все остальное, даже «Роман в письмах», вопреки законам «почтовой прозы», писано только по-русски. Трудно расценивать это иначе, чем демонстрацию необходимости культивировать родной литературный язык.

Итак, можно говорить о том, что в «Евгении Онегине» мы не только в тексте письма Татьяны Онегину, но и во многих других случаях встречаемся как бы с переводом с французского на русский, обдуманную замену вполне реальных французских фраз на фразы русские. И развернутый комментарий к «французскому» письму Татьяны, якобы переведенному на русский<sup>3</sup>, заслуживает в этой связи особого внимания. Итак:

<sup>2</sup> См., напр.: *Мецкерский Н.А.* История русского литературного языка. – Л., 1981. С. 200.

<sup>3</sup> В этой связи интересен отрывок «Участь моя решена. Я женюсь...», признаваемый исследователями автобиографическим, но бог весть почему (может быть, чтобы снять упрек в автобиографичности?) снабженный подзаголовком «С французского».

<sup>1</sup> См.: *Успенский Б.А.* Языковая ситуация Киевской Руси и ее значение для истории русского литературного языка. – М, 1983. С. 6.

Еще предвижу затрудненья:  
*Родной земли стасая честь,*  
 Я должен буду, без сомненья,  
 Письмо Татьяны перевести.  
 Она по-русски плохо знала,  
*Журналов наших не читала,*  
 И выражалась с трудом  
 На языке своем родном...

.....  
 ....Но вот  
 Неполный, слабый перевод,  
 С живой картины список бледный,  
 Или разыгранный Фрейшиц  
 Перстами робких учениц.

Выделенные нами курсивом фрагменты прекрасно объясняют взятые Пушкиным на себя задачи создания своеобразного эталона собственно русского языка «почтовой прозы» милых дев и дам, а также – более широко – задачи создания образцов языка галантного общения, которого, по мнению Пушкина, в России нет. Известные строки о необходимости «грамматических ошибок» в речи оборачиваются гимном «неточному выговору речей» юных красавиц, который для Пушкина несомненно лучше языка русских журналов. Критика существующего положения сочетается с характерным для Пушкина учетом и гласным признанием опыта предшественников: отсюда и упоминание стихов Богдановича в одном контексте с галлицизмами подруг юности («милый» сердцу, но, очевидно, «неточный» образец), и обращение к Баратынскому, как к единственно способному переложить «на волшебные напевы... страстной девы иноплеменные слова». Другими словами, поэт, во-первых, заявляет, что нормативная русская речь его времени не способна передать все тонкости сердечных чувств, ибо лишена пленительной живости – этому служат мертвящие образы семинариста и академика в дамских нарядах; во-вторых, признает таковую способность за французским языком, «пленительной» живостью обладающим<sup>4</sup>; в-третьих, напоминает, что образцы отечественного «языка любви» уже есть; наконец, не без кокетства молодого мастера, сознающего свои силы и возможность решить поставленную задачу, позволяет нам прочесть то самое письмо Татьяны, которое стало для многих поколений образцом пластичного воплощения в языке искреннего чувства. Для понимания «языковой политики» Пушкина этот фрагмент представляется центральным, поскольку здесь впервые поэт манифестирует себя как творца нового литературного языка. Характерно, что эта манифестация совпадает с одной из кульминаций сюжета.

<sup>4</sup> Здесь он, возможно, в какой-то степени отталкивается от приведенного в «Российской грамматике» Ломоносова высказывания Карла V о пригодности каждого из языков к своему особому виду речевой деятельности (правда, императором французский отводился для бесед с друзьями, а языком любви считал итальянский; ср. в «Онегине» же пушкинское «язык Петрарки и любви» об итальянском), завершенное гимном русскому языку, соединяющему в себе «великолепие испанского, живость французского, крепость немецкого, нежность итальянского...» и т.д. Не потому ли в «Онегине» читаем: «*Доныне гордый* (курсив наш. – М.Р.) наш язык / К почтовой прозе не привык?»

Однако проявившаяся наконец декларативность заставляет оглянуться назад и увидеть в естественном потоке повествования новаторский ход форматора родного литературного языка. Знаменитое начало романа, заставляющее многочисленных комментаторов<sup>5</sup> вспоминать и Крылова, и Мельмота-скитальца, в языковом плане показательны тем, что с первой строки задает главную характерную особенность нового литературного языка – его скрытую диалогичность, которая и придает ему ту самую живость (в противовес мертвой неподвижности языка «академического» и «семинаристского») выражения мысли, которая стала отличительной чертой классического русского литературного языка.

История создания современного русского литературного языка в ее «школьном» вузовском варианте выглядит обычно следующим образом: Карамзин выдвинул тезис о необходимости сближения литературного языка и разговорной речи («говорить, как пишут, и писать, как говорят»), однако, по общепризнанному мнению В.Г. Белинского, «презрел идиомами русского языка, не прислушивался к языку простолюдинов и не изучал вообще родных источников»<sup>6</sup>. Последнее изучали И. Крылов и А. Грибоедов, однако смогли реализовать свое понимание «идиом русского языка» лишь в пределах одного жанра каждый, что сделало их предшественниками Пушкина, но не позволило стать подлинными реформаторами. В привычную и представляющуюся в основном неопровержимой схему стоит внести все же некоторые поправки. Прежде всего, не хочется отказывать русским писателям до Пушкина в знании родного языка. Письма семьи Карамзиных демонстрируют чудесное владение «родными идиомами», а деятельность Карамзина – историка России опровергает обвинение в «неизучении родных источников». Конечно, убежденность Пушкина в необходимости «учиться языку у московских просвирен», его умение слушать народную речь общеизвестны, однако нельзя забывать, что Пушкин был Пушкиным, а не В.И. Далем: в его задачи и интересы не входило детальное изучение «народных идиом», но, с гениальной способностью избирательно воспринимать информацию, он уловил в народной разговорной речи обязательную адресность и сумел воплотить ее в своей речевой деятельности и художественном творчестве. Именно этой адресностью характеризуется каждая строка «Евгения Онегина». Говоря о Карамзине, Белинский выдвигает очень важный, на наш взгляд, тезис, но, к сожалению, не возвращается к нему: «...[до Пушкина] гнались за словом и мысли подбирали к словам только для смысла». Представляется, что это – как раз формула безадресности, поскольку адресность определяется не только и даже не столько тем, понимаешь ли ты, кто должен услышать тебя, сколько тем, знаешь ли

<sup>5</sup> Среди них первое место, несомненно, принадлежит Ю.М. Лотману, сконцентрировавшему в своем комментарии опыт предшественников – см.: *Лотман Ю.М.* Роман А.С. Пушкина «Евгений Онегин»: Комментарий. – Л., 1983.

<sup>6</sup> *Белинский В.Г.* Сочинения Александра Пушкина // Полн. собр. соч.: В 13 т. – М., 1953-1959. Т. 7. С. 122.

ты, что именно и зачем ты хочешь сказать. Когда слова подбираются к мысли, их не приходится долго искать. *Res intellecta, in verborum usufaci esse debet* – это правило Цицерона хорошо понятно Пушкину.

Сверхзадача «Онегина», определившая его форму и содержание, видится как раз в энциклопедичности, всеохватности. Сказать обо всем и доказать, что и об этом можно говорить на родном языке. Даже стихами. Поскольку они могут легко и свободно звучать в диалоге, в том числе в диалоге с читателем. Впрочем, это уже доказано Грибоедовым, но им же доказан и тот факт, что безадресность омертвляет язык. Чацкий говорит в пустоту, и его монологи превращаются в «подбор мыслей к словам», затвердевают, теряют личностное начало, и не случайно сценические персонажи комедии в самый разгар его пламенных речей поворачиваются к нему спиной.

«Евгений Онегин» заявляет личность с первой строки (даже с первого слова – «Мой дядя...») и держит это активное «я» повествователя на протяжении всего романа. Манифестировано это постоянным введением самого автора в сюжет: демонстрация общих знакомых, причастности к действиям героев, осведомленности в их поступках, владения их письмами и т.п.; прямые обращения к героям, выражение сочувствия, понимания, сопереживания – все это декларация установки, без которой нет нового литературного языка. Идет ли повествование о судьбе героя и его семьи, описание места, куда попадает герой, событий, которые с героями происходят – везде личное участие рассказчика лейтмотивом проходит то в кадре, то за кадром: «давал три бала ежегодно и промотался *наконец*» (курсив наш. – М.Р.); «деревня, где *скупал* Евгений, была *преlestный уголок*...»; «*первый каюсь я* – от делать нечего – друзья»; «он *мог бы* чувства обнаружить, а не щетиниться, как зверь»; «*что ж*, если *вашим* пистолетом сражен приятель молодой»; «погибнешь, *милая*».

Примеры – в каждой строфе. Если добавить к этому постоянное обнажение творческой лаборатории: обсуждение выбора имени героини («впервые именем таким...»), цели повествования и необходимости ее заявки («пою приятеля младого...»), применения поэтических средств («читатель ждет уж рифмы “розы”, так на, возьми ее скорей») и т.п. – становится очевидно, что диалогичность и адресность произведения важна для поэта и является одним из демонстрационных приемов превращения романа в своеобразный манифест обращения с языком в литературном произведении.

Итак, охарактеризовав языковую ситуацию современной ему России, Пушкин заявил и продемонстрировал необходимость и возможность ее изменения и показал, как это сделать. Естественным оказывается вопрос о том, что, т.е. какие средства, должно для этого использовать. Манифестируемый ответ – все. Сформировавшиеся к этому времени пласты русской лексики, определить правомерность и пропорции употребления которых русский литературный язык до Пушкина не мог, – славянизмы,

культивируемые Шишковым, заимствования, мощным потоком влившиеся в русский язык XVIII века и пугающие своей чужеродностью консерваторов, наконец, русское просторечие, неумолимо вторгающееся в тексты произведений «низкого» стиля, – в романе находят применение, подчиняясь все той же адресной целесообразности, однако каждый из пластов проходит своеобразную проверку на общенародность, и проверка эта оказывается результативной на долгие годы. Критиков пугало сочетание *крестьянин, торжествуя*, но современный школьник не только не замечает шокирующего сочетания обозначения простолодюдина с элементом высокого стиля, но даже не сразу понимает, что здесь вообще могло шокировать; название уездных барышень *девчонками* представлялось современникам Пушкина оскорбительным, а сейчас это пропускается как совершенно нормативное. Иностранные слова, которых, по язвительному утверждению Пушкина, «на русском нет», вошли в основной фонд русского литературного языка. Текст «Онегина» поражает современностью и общенародностью своего лексического состава, не содержа ни «обветшалых речений» (определение Ломоносова), ни диалектизмов, ни «подлой» лексики. Современность и общенародность лексического состава бросается в глаза при спровоцированном самим поэтом (возможно, не без умысла) сопоставлением с теми текстами, которые послужили поводом для многих пушкинских строк. Сравним его

Как часто летнею порою,  
Когда прозрачно и светло  
Ночное небо над Невою  
И вод веселое стекло  
Не отражает лик Дианы...

со строками Гнедича (в пушкинских примечаниях: «Читатели помнят прелестное описание петербургской ночи...»)

Вот ночь, но не меркнут *златистые* полосы облак.  
Без звезд и без месяца вся озаряется *дальность*.  
На взморье далеком *сребристые* видны ветрила  
Чуть видных судов, как по синему небу плывущих.  
Сияньем бессумрачным небо ночное сияет,  
И пурпур заката сливается с *златом* востока:  
Как будто денница за вечером следом выводит  
Румяное утро...

или

С душою, полной сожалений,  
И опершиися на гранит,  
Стоял задумчиво Евгений,  
Как описал себя пиит.  
со строками самого «пиита» Муравьева:  
Въявь богиню благосклонну  
Зрит восторженный пиит,  
Что проводит ночь бессонну,  
Опершиися на гранит...

Особенно показательное сопоставление, самим Пушкиным не провоцируемое, но напрашивающееся, тем более что «противником» здесь выступает А. Грибоедов:

Блистательна, полувоздушна,  
Смычку волшебному послушна,  
Толпою нимф окружена,  
Стоит Истомина; она,  
Одной ногой касаясь пола,  
Другую медленно кружит,  
И вдруг прыжок, и вдруг летит,  
Летит, как пух из уст Эола;  
То стан совет, то разовьет,  
И быстрой ножкой ножку бьет.

А.С. Пушкин

О, кто она? – Любовь, харита,  
Иль пери, для страны иной  
Эдем покинула родной,  
Тончайшим облаком обвита?  
И вдруг – как *ветр* ее полет!  
Звездой рассыплется мгновенной,  
Блеснет, исчезнет, воздух вьет  
Стопою, свыше *окрыленной*...  
Созданье *выстренного* мира  
Скользит, как по *зыбям* эфира  
Несется легкий метеор.

А.С. Грибоедов («Телешовой»)

Это особенно наглядная демонстрация значимости не столько словаря, сколько его реализации в тексте. Оба поэта для характеристики полета балерины (возможно, в одном и том же балете) прибегают к прецедентам античной культуры, но Грибоедов привлекает еще и восточный образ пери, после которой «родной» Эдем выглядит странновато. Пушкин дает динамичное неметафорическое, почти техническое описание движений балерины, ограничиваясь эпитетом *полувоздушна* и сравнением *как пух из уст Эола*, в то время как у Грибоедова и *ветр*, и *звезда*, и *метеор*, и *свыше окрыленная* стопа балерины – но движение только декларировано, а у Пушкина оно изобразительно точно. Архаические *ветр*, *зыби*, *окрыленный* грибоедовского текста не находят ни одного соответствия у Пушкина, пользующегося только общепотребительной современной ему лексикой. В результате Пушкин выигрывает в художественном плане и оказывается понятен и нашему современнику.

Критики отмечали и большую свободу сочетаемости лексем, кажущуюся им неоправданной и где-то даже непонятной, заставляя Пушкина несколько раз кряду раздраженно повторять в примечаниях, что все это «обычные метафоры». Однако именно эта свобода метафорических и метонимических переносов определяет полет пушкинских строк и неожиданный личностный поворот в изображении привычных вещей. Тем самым достигается одна из основных задач собственно литературного языка: не просто сообщать информацию, но сообщать ее, рефлексивная по ее поводу, внося в нее свой аспект восприятия мира и понимания человека. Уйдя далеко от начала XIX века по пути придания этой информации субъективной модальности, читатель XX века вполне разделяет пушкинское раздражение на критиков, не понимающих, что значит, когда «мальчишек радостный народ коньками звонко режет лед», и с интересом следит за все расширяющимся от строфы к строфе кругом прецедентных культурных знаков,

которые становятся поводом для возникновений новых смыслов и значений: *Автомедоны* – кучера, *Клеопатра* Невы – светская красавица, *Геллес-понт* – деревенская речушка, *небо Шиллера и Гете* – Германия, *Ван-Дикова Мадонна* как образец безжизненности и т.п. и т.д., не говоря уж о калейдоскопе реальных имен пушкинских современников, за каждым из которых стоит лаконичным эпитетом или динамичным описанием обрисованный образ. За онегинскими строфами – огромный груз разнообразной информации о времени и о себе, заставившей В. Белинского оценить роман как энциклопедию, но весь этот объем интеллектуальной деятельности пушкинского мышления выливается на страницы гибким естественным ручейком онегинской строфы, чья непритязательная вариативность позволяет спокойно вписывать в нее почти не редактируемые диалоги:

– Куда? Уж эти мне поэты?  
– Прощай, Онегин, мне пора.  
– Я не держу тебя, но где ты  
Свои проводишь вечера?  
– У Лариных. – Вот это чудно.  
Помилуй! и тебе не трудно  
Там каждый вечер убивать?  
– Нимало. – Не могу понять.  
Отселе вижу, что такое:  
Во-первых (слушай, прав ли я?),  
Простая русская семья,  
К гостям усердие большое,  
Варенье, вечный разговор  
Про дождь, про лен, про скотный двор...  
– Я тут еще беды не вижу.  
– Да скука, вот беда, мой друг.  
– Я модный свет ваш ненавижу;  
Милее мне домашний круг,  
Где я могу... – Опять эклога!  
Да полно, милый, ради бога.  
Ну что ж? ты едешь: очень жаль.  
Ах, слушай, Ленский; да нельзя ль  
Увидеть мне Филлиду эту,  
Предмет и мыслей, и пера,  
И слез, и рифм et cetera? Представь меня.  
– Ты шутишь. – Нету.  
– Я рад. – Когда же? – Хоть сейчас.  
Они с охотой примут нас. Поедем.

Не правда ли, этот диалог ложится на стихи, казалось бы, безо всяких усилий, хотя это не разно-  
стопный ямб грибоедовской комедии, а строго организованная поэтическая форма. С другой стороны, перед нами не досужая болтовня обывателей, а типичная для литературного языка, хоть и облеченная в разговорную диалогическую форму рефлексия, которая соседствует с атрибутами непосредственного общения: неполными структурами, лаконичными вопросительными и восклицательными предложениями, стыком реплик, перебивающих одна другую. И даже диалог няни с Татьяной окрашен содержательной «литературностью», поскольку не просто передает бытовую коммуникативную ситуацию, а отражает размышления героини о важных для обеих душевных событиях их жизни. (Интересен «ввод» Татьяны «Поговорим о старине», классический мотив литературного языка.) При

этом и лексика этого диалога ни в малой степени не подделывается под «низкую» речь, хотя крестьянские интонации прекрасно ощущаются в репликах Филиппьевны.

Всесилие языка общенародного – вот что демонстрирует нам поэт в своем романе в стихах. И обаяние этого всесилия так велико, что даже морфологические вольности не ощущаются нами как ошибки или архаизмы, а кажутся закономерными движениями грамматической системы на пути воплощения деятельности интеллекта. Поэтому кажутся непрерываемыми права на употребление форм среднего рода на *-ы* во множественном числе (*лицы, окна, кольца*), и естественна форма сравнительно недавно заимство-

ванного слова *кучера* с *-а* вместо *-ы*, хотя Ломоносов, наверное, пришел бы от нее в ужас, и на своем месте оказывается и морфологический славянизм «тайны *брачныя* постели», и обнаруживаемый рифмой морфологический русизм *-ой* в безударных окончаниях прилагательных мужского рода именительного падежа единственного числа. Русский язык пушкинского «Онегина» всесилен потому, что он – живой, казалось бы меняющийся от строфы к строфе, как меняется и сам автор, увлекающийся, по его собственному признанию – «забалтывающийся». Это не язык «какой должно иметь», но язык, каким легко писать, вернее, говорить и с другом, и с любимой, и с историей, и с миром, и с потомками.

# ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ ТЕХНОЛОГИИ

С.Д. Рылина

## ТЕКСТ И СМЫСЛ

### ОБУЧЕНИЕ УЧАЩИХСЯ 5-7-ЫХ КЛАССОВ РАБОТЕ СО СМЫСЛОВОЙ СТОРОНОЙ ТЕКСТА

Ни для кого не секрет, что работа с мини-текстами части А ЕГЭ и с текстом, по которому выпускнику предлагается написать сочинение-рассуждение, вызывает трудности у учащихся ввиду непонимания ими содержания. Задание А9, в котором требуется найти грамматическую основу предложения, на протяжении многих лет существования ЕГЭ имеет устойчиво низкий уровень выполнения. Задание В4 (определение грамматической основы в односоставном предложении) также оказывается сложным для выпускников. Эти задания напрямую связаны с пониманием смысла предложения. Отсюда следует вывод: обучение работе со смысловой стороной текста начинать необходимо как можно раньше. Отсутствие практики системного, вдумчивого чтения произведения, поверхностный анализ текста (ввиду нехватки времени на уроках литературы: не объять необъятное!) приводит к тому, что не формируется на должном уровне важнейший отдел механизма речемышления – механизм предвосхищений.

Сущность работы механизма предвосхищения заключается в следующем: во время чтения рождается гипотеза, как должно завершиться то или иное событие, в связи с этим растет заинтересованность в том, подтвердится или не подтвердится возникшая гипотеза. Чтение текстов есть процесс актуализации и построения личностных смыслов в ходе разных форм и уровней взаимодействия читателя с авторским текстом, соотнесения позиций автора и позиций читателя. Читатель начинает осознавать все детали описанного события, которые держат его в познавательном напряжении. Если этого не происходит, то читатель неверно трактует содержание текста. Причинами этого является следующее:

- небольшой словарный запас учащихся;
- непонимание смыслообразующей роли избразительных и синтаксических средств;
- незначительный читательский опыт.

Таким образом, создание ситуации предвосхищения будущего результата познания – необходимое условие в процессе формирования системы знаний и умений по работе с текстом. Научить пониманию текста старшеклассника, который не имеет сформированного читательского опыта, сложно.

Вот почему работу в этом направлении начинаю с 5-ого класса.

#### *Задачи обучения*

- В 5-ом классе:
- научить выявлению ключевых слов и выражений;

- научить определять тему и идею текста;
  - сформировать умение устанавливать смысловые отношения между предложениями в тексте;
  - сформировать умение делить текст на абзацы;
  - научить находить средства связи предложений в тексте;
  - научить определять тип речи на основе структурно-типологической схемы;
  - сформировать умение определять стиль речи.
- В 6-ом классе:
- закрепить умения определять тему, идею текста, тип речи, определять в тексте ключевые слова;
  - закрепить умения учащихся определять стиль речи;
  - углубить знания о средствах разных языковых уровней, служащих для связи предложений в тексте;
  - научить основам редактирования текста.
- В 7-ом классе:
- закрепить навыки речеведческого анализа текста;
  - углубить редакторские навыки;
  - углубить знания о средствах связи предложений в тексте;
  - научить созданию небольшого сочинения по исходному тексту.

#### *Основные методы и приемы работы:*

1. выявление ключевых слов и фраз исходного текста;
2. создание собственного текста по данной ключевой лексике;
3. работа по определению темы и идеи текста;
4. установление зависимости между смыслом текста и реализованными в нем лексическими, синтаксическими, морфологическими средствами;
5. работа с деформированным текстом;
6. работа над созданием текстов разных типов речи и стилей;
7. редактирование собственного текста;
8. написание сочинения по исходному тексту.

#### *Работа со смысловой стороной текста с учащимися 5-7 классов*

1. Выявление ключевых слов и фраз в исходном тексте.

Ключевыми словами текста называют комплекс лексем, которые отражают тему и идею текста. Их можно дополнить ключевыми фразами. В зависимости от уровня читательского опыта ученика число ключевых единиц будет разным. Постепенно произойдет сжатие ключевой лексики, что будет свидетельствовать об освоении работы над содержанием текста. Данный вид работы помогает ученику не только запомнить текст и воссоздать его после прочтения, но и воспроизвести его в будущем.

Приведу в качестве примера несколько карточек.

## 1.

*Говорит брат сестре: «Не тронь моего волчка». Отвечает сестра брату: «А ты не тронь моих кукол». Дети расселись по разным углам, но скоро им обоим стало скучно.*

*Отчего детям стало скучно? (К.Д. Ушинский).*

Озаглавьте текст. Выпишите слова, позволяющие полно и точно передать смысл названия текста.

(Авторское название: «Вместе тесно, а врозь скучно». Варианты детей: «Брат и сестра», «Скучно», « Не тронь!»).

- Как называется лексика, позволяющая полно и точно отразить содержание текста?

- Почему вами выбраны именно эти ключевые слова?

- Одобряете ли вы выбор, сделанный другими учениками класса? Почему?

- Как выбранные вами слова соотносятся с названием текста?

- Кто точнее назвал текст: вы или автор? Ответ обоснуйте.

## 2.

*– А ну-ка, Бишка, прочти, что в книжке написано.*

*Понюхала собачка книжку, да и прочь пошла. «Не мое, – говорит, – дело книги читать; я дом стерегу, по ночам не сплю, лаю, волков да воров пугаю, на охоту хожу, зайку слежу, уток ищу, поноску тащу – будет с меня и этого». (К.Д. Ушинский)*

Озаглавьте текст. Выпишите ключевые слова и выражения. Обоснуйте отбор ключевой лексики.

(Авторское название: «Бишка». Варианты детей: «Не мое дело», «Мальчик и собака», «У каждого свои обязанности», «Бездельник»).

Ключевые слова: Бишка, прочти, понюхала, пошла прочь, не мое дело, стерегу, не сплю, лаю, пугаю...)

Как называется лексика, позволяющая полно и точно отразить содержание текста?

- Почему вами выбраны именно эти ключевые слова?

- Одобряете ли вы выбор, сделанный другими учениками класса? Почему?

- Как выбранные вами слова соотносятся с названием текста?

- Кто точнее назвал текст: вы или автор? Ответ обоснуйте.

## 3.

Прослушайте текст. Озаглавьте его. Можно ли по предложенной мною ключевой лексике написать подробное или сжатое изложение по данному тексту?

*По опушкам лесов, на лесных освещенных солнцем полянах еще ранней весной расцветают первые лесные цветы – подснежники-перелески.*

*Хорошо в эту пору в пробудившемся лесу, на полном веселыми птичьими глазами. Набухли, надулись на деревьях пахучие смолистые почки. На макушках высоких берез звонко пересвистываются*

*весенние гости – дрозды. Сидя на дубе, гулко воркует дикий голубь витютень.*

*Еще не растаял в глубоких оврагах снег, а уже цветут под деревьями, белым и голубым ковром расстилаются подснежники-перелески, первые веселые цветы нашего леса.*

*Приятно собрать и поставить на стол букет свежих подснежников. От них пахнет весною, свежим запахом пробудившейся земли.*

*На радостную улыбку весны похожи простые и милые подснежники-перелески. (И.С. Соколов-Микитов).*

(Предложенные названия: «Подснежники», «Первые лесные цветы», «Улыбка весны», «Подснежники-перелески», «Запах весны»).

Авторское название («Подснежники») слишком обобщенно. Ученические варианты более точны, некоторые из них выходят на идею текста.

Предложенная ключевая лексика: подснежники-перелески, хорошо, птичьих голоса, снег не растаял, букет, запах, улыбка весны.

Для понимания смыслового содержания и сжатого изложения ключевой лексики достаточно; для полного изложения требуется доработка.

Добавленная ключевая лексика: по опушкам лесов, смолистые почки, дрозды, макушки берез, на дубе, голубь витютень, белым и голубым ковром, пахнет весною.

## 2. Создание текста по ключевой лексике.

По ключевой лексике создаем текст, неизвестный учащимся. Если подбор ключевых лексем осуществлен правильно, то воспроизвести текст будет несложно. Сначала текст воссоздаем в устной форме, потом в письменной.

## 1.

Продумайте свои темы для рассказа и предложите набор ключевых слов. (Анализ ученических опытов).

Название: В гостях у бабушки.

Ключевая лексика: лето, деревня, радость бабушки, раннее пробуждение, в лес за грибами, чаща, старый лось, тяжелые ветвистые рога, испуг сохатого, бегства, погоня, любопытство, заблудился, спасение, радость.

*Баландин Н., 5 класс Ж.*

Название: Моя семья.

Ключевая лексика: Состав семьи, отец, мама, бабушка, брат, глава семьи, подтянутая фигура, инженер, строительный трест, уважение, рыбалка, хозяйка дома, повар, добрые светящиеся глаза, плавность движений, мягкость характера, музыка, спортивная, любит походы, нянчится с братом, помогает делать уроки, маленький, беспокойный, плачет, дружная семья, уютная квартира, любимые люди.

*Ощепкова К., 5 класс Ж.*

## 2.

Придумайте название к возможному тексту, представленному в виде ключевой лексики и ключевых фраз.

Подруга, веселая, беззаботная, симпатичная, загорелое лицо, шелковистые волосы, одевается стильно, блузка, юбка, танцы, хобби, всегда под-

держит, решить задачку, все любят, не могу без нее, доверяю.

3. Работа по определению темы и идеи текста:

а) данный прием имеет различные способы реализации;

б) выявление соответствия заголовка текста содержанию;

в) выбор оптимального названия текста из ряда возможных;

г) озаглавливание текста;

д) определение названия текста по ключевой лексике;

е) выявление (выписывание) фраз, наиболее полно передающих тему и идею текста;

ж) композиционный и содержательный анализ текста;

з) составление плана текста по его названию;

и) составление плана текста по ключевым фразам, формирующим тему и идею текста;

к) разбивка темы на микротемы как проектирование текста только по заданному заголовку;

л) разбивка неозаглавленного текста на микротемы в целях определения наиболее удачного названия.

Приведу пример упражнения.

Прослушайте текст. Подберите к нему название. Сравните его с авторским. Определите тему, идею текста. Запишите ключевую лексику.

*Митя катался на саночках с ледяной горы и на коньках по замерзшей речке, прибежал домой румяный, веселый и говорит отцу:*

*– Уж как весело зимой! Я бы хотел, чтобы все зима была!*

*– Запиши твое желание в мою карманную книжку, – сказал отец.*

*Митя записал.*

*Пришла весна. Митя вволю набегался за пестрыми бабочками по зеленому лугу, нарвал цветов, прибежал к отцу и говорит:*

*– Что за прелесть эта весна! Я бы желал, чтобы все весна была.*

*Отец опять вынул книжку и приказал Мите записать свое желание.*

*Настало лето. Митя с отцом отправились на сенокос. Весь длинный день веселился мальчик: ловил рыбу, набрал ягод, кувыркался в душистом сене и вечером сказал отцу:*

*– Вот уж сегодня я повеселился вволю! Я бы желал, чтобы лету конца не было.*

*И это желание Мити было записано в ту же книжку.*

*Наступила осень. В саду собирали плоды: румяные яблоки и желтые груши. Митя был в восторге и говорил отцу:*

*– Осень лучше всех времен года!*

*Тогда отец вынул свою записную книжку и показал мальчику, что он то же самое говорил и о весне, и о зиме, и о лете. (К.Д. Ушинский).*

Предложенные названия: «Времена года», «Четыре желания», «Желания Мити», «Папа и сын», «Все времена года хороши», «В каждом времени года есть что-то хорошее».

Определите тему текста. Какое название ее отражает? («Четыре желания»).

Определите идею текста. Какое название ее отражает? («Все времена года хороши», «В каждом времени года есть что-то хорошее»).

Ключевая лексика: Митя, санки, коньки, весело зимой, желание, карманная книжка, бабочки, цветы, прелесть, сенокос, рыба, ягоды, повеселился вволю, яблоки, груши, осенью лучше, то же самое.

Перескажите, используя ключевую лексику.

4. Установление зависимости между смыслом текста и реализованными в нем лексическими, синтаксическими, морфологическими средствами связи. Данный прием реализуется в серии следующих видов работы:

Отбор из текста однотематической лексики (природа, животные, пейзаж, понимание красоты, доброты и т.п.):

1) выявление роли лексического повтора для реализации темы и идеи текста;

2) выявление роли использованных синонимов и антонимов для реализации темы текста;

3) выявление роли использованных союзов, местоимений, наречий для реализации темы текста;

4) выявление роли видовременной соотнесенности глагольных форм для реализации темы текста;

5) выявление роли частиц, числительных, порядка слов.

Приведу примеры заданий.

Определите средства связи предложений в тексте, основной тип связи.

*А) 1. Шоколадные почки распускаются 2. На каждом зеленом клювике висит большая прозрачная капля. 3. Кажется, она сейчас упадет.*

1, 2. Перифраза.

2, 3. Вводное слово, личное местоимение.

*Б) Вечер теплый. В тишине начинают шептаться между собой деревья. Стройная береза, как невеста, стоит в кружевном наряде. Молодая осинка свечкой стоит на поляне, помахивает веточкой, приглашает рыжего бельчонка в гости. Прекрасная елочка приветливо кивает. Хорошо в лесу!*

Основной тип связи – параллельная.

Средства связи: синтаксический параллелизм, видовременные формы глаголов, слова одной тематической группы.

*В) Пчела села на белую головку клевера. Цветы клевера скромны, неказисты. Но пчела расценивала их по-своему и принялась за работу. Она обследовала один за другим цветки клевера.*

Средства связи: лексический повтор, контекстные синонимы, личное местоимение, сочинительный союз.

*Г) 1. Я брожу по дорожкам зоологического сада. 2. В клетке – великолепный огромный тигр. 3. Рядом с ним – небольшая белая собачка-фокс-терьер. 4. Она выкормила этого тигра и теперь, на правах матери, находится с ним в одной клетке. 5. Тигр дружелюбно поглядывает на нее.*

Основной тип связи – последовательная.

Средства связи: наречия места, синтаксический параллелизм, неполные предложения с пропущенным сказуемым, лексический повтор, указательные и личные местоимения.

#### 5. Работа с деформированным текстом.

Деформированный текст – это такой текст, в котором специально нарушен порядок слов, предложений, пропущены слова, нарушено абзацное членение. При восстановлении текста можно использовать план, схемы предложений. Данный вид работы помогает усвоить средства связи предложений в тексте. Чтобы правильно собрать предложения, необходимо также определить тему, микротему, идею текста. Работа по восстановлению текста имеет практическую направленность и выполняется учащимися с большим интересом, поскольку дети сразу видят результаты своего труда, ведь текст рождается на их глазах. Данный вид работы развивает у учащихся умение редактировать текст (видеть недочеты в содержании, композиционном и языковом оформлении текста).

Приведу примеры.

#### 1.

Соберите текст. Найдите лишнее предложение. Определите тему и идею текста. Озаглавьте его. Подчеркните средства связи.

1. На дворе стоял кувшин с водой, а в кувшине была вода только на дне. 2. Она стала кидать в кувшин камушки и столько наклала, что вода стала выше и можно было пить. 3. Галке нельзя было достать. 4. Галка отбилась от стаи. 5. Хотела галка пить. (Л.Н. Толстой).

Тема: Галка.

Идея: Находчивость птицы.

Лишнее предложение: № 4 (Не связано по смыслу).

Порядок предложений: 5, 1, 3, 2.

Средства связи: лексический повтор, личные местоимения.

Названия: «Галка», «Находчивость птицы», «Умная галка», «Хочется пить».

Обоснуйте свое название.

Предложение № 4 может быть составной частью текста, если мы с вами придумаем начало. Напишите его.

*Было холодно и сыро. В избе - духота. Я вышел во двор. Стая галок пролетела над моей головой. Мне стало уютно, захотелось в тепло, и я вошел в дом. Через некоторое время посмотрел в окно и увидел следующую картину.*

*Галка бегала по двору. Она отбилась от стаи. Хотела галка пить. На дворе стоял кувшин с водой, а в кувшине была вода только на дне. Галке нельзя было достать. Она стала кидать в кувшин камушки и столько наклала, что вода стала выше и можно было пить.*

Усольцев Д., 5 класс Ж.

#### 2.

Данный текст разделите на абзацы и восстановите порядок предложений. Определите тему текста, микротему каждого абзаца. Озаглавьте текст. Составьте план. Выпишите ключевую лексику. Приготовьтесь к пересказу.

*Эту легенду мне когда-то рассказал путешественник-англичанин. Однажды пароход заночевал из-за туманов близ острова Самоа. Вошли в лес, стали разводиться. Толпа веселых, подвыпивших моряков съехала на берег. Нарезали сучьев, срубили и свалили кокосовое дерево, чтобы сорвать орехи. Вдруг они услышали в темноте кругом тихие стоны и оханья... Всю ночь моряки не спали и жалась к костру. И всю ночь вокруг них раздавался судорожный какой-то шорох, вздохи и стоны. Оборванные лианы корчились на земле, как перерезанные змеи. А когда рассвело, они увидели вот что. Из ствола и из пня срубленной пальмы сочилась кровь, стояли красные лужи. Из обрубленных сучьев капали алые капли. В Самоа есть священные леса, деревья в них живые, у них есть душа, в волокнах бежит кровь. В таком лесу туземцы не позволяют себе сорвать ни листочка. Это был священный лес. Веселье моряки не погибли. Они воротились на пароход. Но всю остальную жизнь они никогда уже больше не улыбались. Мне представляется: наша жизнь – это такой же священный лес. Мы входим в него, чтобы развлечься, позабавиться. А кругом все живет, все чувствует глубоко и сильно. Мы ударим топором, ждем – побежит бесцветный, холодный сок, а начинает хлестать красная, горячая кровь... Как все это сложно, глубоко и таинственно! Да, в жизнь нужно входить не веселым гулякой, как в приятную рошу, а с благоговейным трепетом, как в священный лес, полный жизни и тайны. (В. Вересаев).*

5 абзацев.

Тема: рассказ путешественника.

Идея: жизнь священна.

Микротемы:

- легенда;
- костер;
- священный лес;
- возвращение на пароход;
- наша жизнь как священный лес.

Заголовки: «Священный лес», «Легенда», «Рассказ путешественника», «Трепетное отношение к жизни», «Не навреди!».

#### 3.

Со всех сторон ничего не было видно, кроме снега. Бегут его струйки по лесу, по камешкам, по цветам и по мхам. В них, как в зеркало, ласково глядят и солнышко, и голубое небо, и облака. Прозрачный серебристый ручеек выбежал из-под серого камня. Над головой зайца стоял морозный пар. Снег лежал волнами и блестел, как сахар. И сквозь этот пар виднелись большие, яркие звезды. (Л.Н. Толстой).

Задание: запишите предложения так, чтобы получился текст; используйте при составлении план текста:

- 1) снег;
- 2) ручеек;
- 3) морозный пар.

#### 4.

Текст-клише

«Сказка о золотом петушке» А.С. Пушкина отличается от \_\_\_\_\_.

Ее можно условно отнести к \_\_\_\_\_ сказкам. В ней есть \_\_\_\_\_. \_\_\_\_\_ . За ней следует \_\_\_\_\_ .

Затем появляется даритель, \_\_\_\_\_. Он заключает договор с Дадонем: \_\_\_\_\_. Соблюдается здесь и закон троичности. Вначале отправляется в поход старший брат, за ним – младший. Оба брата гибнут, а с невестой возвращается \_\_\_\_\_ . Ситуация пародийная: \_\_\_\_\_ .

Текст с лакунами (подчеркнутыми пробелами, обозначающими место пропуска слова, словосочетания, предложения) позволяет ученику:

- осмыслить замысел автора;
- получить навыки редактирования;
- активизировать словарный запас;
- формировать желание работать со справочной литературой;
- обобщить изученное.

С этим текстом работаю после изучения «Сказки о золотом петушке» в 7-ом классе по программе М.Б. Ладыгина.

Вот как выглядит восстановленный учащимися текст:

*«Сказка о золотом петушке» А.С. Пушкина отличается от фольклорных. Ее можно условно отнести к волшебным сказкам. В ней есть исходная ситуация. Царь Дадон устал от войн и захотел спокойной жизни. За ней следует беда. Соседи стали беспокоить царя набегами на его земли. Затем появляется даритель, звездочет, мудрец, скопец. Он заключает договор с Дадонем: за петушка царь должен будет выполнить желание, но какое мудрец еще не знает.*

*Соблюдается здесь и закон троичности. Вначале отправляется в поход старший брат, за ним – младший. Оба брата гибнут, а с невестой возвращается старик-отец. Ситуация пародийная: старый царь привозит с собой молодую невесту, которую не завоевал, а сам ею был завоеван.*

Такая работа активизирует деятельность учащихся, повышает мотивацию.

6. Работа с текстами разных типов речи и стилей.

Знать в совершенстве язык – значит владеть его стилистическими ресурсами. Благодаря этому, речь человека становится богаче, гибче, разнообразнее, точнее. Знания о типах речи находятся в тесном взаимодействии со знаниями о стилях. Сначала ребята анализируют тексты-образцы, а затем переходят к созданию собственных текстов.

Приведу примеры такой работы.

1.

*Печеньё.*

*Мама высыпала на тарелку печеньё. Бабушка зазвенела чашками. Вова и Миша уселись за стол.*

*– Дели по одному, – строго сказал Миша.*

*Мальчики выгребли все печеньё на стол и разложили его на две кучки.*

*– Ровно? – спросил Вова.*

*Миша смерил глазами кучки*

*– Ровно. Бабушка, налей нам чаю!*

*Бабушка подала обоим чай. За столом было тихо. Кучки печеньё быстро уменьшались.*

*– Рассыпчатое! Сладкое! – говорил Миша.*

*– Угу! – отзывался с набитым ртом Вова.*

*Мама и бабушка молчали. Когда все печеньё было съедено, Вова глубоко вздохнул, похлопал себя по животу и вылез из-за стола. Миша доел последний кусочек и посмотрел на маму – она мешала ложечкой неначатый чай. Он посмотрел на бабушку – она жевала корочку черного хлеба... (В. Осеева).*

Доказать, что это текст.

Определить тип речи и обосновать свое мнение.

Повествование. Главной его особенностью является сообщение о развивающихся действиях. Здесь много глаголов движения: высыпала, зазвенели, уселись, выгребли, разложили... Порядок расположения глаголов соответствует порядку самих действий. Автор заканчивает текст на умолчании, предлагая нам задуматься над рассказанным. Повествовательный текст отвечает на вопросы: Кто? Что? Где? Когда? Как?

Кто? – Мама, бабушка, Миша, Вова. Где? – За столом и т.д.

Начало краткое, понятное: семья собралась за столом попить чай. Затем мы узнаем о действующих лицах рассказа. Потом автор описывает происходящие друг за другом действия. Наконец, действие закончилось. Необычно, на полуслове. Автор заставляет нас задуматься над идеей рассказа.

*Схема построения повествовательного текста:*

1. сообщение о времени и месте действия;
2. сообщение о действующих лицах;
3. действия, их особенности и порядок;
4. указание на завершение действия;
5. вывод.

*Памятка для анализа повествовательного текста:*

1. назовите главные особенности типа речи – повествования. Есть ли в нем диалог?
2. определите стиль речи;
3. назовите жанр;
4. укажите тему. Что можно сказать о полноте ее раскрытия?
5. назовите идею;
6. от какого лица ведется повествование?
7. назовите основные действия по порядку;
8. выделите основные части текста и составьте план;
9. укажите начало. как быстро оно вводит читателя в текст?
10. найдите окончание текста. в чем его особенности?
11. охарактеризуйте заглавие, его связь с темой и идеей;
12. объясните особенности использования изобразительных средств;
13. сделайте вывод.

2.

Составьте тексты разных стилей на тему «Урок».

А. Научный.

Урок – это единица измерения учебного времени, равная 45 минутам.

Б. Разговорный.

– Уроки, уроки, надоело! Хочется чего-нибудь новенького.

– А чего новенького?

– Ну, хоть на экскурсию сходить.

– Куда?

– В зоопарк, например. Представляешь, урок в зоопарке?!

– Здорово!

В. Официально-деловой.

Объяснительная записка

Я, Корякина Юлия, ученица 6 класса Ж, не была на уроке рисования, потому что у меня болела голова, а медиков в школе не было.

7. Редактирование собственного текста.

Цель такой работы: ознакомить учащихся с основами редактирования, выработать у них навыки редакторского анализа.

Для реализации этих целей необходимо:

- углубить теоретические знания учащихся о тексте как единице языка;

- совершенствовать у школьников умения и навыки анализа текста;

- сформировать навыки редактирования текстов разных стилей и жанров;

- подготовить учащихся к самостоятельному литературному творчеству.

Данный вид работы развивает у школьников коммуникативную, лингвистическую, культуроведческую компетентности. Учит их лингвосмысловому анализу текста, соблюдению норм современного русского литературного языка, пользованию различными видами правки текста, пользованию справочной литературой.

Работа по редактированию проводится также после написания учащимися сочинений и изложений.

1.

Отредактируйте текст, заменяя повторяющиеся слова.

А. Я люблю лес. Лес особенно хорош в глубине. В глубине леса можно увидеть зверей и услышать птиц.

Б. Лось – пугливое животное. Лось передвигается по лесу испуганно, припадая на передние ноги. Лось прислушивается к каждому шороху, вытянув свою ветвистую голову вверх.

В. Цветник был очень запущен. Цветов в цветнике почти не было видно. Сорная трава, разросшаяся в цветнике, заглушила цветы.

2.

Отредактируйте сочинение.

Любимая игрушка.

У меня дома есть игрушка. Она мне дороже всего. Это мышончок Рома. Почему Рома? Да просто мне его подарил друг моего детства, которого зовут Рома.

Рома-боксер. Он ездит на соревнования и почти всегда возвращается с победой. Вот из одной такой поездки он мне и привез мышонка. Он большой, мягкий...

Представленные упражнения способствуют формированию умений и навыков по работе с текстом, активизируют познавательную деятельность учащихся, формируют важнейший отдел механизма речемышления – механизм предвосхищений.

Библиографический список:

1. Александров В.Н., Александрова О.И. Сочинение-рассуждение. – Челябинск, 2005.

2. Александров В.Н., Александрова О.И., Соловьева Т.В. ЕГЭ. Русский язык. – Челябинск, 2006.

3. Александров В.Н., Александрова О.И. За 10 дней до экзамена. – Челябинск, 2006.

4. Барлас Л.Г. Стилистика. – М., 1978.

5. Гневэк О.В. Методика работы над смысловым содержанием текста. – <http://www.mgn.ru>.

6. Дускаева Л.Р., Кыркунова Л.Г. Речевое мастерство. – Пермь, 1998.

7. Лозинская Т.П. Лингвистический анализ на уроках русского языка. – М., 2004.

8. Пахнова Т.М. Лингвистические знания – основа умений и навыков. – М., 1985.

9. Чижова Т.И. Основы методики обучения стилистике в средней школе. – СПб., 1998.

Н.В. Ковалева

### **БЛОЧНО-МОДУЛЬНАЯ ТЕХНОЛОГИЯ НА УРОКАХ РУССКОГО ЯЗЫКА**

Современные требования к образованию диктуют новые подходы к методике преподавания как общеобразовательных, так и специальных дисциплин в системе СПО. Применение инновационных педтехнологий должно способствовать не только углубленному изучению дисциплины, но и – а это важно! – развитию навыков самообразования и самообучения, формированию у будущих специалистов навыков саморазвития.

---

*Наталья Витальевна Ковалева – преподаватель русского языка и литературы Пермского государственного автотранспортного колледжа.*

Технология блочно-модульного обучения отвечает всем этим требованиям и привлекает следующими особенностями содержания:

- наличием мотивационного этапа;
- законченностью блоков содержания;
- сжатием информационного материала в модуле, сочетанием комплексных, интегративных и частных дидактических целей;
- возможностью самостоятельной работы обучающихся с предложенной программой, включающей целевой план действия, банк информации и методическое руководство по достижению поставленных дидактических целей;

– переходом умений в навыки путем многократно повторяющейся деятельности обучающихся.

«Цикл модульного обучения связан с проблемной ситуацией (задачей): на первом предварительном этапе создается мотивация, формируется сознательный интерес субъекта; на втором этапе объяснения выделяется состав необходимой деятельности; на последующих этапах происходит овладение видами деятельности в процессе усвоения знаний»<sup>1</sup> [3, с.21].

Элементы блочно-модульной технологии можно использовать в преподавании отдельно взятой дисциплины – русского языка – как на I курсе СПО,

так и в старших классах общеобразовательных школ. Исходным этапом учебной деятельности по данной дисциплине является полный объем знаний в области основных разделов русского языка. Поэтому приоритетным является такой тип урока, как обобщение и систематизация знаний, цель которого – систематизация знаний и способов действий в комплексе.

Реализация всех этапов урока может быть представлена следующим образом. Весь учебный материал по дисциплине подразделяется на блоки – разделы лингвистики, а блоки – на модули (см. таблицу 1).

Таблица 1

Тематический план учебной дисциплины

Наименование блоков и модулей	Количество часов		
	всего	теорет.	практ.
Введение. Общие сведения о языке.	2	2	
Блок 1. Лексика. Фразеология.	8		2
1.1 Лексическая система русского языка.	2	2	
1.2 Слово и его употребление, происхождение.	4	2	2
1.3 Русская фразеология.	2	2	
Блок 2. Фонетика. Орфоэпия. Графика.	10	8	2
2.1 Фонетика. Правила фонетической транскрипции. Классификация звуков речи.	2	2	
2.2 Графика. Соотношение буквы и звука.	2	2	
2.3 Орфоэпия. Произносительные нормы русского языка. Нормы русского ударения.	4	2	2
2.4 Принципы русской орфографии.	2	2	
Блок 3. Морфемика.	6	4	2
3.1 Правописание корневых морфем.	2	2	
3.2 Морфемный разбор. Гласные после шипящих и Ц. Употребление Ъ и Ь.	4	2	2
Блок 4. Словообразование	4	2	2
4.1 Способы словообразования. Правописание приставок. Гласные на стыке морфем.	4	2	2
Блок 5. Грамматика. Морфология. Орфография.	26	18	8
5.1 Морфологические признаки и правописание существительных, прилагательных.	2	2	
5.2 Морфологические признаки и правописание местоимений, числительных.	4	2	2
5.3 Правописание наречий.	4	2	2
5.4 Н-НН в словах разных частей речи.	2	2	
5.5 Правописание глаголов.	2	2	
5.6 Правописание причастий, деепричастий.	4	2	2
5.7 НЕ и НИ с разными частями речи.	6	4	2
5.8 Слитное, раздельное, дефисное написания.	2	2	
Блок 6. Синтаксис. Пунктуация.	14	8	6
6.1 Синтаксический разбор. Члены предложения. Тире между подлежащим и сказуемым.	2	2	
6.2 Осложнения простого предложения.	4	2	2
6.3 Виды сложных предложений. ССП, СБП.	4	2	2
6.4 Виды сложных предложений. СПП.	4	2	2
Блок 7. Речь. Функциональные стили речи.	4	2	2
1.1 Функциональные стили речи. Обзор.	4	2	2
Блок 8. Наука о русском языке.	2		2
1.1 Защита рефератов.	2		2
Блок 9. Повторение.	4		4
Всего часов по дисциплине:	78	48	30

Рассмотрим методическое обеспечение модуля и рекомендации к проведению конкретного занятия.

*Обеспечение занятия:*

1. Сборник информационных карт «Универсальный модуль успеха»

Данное учебное пособие является основным информационным элементом системной подготовки

по русскому языку. Его цель – сформировать базу теоретических знаний по предмету с помощью универсального инструментария из блоков и модулей, помочь преподавателю организовать работу на занятиях по блочно-модульной технологии.

Теоретический материал представлен с учетом требований ГОС СПО и включает все аспекты программы. Обобщающие таблицы и опорные сигналы составлены в доступной форме, последовательность их усвоения дает представление о языке как системе. При

<sup>1</sup> Третьяков П.И., Сенновский И.Б. Технология модульного обучения в школе: Практико-ориентированная монография. – М.: Новая школа, 2001. С. 21.



Продемонстрируем внедрение элементов блочно-модульной технологии на примере темы «Правописание наречий» (2 часа, модуль 5.3).

### ЭТАПЫ ПОСТРОЕНИЯ УРОКА

#### 1. МОТИВАЦИОННЫЙ ЭТАП. Целеполагание.

Дается название занятия (модуля), формулируются цели и задачи учащихся: «должен знать» – «должен уметь» (нормативные) и «можешь знать» – «можешь уметь» (дополнительные). Указывается значимость знаний и умений для изучения темы, связь содержания данного урока с ранее изученным материалом, уровень его усвоения.

<p>Должен знать:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• отличительные лексико-грамматические признаки наречий;</li> <li>• разряды по значению;</li> <li>• правильное образование степени сравнения наречий;</li> <li>• о способах словообразования наречий и связанные с этим правила написания;</li> <li>• правила слитного, раздельного и дефисного написания.</li> </ul>	<p>Должен уметь:</p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Отличать наречия от других частей речи.</li> <li>2. Применять правила написания наречий, учитывая их словообразование.</li> <li>3. Пользоваться правилами слитного, раздельного и дефисного написания наречий, совершенствуя навыки грамотного письма.</li> <li>4. Грамматически правильно использовать степени сравнения наречий.</li> </ol>
<p>Можешь знать:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• правописание словарных слов, исключений из правил.</li> </ul>	<p>Можешь уметь:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• определять синтаксическую роль наречий в предложении;</li> <li>• пользоваться дополнительными источниками.</li> </ul>

ЭТАП 2. Входной контроль с последующей самопроверкой по ключам<sup>2</sup>.

Тест 1. В предложениях есть наречия:

- 1) /С/права грозно надвигалась туча.
- 2) Вся работа проделана /в/пустую.
- 3) Мы вошли /в/пустую комнату.
- 4) Все кричат /на/перебой.
- 5) Учеников отпустили /на/перерыв.
- 6) Мы спешим /на/перерыв.
- 7) /На/встречу шла старушка.
- 8) Один велосипедист ехал /на/встречу другому.

му.

Тест 2. Подчеркнутые наречия обозначают признак предмета:

- 1) очень смешно
- 2) звучит торжественно
- 3) чрезвычайно важный
- 4) езда верхом
- 5) слишком яркий
- 6) давно окончил школу
- 7) говорил шепотом
- 8) кофе по-турецки

Тест 3. Употреблены наречия цели:

- 1) опоздал умышленно
- 2) отказался наотрез
- 3) сказал нарочно
- 4) явился тотчас
- 5) сделать назло
- 6) согласился поневоле
- 7) приходил иногда
- 8) далеко уехать

Тест 4. В предложениях употреблены наречия в превосходной степени:

- 1) Он поступил справедливее всех.
- 2) Обь и Енисей относятся к крупнейшим рекам нашей страны.
- 3) Капли падают часто-часто.
- 4) Сильнее пахли поля, громче шумел гром.
- 5) Слишком долго длился этот день.
- 6) Я справился с тестом быстрее всех.

Тест 5. Слова являются наречиями и пишутся слитно:

- 1) /во/время завтрака
- 2) приехать /во/время
- 3) /с/начала не понял
- 4) /с/начала урока
- 5) виден /в/дали
- 6) /в/высь небес
- 7) /в/глубь колодца
- 8) подняться /в/высь

ЭТАП 3. Анализ содержания учебного материала.

Из сборника «Универсальный модуль успеха» выбирается нужная информационная карта (см. Приложение 1), изучается студентами самостоятельно с последующей беседой:

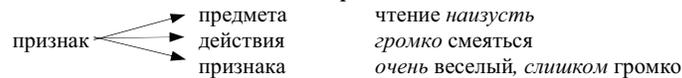
- Что называется наречием?
- На какие разряды делятся наречия?
- Какие степени сравнения могут иметь?
- От каких частей речи образуются наречия? В чем особенность их написания?
- Как отличить наречия от других частей речи?
- Когда наречия пишутся через дефис?
- Сформулируйте правило написания наречий на -о -е.
- Расскажите о правописании Н-НН в наречиях.

<sup>2</sup> Ковалева Н.В. Универсальный модуль успеха. Подготовка по русскому языку. – Пермь: ПГАТК, 2006. С. 52.

## Приложение 1

## Информационная карта № 18

## Наречие



## Разряды по значению:

разряд	вопросы	примеры
1. Места	где? куда? откуда?	там, далеко, справа, где, куда, близко, вверху, вглубь, сзади
2. Времени	как долго? когда?	иногда, когда, давно, ввек, допоздна, однажды, тогда
3. Причины	почему? отчего?	оттого, сгоряча, сослепу, поневоле, спронею, потому
4. Цели	зачем? для чего?	назло, нарочно, напоказ, специально, умышленно
5. Меры	сколько? насколько? во сколько раз?	много, мало, дважды, вдвое, впятеро
6. Степени	в какой степени?	очень, чуть-чуть, весьма
7. Образа и способа действий	каким образом? как?	хорошо, громко, вслух, пешком, вдвоем, верхом

Распространяют	глаголы	взлетел <i>вмиг</i>	
	прилагательные	<i>очень</i> хороший	примыкание
	наречия	<i>бесконечно</i> долго	
	существительные	прогулки <i>верхом</i>	

## Степени сравнения:

– Сравнительная	простая:	<i>весело</i> → <i>веселее</i> , <i>высоко</i> → <i>выше</i>
	сложная:	<i>более весело</i> , <i>менее высоко</i>
– Превосходная	простая:	<i>покорно</i> → <i>покорнейше</i> , <i>глубоко</i> → <i>глубочайше</i>
	сложная:	<i>грамотно</i> → <i>грамотнее всех</i>

## Различайте!

Лодка шла *навстречу* пароходу. (производ. предлог)  
 Грузовик мчался по шоссе, автобус шел *навстречу*. (нар.)  
 Он собирается *на встречу* выпускников. (сущ.)

## Правописание наречий

Слитно

Раздельно

← от:

- 1) сущ. с пр. не употр-ся в совр. яз. (*впросак, спросонок*)
- 2) сущ., нельзя вставить определение без искажения смысла (*напоказ*)
- 3) сущ. со значением пространства, времени (*вдаль, вверху*)
- 4) прил. (*попусту, зачастую*)
- 5) числит. (*вдвое, надвое*)
- 6) мест. (*вничью, вовсе*)
- 7) наречий (*навсегда, позавчера*)

1) существительных  
 Табл. «Раздельное написание наречий ← сущ.»  
 (ИК, с. 50)

**но:** по двое, по трое

## Дефис

1) кое-	или	-то, -либо, -нибудь	( <i>кое-где, как-нибудь, когда-либо</i> )
2) по-	и	-ому (-ему), -ых (-их), -и	( <i>по-дружески, по-видимому</i> )
3) во-	и	-ых (-их)	( <i>во-первых, в-двадцать-пятых</i> )
4)		-таки	( <i>опять-таки</i> )
5) повторяющиеся компоненты			( <i>чуть-чуть, волей-неволей</i> )

## О - А на конце наречий образованы

левый	→ влево
правый	→ направо
новый	→ заново
давний	→ издавна
сыгтый	→ досыта
правый	→ справа

в	→	окно
на		
за		
из	→	окна
до		
с		

досрочный	→ досрочно
исправный	→ исправно
	<b>только О!</b>

## в наречиях

<b>Н</b>		<b>НН</b>
бешено	← бешеный (прил.)	нечаянно ← нечаянный (прил.)

ЭТАП 4. Выделение главного в ИК. Графическая работа. На основании результатов *входного контроля* и анализа содержания учебного материала каждый учащийся при помощи знаков, рамочных и цветовых обозначений выделяет в ИК части, требующие дополнительной проработки или специального изучения.

ЭТАП 5. Отработка практических умений и навыков, систематизация материала.

Выполнение ряда упражнений по «Карте задания». На данном этапе урока может быть использован как репродуктивный метод обучения, так и частично-поисковый. Базовые знания не всегда усвоены учащимися полностью, поэтому часто возникает потребность обратиться к предыдущим информационным картам сборника. Многократное повторение способствует систематизации материала, более высокой прочности его усвоения. Студенты выполняют задания исходя из своих способностей. Тема «Правописание наречий» – одна из труднейших в разделе «Морфологии», поэтому некоторым учащимся можно рекомендовать выполнить каждое задание частично, а более продвинутым предложить дополнительно ознакомиться с мини-словарем «Правописание наречий, образованных от существительных».

#### Карта заданий

- Раскройте скобки:  
(В)высь подняться – (в)высь небесную взлететь;  
(в)век не забуду – (в)век прогресса;  
(во)время догадаться – (во)время спора;  
(в)тайне мечтать – (в)тайне сестры;  
(на)вверх подняться – (на)вверх лестницы;  
(на)утро выпал снег – (на)утро строить планы.
- Распределите данные слова по группам:  
(По)дружески, (по)французски, (во)вторых, (в)третьих, когда(то), где(то), чуть(чуть), еле(еле), едва(едва), (по)видимому, когда(нибудь), худо(бедно), (по)вольчы, (по)моему, где(нибудь), когда(либо), (во)первых, кое(где), неожиданно(негаданно), подбру(поздорову), мало(мальски), (точь)в(точь).  
1) ← прил., мест. при помощи *по-* и *-ому (-ему)*:  
2) ← числит. при помощи *в-* (*во-*) и *-ых(-их)*:  
3) ← наречием при помощи *-то*, *-либо*, *-нибудь*, *кое-*:  
4) ← повторением одинаковых или близких по значению слов:
- Вставьте вместо пропусков указанные приставки и предлоги. Объясните графически слитное, раздельное и дефисное написание наречий.

*по-*:

\_моему, \_медвежьи, \_многоу, \_напрасну, \_наслышке, \_настоящему, \_началу, \_нашему, \_неволе, \_немногоу, \_низу, \_осеннему, \_очередно, \_прежнему, \_пустому, \_пусту, \_ребячьи, \_свойски, \_середине, \_старому, \_человечески, \_одиночке, \_весеннему небу;

*в-(во-)*:

\_восьмером, \_двое, \_девярых, \_десятых, \_вторых, \_одиночку, \_первые, \_пятеро, \_пярых, \_третьих, \_трое, \_троем, \_четверо, \_четвером, \_четвертых;

*на-*:

\_трое, \_четверо, \_шестеро, \_двое.

4. Заполните таблицу, распределив наречия в три группы:

слитно	через дефис	раздельно
--------	-------------	-----------

(по)походному, (за)темно, (в)открытую, (в)шутку, (не)далеко, (с)размаха, (по)флотски, (в)придачу, (по)военному, (во)вторых, (в)ручную, (на)дом, (по)зимнему, (по)свойски, (на)скоро, (в)одиночку, (на)редкость, (в)кратце, (по)охотничьи, (с)молоду, (в)обхват, (кое)как, куда(либо), давным(давно), (точь)в(точь), (бок)о(бок), (по)двое, (на)двое, (еле)(еле), (не)случайно.

ЭТАП 6. Самоконтроль.

Самостоятельное выполнение заданий «Карты текущего контроля» с применением полученных знаний (4 варианта). Самопроверка по ключам, заполнение «Карты самооценки»: выставление баллов за каждый этап работы, отметки (+ –) выполнения поставленных задач («Должен уметь»).

#### Карта текущего контроля

1. Образуйте наречия с помощью данных морфем (по 3-5):

*кое-*:

*-то*:

*-либо*:

*-нибудь*:

2. Спишите, графически объяснив условия выбора суффикса (см. с.49 ИК):

Досрочн\_, дочерн\_, стеснительн\_, вправ\_, справ\_, дочист\_, изредк\_, снов\_, нанов\_, доверительн\_, слаженн\_, доподлинн\_.

3. Замените прилагательные наречиями, а существительные – глаголами:

медленный ход – ходить медленно

путанный рассказ –

искреннее раскаяние –

отчаянное сопротивление –

искусный мастер –

бесчувственный поступок –

– Сколько Н пишется в наречиях?

- Дополнительное задание. Заполните примерами таблицу (см. с.35 ИК):

<b>Ь</b>	сущ. 3 скл.	
	глаголы	
	наречия	
<b>Ъ</b>	сущ. не 3 скл.	
	крат. прил.	

Материал для справок:

Ноч\_, (воздух) свеж\_, сторож\_, хорош\_ (собою), бросился проч\_, (боясь) обжеч\_ся, (когда) пробираеш\_ся, не мороч\_ (голову), (сорвали) с

плеч\_, замуж\_, сплош\_, настез\_, навзнич\_, наот-  
маш\_, невтерпеж\_, плющ\_, плюш\_, линюч\_, пус-  
тош\_, мимо дач\_, трескуч\_, из-за туч\_, уж\_, пол-  
ноч\_, острич\_, ключ\_, нареж\_, вскач\_, бреш\_, пи-  
лиш\_, горяч\_, училищ\_, обознач\_те.

#### ЭТАП 8. Контроль.

Итоговый контроль (по вариантам) представля-  
ет собой тесты (5-8) закрытого типа с пятью вариан-  
тами ответов, один из которых верный. Итоговая  
оценка каждого студента формируется как средняя  
из полученных на каждом этапе урока и выставляется  
в «Карту самооценки» (см. таблицу 2).

#### *Итоговый контроль*

Тест 1. Выделенное слово – наречие:

- А) В дали голубой крутился песок золотой.
- Б) Игра втемную не устраивала его.
- В) Остается надеяться на встречу.
- Г) Зайти в темную комнату.
- Д) Идти навстречу ветру.

Тест 2. Пишется А:

- А) изредк\_
- Б) досрочн\_
- В) вправ\_
- Г) начист\_
- Д) занов\_

Тест 3. Пишется О:

- А) обобщ\_нно
- Б) освежающ\_
- В) горяч\_
- Г) блестящ\_
- Д) негодующ\_

Тест 4. Пишется через дефис:

- А) (по)просту
- Б) (по)двое
- В) (по)многу читать
- Г) (по)летнему расписанию
- Д) (по)летнему одеться

Тест 5. Пишется слитно:

- А) в(открытую)
- Б) (на)перегонки
- В) (во)всеоружии
- Г) (в)ширь степей
- Д) (в)общем

Тест 6. Мягкий знак не пишется:

- А) настез\_
- Б) сбереж\_

В) невтерпеж\_

Г) молодеж\_

Д) лиш\_

7. Установление внутрипредметных и межкур-  
совых связей.

Выявление связи данного учебного материала с  
ранее изученным и последующим в рамках блоков  
«Морфология», «Словообразование» и «Синтаксис».  
Также указывается необходимость данных знаний  
для изучения морфологических норм в курсе «Рус-  
ский язык и культура речи».

Результативность применения элементов блоч-  
но-модульной технологии очевидна через 1,5 – 2  
месяца работы (в зависимости от уровня подготовки  
и адаптации студента). Замена лекционного мате-  
риала сборником информационных карт позволяет  
больше времени на уроке использовать для отработ-  
ки практических умений и навыков. Для преподава-  
теля решается проблема отбора учебно-методичес-  
кого обеспечения уроков. Студент выбирает для  
себя на уроке оптимальный объем учебного мате-  
риала, получает объективную оценку своего труда,  
имеет пособие для самостоятельного усовершенст-  
вования своих знаний.

Широки возможности эффективного использо-  
вания информационных технологий как уникально-  
го средства наглядности, контроля, а также активно-  
го обучения.<sup>3</sup> Как же можно оживить с помощью  
ИКТ описанный ранее урок русского языка?

Ресурсы мультимедиа используются для неод-  
нократного выведения на экран информационной  
карты или ее фрагментов на начальных этапах уро-  
ка, при выделении главного, а также обобщении и  
систематизации. Проверка «Карты оценки» осуще-  
вляется путем выведения верных ответов на эк-  
ран. Итоговый контроль дается в электронной обо-  
лочке с немедленным получением результата, что  
позволяет судить об уровне усвоения учебного ма-  
териала группой. Задания итогового контроля,  
включенные в банк тестов по дисциплине, исполь-  
зуются для проведения срезовых работ.

Методика проведения и дидактический мате-  
риал данных уроков может быть положен в основу  
создания электронного методического пособия, в  
таком случае компьютер станет средством активно-  
го обучения студентов.

<sup>3</sup> Кроликова В.Л. Использование новых информационных технологий в преподавании русского языка // Инновационные процессы в преподавании русского языка и литературы: сб. статей Перм. гос. пед. ун-та. – Пермь, 2008. С. 120.

## ГОТОВИМСЯ К УРОКУ

---

И.А. Семухина

### КАРТИНА «ВЕЛИКОГО ВСЕМИРНОГО ЗРЕЛИЩА»: НАРОДНОПОЭТИЧЕСКИЕ ТРАДИЦИИ В «СЕМЕЙНОЙ ХРОНИКЕ» С.Т. АКСАКОВА

Знакомство учащихся с творчеством С.Т. Аксакова предусмотрено рядом программ по литературе в среднем звене общеобразовательной школы (напр., программы Т.Ф. Курдюмовой, М.Б. Ладыгина). В 6-7 классах предлагается изучение двух произведений писателя – «Детские годы Багрова внука» и «Буран». Выбор аспекта анализа данных художественных текстов (специфика героя и роль пейзажа) вполне оправдан задачами изучения литературы на определенном возрастном этапе. С другой стороны, ограничение внимания к С.Т. Аксакову рамками указанных классов и узконаправленным анализом не позволяет сформировать отчетливое представление школьников о своеобразии творчества писателя, а также о его роли в развитии русской литературы и культуры в целом.

Сергей Тимофеевич Аксаков (1791-1859) занимает особое место в истории русской культуры не только благодаря своему литературному творчеству. В доме Аксаковых несколько десятилетий подряд регулярно собиралось множество писателей, журналистов, ученых и театральных деятелей (М.С. Щепкин, М.Н. Загоскин, М.П. Погодин, А.А. Шаховской, Н.И. Надеждин, В.Г. Белинский, Н.В. Гоголь, А.И. Герцен, И.С. Тургенев и многие другие). Постепенно этот круг пополнялся славянофилами (А.С. Хомяков, И.В. Киреевский, Ю.Ф. Самарин) и в 1840 годах дом Аксаковых становится центром славянофильства в Москве. С.Т. Аксаков не был таким активным защитником славянофильских идей, как его дети (Константин и Иван), но ему была близка приверженность славянофилов к национальным традициям, русской старине, народным обычаям.

К написанию литературных произведений Сергей Тимофеевич обратился лишь на закате жизни. Помещичий быт имения в Абрамцеве, страсть к охоте и рыбалке пробудили в нем стремление описать свои наблюдения над жизнью, которые превратились в охотничьи циклы, где художник сразу же предстал прекрасным пейзажистом. Уже первая книга – «Записки об уженье рыбы» (1845) – была проникнута особым аксаковским «чувством природы», даже своеобразной философией: «не оскорбленная людьми жизнь природы» воссоздавалась автором как «мир спокойствия и свободы». Именно в природе писатель видел основу сближения людей, духовного оздоровления общества. Н.В. Гоголь, прочитав рукопись второй «охотничьей» книги – «Записки ружейного охотника Оренбургской губер-

нии», – заметил, что «никто из русских писателей не умеет описывать природу такими сильными и свежими красками, как Аксаков». «Такой книги у нас еще не бывало», – напишет автору восхищенный И.С. Тургенев и начнет создавать свои, ставшие впоследствии всемирно известными, «Записки охотника».

Мировую славу Аксакову принесла мемуарно-биографическая трилогия, «воспоминания прежней жизни» – «Семейная хроника», «Воспоминания» (1856) и «Детские годы Багрова внука» (1858), где писатель раскрыл историю трех поколений семьи Багрова: историю жизни своего деда, родителей и своей собственной. Эта трилогия сделала Аксакова одним из самых признанно-автобиографичных писателей мировой литературы. Свообразие своего художественного таланта и особенности реализма Сергей Тимофеевич определил так: «Заменить действительность вымыслом я не в состоянии. Я пробовал несколько раз писать вымышленные происшествия и вымышленных людей. Выходила совершенная дрянь, и мне самому становилось смешно».

Талант Аксакова ярко заявил о себе уже в первой части трилогии – «Семейной хронике». Пожалуй, ни в одном другом произведении русской литературы мы не найдем более полной художественной картины помещичьей жизни. Неслучайно М.М. Пришвин сказал: «Аксаков – это наш Гомер...». Каждая страница этой книги проникнута любовью к прошлому, к своему родному краю, родовым корням, семейным преданиям. Поэтому сегодня, в условиях обостренного внимания к проблемам воспитания, формирования личности, утраты теплоты человеческих отношений, истории семьи и сохранения ее традиций, Аксаков звучит как нельзя более актуально.

«Семейная хроника» наметила новые пути развития романного жанра и послужила образцом для будущих поколений писателей. Жанрово-стилевые новации Аксакова не могли остаться незамеченными современниками. И.С. Тургенев писал о «Семейной хронике»: «Вот он, настоящий тон и стиль, вот русская жизнь, вот задатки русского романа». Открытия Аксакова будут по-своему продолжены не только величайшими романистами XIX века (Л.Н. Толстой, И.С. Тургенев, И.А. Гончаров, Ф.М. Достоевский, М.Е. Салтыков-Щедрин), но и писателями XX века (М. Горький, И.А. Бунин, И.С. Шмелев, В.П. Аksenov).

Варианты включения предлагаемого материала в систему работы учителя могут быть различными. Немало возможностей содержат базовые програм-

---

*Ирина Александровна Семухина – кандидат филологических наук, доцент кафедры русской и зарубежной литературы Уральского государственного педагогического университета (г. Екатеринбург).*

мы, акцентирующие внимание в каждом классе на какой-либо теоретико-литературной проблеме. Изучение «Семейной хроники» легко вписывается, например, в следующие разделы: «Русская литература XIX века и ее традиции» (программа под ред. А.Г. Кутузова, 8 класс), «Развитие литературы классического реализма. 50–70-е гг. – расцвет русского реалистического романа» (программа углубленного изучения литературы под ред. М.Б. Ладыгина, 10 класс). Еще большие перспективы, конечно, открываются в ходе освоения различных *элективных курсов*: «История русского романа XIX века», «Семейная хроника в русской литературе XIX–XX веков», «Фольклорные традиции в русской литературе», «Искусство анализа художественного текста», «Поэтика художественного произведения» и другие.

«Семейная хроника» вышла в свет в 1856 году, но создавать ее автор начинал намного раньше – с 1820-х годов. Аксаков не только публиковал фрагменты будущей книги, но и рассказывал свою «хронику» близким, то есть постоянно творил ее устно. Одним из благодарных слушателей стал Гоголь, который настойчиво требовал записать эти устные рассказы, уверяя автора, что без его хроники не сможет завершить свои «Мертвые души». Только на шестом десятке лет Сергей Тимофеевич полностью отдается написанию книги, точнее не написанию (поскольку был уже полуслепым), а ее диктованию любимой дочери Вере. Так была сотворена «Семейная хроника».

Воспоминания Аксакова о своей семье в «Семейной хронике» состоят из пяти фрагментов, в каждом из которых представлена самостоятельная законченная история из жизни семьи Багровых. Мы не найдем здесь единой фабульной линии и последовательной хронологии. Поэтому в критике и литературоведении предлагались самые разные жанровые определения произведения: исторический роман (Н.П. Гиляров-Платонов), мемуары (Г.А. Бялый, С.И. Машинский, В. Кожин), семейная хроника (В.А. Дашевский, И.П. Видуэцкая, А.М. Грачева)<sup>1</sup>. Одним из главных аргументов для последнего определения, конечно, стало заглавие, данное самим автором. По справедливому утверждению Н.А. Николаевой, Аксаков, безусловно, ориентировался на предшествующую традицию жанра. Типологически близкими «Семейной хронике» могли быть семейные и автобиографические записки, распространенные в дворянской среде конца XVII–XIX веков<sup>2</sup>. На-

ряду с этим интерес Аксакова к национальным традициям, русской старине и особенность написания (диктование) произведения привели к тому, что «Семейная хроника» создавалась не только по литературным законам, но и по законам устного народного творчества.

Фольклорные традиции в книге Аксакова особенно ярко проступают в первом фрагменте – «Степан Михайлович Багров», на котором мы и сосредоточим наше внимание.

Обращение писателя к народно-поэтическим формам и приемам, конечно, неоднократно попадало в поле зрения литературоведов (напр., С.И. Машинского, В. Кожина, В.А. Дашевского). Наиболее интересные наблюдения в изучении этого вопроса в последние годы были сделаны Н.А. Николаевой. Уже в первой главе – «Переселение» – исследователь увидел использование автором традиции жанра былины<sup>3</sup>. Действительно, повествование о далеком прошлом Багровых носит торжественный эпический характер: рассказывается о грандиозном событии в истории рода – переселении семьи на новые территории. Согласно былинному принципу малособытийности, поддерживающему жанровую установку на достоверность, в первом фрагменте хроники описания грандиозных картин природы занимают гораздо больше места, чем повествование о событиях. Ощущение величественности, масштабности пространства создается при помощи подробных описаний, повествований о передвижениях героя (Симбирская губерния, Уфимское наместничество, Бугурусланский уезд), постоянных эпитетов (степь – бескрайняя), горы – «крутые» и т.д.). Нельзя не согласиться с Н.А. Николаевой в том, что масштабностью и разомкнутостью характеризуется не только пространство, но и время «Семейной хроники»: разомкнутое в прошедшее и в будущее, оно вмещает не одну эпоху. Об этом свидетельствуют первая и последняя фразы «Переселения»: «Тесно стало жить моему дедушке в родовой отчине своей, жалованной его предкам от царей московских» (7)<sup>4</sup>; «На другой день затолкла толча, замолола мельница и толчет и мелет до сих пор...» (17).

Основой практической части школьного урока может стать текстуальный анализ главы «Оренбургская губерния».

Глава «Оренбургская губерния» – это цельное лирическое описание природы, благословенного в прошлом края. Значение данного пейзажа заключается не просто в воспевании русской природы. Содейная конкретику средней полосы России с гиперболизацией, автор создает величественную, масштабную, идеальную картину прошлого: «Боже мой, как, я думаю, была хороша тогда эта дикая, девст-

<sup>1</sup> Гиляров-Платонов Н.П. «Семейная хроника» и Воспоминания С.Т. Аксакова // Гиляров-Платонов Н.П. Собр. соч.: В 2 т. – М., 1899. Т. 2. С. 75–143; Бялый Г.А. С.Т. Аксаков // История русской литературы: В 10 т. Т. 7. – М.; Л., 1955; Машинский С.И. С.Т. Аксаков. Жизнь и творчество. – М., 1973; Кожин В. «Семейная хроника» С.Т. Аксакова // Литература в школе. 1995. № 1. С. 19–25; Дашевский В.А. Семья и история (к проблеме традиции и новаторства в жанре семейной хроники) // Человек и общество. Сб. статей. – Свердловск, 1966. С. 5–32; Видуэцкая И.П. «Пошехонская старина» в ряду семейных хроник русской литературы // Салтыков-Щедрин. 1826–1976. – Л., 1976; Грачева А.М. «Семейные хроники» начала XX века // Русская литература. 1982. № 1. С. 64–76.

<sup>2</sup> См. об этом подробно: Николаева Н.А. Трансформация жанра семейных записок XVIII–XIX вв. в «Семейной хронике»

С.Т. Аксакова // Материалы к Словарю сюжетов и мотивов русской литературы. Вып. 6. – Новосибирск, 2004. С. 64–82.

<sup>3</sup> Николаева Н.А. Фольклорные мотивы в «Семейной хронике» С.Т. Аксакова // Гуманитарные науки в Сибири. – Новосибирск, 2001. № 4.

<sup>4</sup> Здесь и далее цит. по: Аксаков С.Т. Детские годы Багрова-внука. Семейная хроника. Воспоминания. Неоконченные произведения. – М.: Эксмо, 2007.

венная, роскошная природа!.. Нет, ты уже не та теперь, не та, какую даже и я знал тебя – свежую, цветущую, неизмятою отсюда набежавшим разнообразным народонаселением! Ты не та, но все еще прекрасна, так же обширна, плодоносна и бесконечно разнообразна, Оренбургская губерния!..» (17). Величие, изобилие уральского края подчеркнута множеством фольклорных приемов: риторическими средствами (восклицания, обращения, синтаксический параллелизм), выразительными эпитетами (*прекрасен, чудесен* край; *многоводны и многообильны* реки; *тучные, черноземные, роскошные* поля и луга; *обильная* жатва), нанизыванием однородных членов, перечислением богатств («многообильны разнообразными породами рыб твои реки... все породы форелей... многочисленны конские табуны, и коровьи, и овечьи стада... всеми металлами богатая...» и т.д.), сравнениями (реки текут – «подобно яхонтам, нанизанным на нитку»; озера – «светлы и прозрачны, как глубокие, огромные чаши» и т.п.).

Гиперболизация, идеализация в описании прошлого Багровых создает картину сказочного благополучия: «в несколько лет гүмна Нового Багрова занимали втрое больше места, чем сама деревня», «рожь была с человека вышиною и стояла как стена», «кушаний готовилось впятеро более, чем было нужно» и т.п. Примечательно описание одного из праздничных обедов Багровых: «О столовых припасах нечего и говорить: поеный шестинедельный теленок, до уродства откормленная свинья и всякая домашняя птица, жареные бараны – всего было припасено вдоволь. Стол ломился под кушаньями, и блюда не умещались на нем... История началась с холодных кушаний: с окорока ветчины и с буженины, прошипованной чесноком; затем следовали горячие: зеленые щи и раковый суп, сопровождаемые подовыми пирожками и слоеным паштетом; непосредственно затем подавалась ботвинья со льдом, с свежепросольной осетриной, с уральским балыком и целою горою чищенных раковых шеек на блюде; соусов было только два: с солеными перепелками на капусте и с фаршированными утками под какой-то красной слизью с изюмом, черносливом, шепталой и урюком... Потом показались чудовищной величины жирнейший индюк и задняя телячья нога, напутствуемые солеными арбузами, дынями, мочеными яблоками, солеными груздями и опенками в уксусе; обед заключился кольцами с вареньем и битым или дутым яблочным пирогом с густыми сливками. Все это запивалось наливками, домашним мартовским пивом, квасом со льдом и кипучим медом. И всё это кушали, не пропуская ни одного блюда, и всё благополучно переносили гомерические желудки наших дедов и бабок!» (165).

Таким образом, воспоминания об идиллическом прошлом в поместье Багровых наполнены ощущением полноты жизни, гармонии, изобилия, сытости. Этим настроением охвачено изображение истории семьи, включающей в себя несколько поколений. Родовое начало хроники обуславливает внимание автора к образу родового имени, «родового гнезда». Образ дома у Аксакова приобретает хроно-

топическое значение: в этом пространстве сконцентрировано время – «гнездо своих дедов и прадедов» (9). Имени Багровых, где протекает жизнь героев, представляет собой уютное, защищенное пространство на лоне живописной природы: прозрачная извилистая река, небольшой дом, «шум мельницы», «свист соловьев», «темные леса» и т.д. Так возникает идиллия защищенного от внешнего мира обетованного уголка, где счастливо живут добрые люди в атмосфере безмятежных вечеров, прогулок, чтения, игр, семейных обедов, собирающих в единое целое все семейство.

Но фольклорные традиции не отменяют социально-исторической конкретики «Семейной хроники». Время основных событий в произведении – последняя треть XVIII века. В начале хроники автор не просто рассказывает о частном случае переезда семьи, а создает широкую картину помещичьего быта, так как переезжает Степан Михайлович со всем хозяйством, с чадами и домочадцами, с крепостными крестьянами числом 180 душ. И это напоминает автору великое переселение народов. Степан Михайлович преследует свои личные интересы, но автор подчеркивает драматизм судьбы крестьян: «...нагрузив телеги женами, детьми, стариками и старухами, прикрыв их согнутыми лубьями от дождя и солнца, нагромоздив необходимую домашнюю посуду, насажав дворовую птицу на верхи возов и привязав к ним коров, потянулись переселенцы, обливаясь горькими слезами, навсегда прощаясь с стариною, с церковью, в которой крестились и венчались, с могилами дедов и отцов» (14). Крестьяне вынуждены дешево распродать скот, избы и тащиться на телегах незнамо куда – «в неизвестную басурманскую сторону».

Выражение «тесно стало» было понятно современникам Аксакова. Еще совсем недавно, с середины XVIII века, начиналось масштабное освоение восточных российских земель. Аксаков изобразил переселяющуюся Россию как расширяющийся самобытный мир, который собирает в единое целое новые земли, приспосабливается к их особенностям, в результате чего возникал особый евразийский мир.

Сложная эпическая картина мира включает в себя непростых героев. Главный герой хроники – Степан Михайлович Багров – несет в себе черты и эпического героя, и помещика. Влияние канон устного народного творчества обнаруживается в статичности, завершенности большинства образов хроники. Аксаков не показывает процесс формирования своих героев. Образ старика Багрова неизменен на протяжении всего повествования и задан с самого начала: это широкая натура, он мудрый хозяин и семьянин, глава рода. Исследователи давно заметили, что в первом отрывке в изображении героя преобладают былинные традиции. Герой связан с землей, «спит богатырским сном», его широкая натура требует приволья, простора (этим и вызвано переселение). В портрете Степана Михайловича много общего с изображением былинного богатыря: он «был небольшого роста; но высокая грудь, необыкновенно широкие плечи, жилистые руки, каменное, мускулистое тело обличали в нем силача. В

разгульной юности, в молодецких потехах кучу военных товарищей, на него нацеплявшихся, страхивал он, как брызги воды стряхивает с себя коренастый дуб после дождя, когда его качает ветер», «разбойники знали его в лицо и боялись как огня» (10).

В главах – «Новые места», «Добрый день Степана Михайловича» – величественность, масштабность повествования сменяются бытовыми зарисовками, хронотоп сужается до рамок одного дня в пределах замкнутого пространства деревенской усадьбы. На первый взгляд, перед нами картина патриархальной идиллии – помещичье изобилие, гармония семейных отношений: дети почитают родителей, жена уважает мужа, глава семьи – строгий, но справедливый муж и отец, мудрый хозяйственник; соблюдение традиций утреннего и вечернего чаепития, сытного обеда. Казалось бы, идиллия охватывает и взаимоотношения крестьян и хозяев-помещиков: по случаю приезда молодых в Багрово крестьянам раздаются подарки, их приглашают к трапезе за отдельный стол, каждого допускают поцеловать ручку молодых помещиков, при знакомстве с которыми старший Багров многих крестьян называет по имени (поэтому процедура затягивается на полдня). Но герои не ограничиваются чертами идиллических патриархальных помещиков. Багровы наделяются и социально-исторической конкретикой.

В создании образов героев Аксаков-реалист проявил себя как прекрасный психолог. В отличие от других писателей-славянофилов у автора «Семейной хроники» мы не найдем чисто положительных и отрицательных персонажей. Степан Михайлович Багров – сложный и противоречивый характер, у которого, по словам автора, есть свои «светлая» и «темная» стороны. Наряду с внешним богатством в герое подчеркнуты такие качества, как ясный природный ум, честность, верность своему слову (его обещание считалось «крепче и святее всяких духовных и гражданских актов»), поэтому неслучайно Багров завоевал на новом месте «общую любовь и глубокое уважение во всем околотке» и «крестьяне любили горячо такого барина». Но этот добрый, простодушный человек мог мгновенно преобразиться и впасть в страшный гнев. Вспышки гнева «искажали в нем образ человеческий и делали его способным на ту пору к жестоким, отвратительным поступкам» (24), превращая в «дикого зверя». Хотя так же быстро он остывал, вновь приобретая человеческое лицо.

Автор описывает несколько случаев внезапного гнева Багрова. Однажды он рассердился на одну из дочерей за обман: «...он весь дрожал, лицо дергали судороги, свирепый огонь лился из его глаз, помутившихся, потемневших от ярости! «Подайте мне ее сюда!» – вопил он задыхающимся голосом...» (24). Разъяренный, он таскал за волосы кинувшуюся ему в ноги бабушку, Арину Васильевну (в это время все остальное семейство убежало в рощу, где и заночевало). После случившегося обессиленный Багров упал на постель и заснул мертвым сном, а утром снова стал «светел и ясен» и «во вчерашнем диком звере сегодня уже проснулся человек». Второй слу-

чай: узнав о тайном замужестве младшей сестры Параша, Степан Михайлович устроил в доме такое, после чего «старшие дочери долго хворали, а у бабушки не стало косы и... целый год ходила она с пластырем на голове» (47). Поэтому не удивляет читателя, например, и реакция домочадцев на своеобразную заботу Багрова о младшей дочери Татьяне, услышавшего, что она «всю ночь металась»: «Танюша была меньшая дочь, и старик любил ее больше других дочерей, как это часто случается; он обеспокоился такими словами и не приказал будить Танюшу до тех пор, покуда сама не проснется. Татьяну Степановну разбудили вместе с Александрой и Елизаветой Степановнами, и она уже оделась; но об этом сказать не осмелились. Танюша проворно разделась, легла в постель, велела затворить ставни в своей горнице и хотя заснуть не могла, но пролежала в потемках часа два; дедушка остался доволен, что Танюша хорошо выпалась» (28-29).

Автору многое нравится в герое – справедливость, широта души, хозяйственность и т.д. Но в то же время представления Багрова о добре и зле искажены, спутаны. При всех своих «светлых» сторонах Степан Михайлович – крепостник. Причина его произвола, противоречий характера кроется в социальных устоях крепостнической системы. Герои Аксакова поражают своими крайностями, стихийностью характера. Соединение светлого и темного начал предстает в художественном мире «Семейной хроники» и как неразрешимая загадка русской души, русской природы.

Как реализм Аксакова сочетается с фольклорной идеализацией и гиперболизацией? Свободное использование в «Семейной хронике» различных народнопоэтических традиций объясняется особенностями сознания повествователя, вобравшего в себя национальную фольклорную стихию. Фигура повествующего лица выполняет в произведении организующую роль – это Сергей Багров (внук Степана Михайловича), прототип которого – Сергей Тимофеевич Аксаков. Субъективно-экспрессивная манера личного повествователя в романе-хронике приближена к речи рассказчика, и повествование ведется как живой устный рассказ. Именно логика личных воспоминаний объясняет в повествовании возможность повторов, нарушения хронологии, различных вставок, лирических отступлений или обращений к читателю. Лирические отступления в «Семейной хронике» порой превращаются в самостоятельную новеллу (как, например, в гл. «Оренбургская губерния»).

С одной стороны, автор называет себя «бесстрастным передатчиком семейных преданий», который «решился напечатать» записанные им рассказы. Но в то же время он не стремится сохранить все факты жизни Багровых, а выстраивает «отрывки» семейной истории по своему замыслу. Эстетическая позиция автора «Семейной хроники» раскрывается в заключительном лирическом отступлении: «Прощайте, мои светлые и темные образы, мои добрые и недобрые люди, или, лучше сказать, образы, в которых есть и светлые и темные стороны, люди, в которых есть и доброе и худое! Вы не великие герои, не

громкие личности; в тишине и безвестности прошли вы свое земное поприще и давно, очень давно его оставили: но вы были люди, и ваша внешняя и внутренняя жизнь так же исполнена поэзии, так же любопытна и поучительна для нас, как мы и наша жизнь в свою очередь будем любопытны и поучи-

тельны для потомков» (213). Аксаков-реалист был убежден в том, что через заурядные явления и характеры ничем не примечательных, «безвестных» героев можно раскрыть глубинные процессы человеческой жизни, воссоздать, по словам писателя, картину «великого всемирного зрелища».

И.Б. Ничипоров

## «УЧУСЬ У ЛЮДЕЙ ДОБРОТЕ...»

### АВТОРСКАЯ ПЕСНЯ В ШКОЛЬНОМ ИЗУЧЕНИИ

Явление авторской песни стало одним из примечательных в русской поэтической культуре второй половины XX столетия и в полноте выразило духовные, социально-исторические грани мироощущения срединных десятилетий века<sup>1</sup>.

Как феномен отечественной поэзии, авторская песня, в немалой степени оплодотворенная атмосферой относительного раскрепощения «оттепельной» эпохи, обрела свои отчетливые очертания в основном к концу 1950-х – первой половине 1960-х годов в творчестве М. Анчарова, Б. Окуджавы, Ю. Визбора, Н. Матвеевой и др. В последующие десятилетия – в песенно-поэтическом творчестве В. Высоцкого, А. Галича и др. – под воздействием как собственно эстетических, так и социокультурных факторов, это направление поэзии претерпело значительную содержательную, жанрово-стилевую эволюцию, которая во многом была продиктована движением к более широкому, подчас трагедийно-сатирическому освоению истории и современности. Широкое распространение бардовской поэзии благодаря многочисленным концертным выступлениям, фестивалям авторской песни, аудиозаписям происходило на фоне часто негласного официального запрета на полноценную публикацию произведений поэтов-бардов, которые вольно или невольно оказывались пропитанными *антидогматичным духом неподцензурного искусства*.

Обращение к разговору о творчестве крупнейших поэтов-бардов на школьных уроках литературы может способствовать решению целого ряда стратегических задач в процессе формирования мыслящей и ориентирующейся в пространстве родной культуры личности школьника. При рассмотрении лирики как рода литературы привлечение данного материала обогатит представления учащихся о таких понятиях, как лирический герой, поэтический образ, интонация, ритмика, мелодика, звуковая инструментовка стиха; сформирует умение распознавать то, как в лирическом произведении могут функционировать эпические и драматургические элементы,

каковы возможные пути взаимодействия и взаимообогащения поэзии, музыки, исполнительского искусства в авторской песне. На уроках литературы в выпускном классе осмысление авторской песни расширит исторический, культурный и собственно литературный кругозор школьников, их представления об эпохе и художественной жизни середины и второй половины ушедшего столетия.

Методически оправданным представляется предварить рассмотрение конкретного материала кратким рассказом учителя об общей культурной ситуации послевоенного, «оттепельного» времени, об истоках и стимулах поэтического «бума» конца 1950 – начала 1960-х гг., о причинах того, почему именно поэзия стала тогда мощным генератором духовной и социальной энергии, силы сопротивления общественной несвободе.

Типологически в авторской песне есть основания различать (с неизбежной долей условности) несколько жанрово-стилевых направлений: *лирико-романтическое*, выразившее прежде всего возвышенный дух «оттепельного» раскрепощения (Б. Окуджава, Ю. Визбор, Н. Матвеева и др.); *трагедийно-сатирическое*, которое было обращено в основном к социально-психологической реальности «застойного» времени и нацелено на превозмогание общественной лжи и демагогии (В. Высоцкий, А. Галич, Ю. Ким и др.), а также рассматривать в качестве эстетической общности *творчество поэтов, эволюционировавших от «чистой» лирики к освоению больших лиро-эпических форм и созданию трагедийного песенного эпоса* (А. Городницкий, А. Дольский и др.). Обозначенная типология позволяет проследить основные векторы развития данного художественного феномена от 1950-х гг. к рубежу столетий. Суть этой эволюции заключалась прежде всего в усилении трагического звучания бардовской песни, углублении в ней экзистенциального начала, во все более явственном обнаружении *антиофициальности* как ключевого аспекта ее пафоса.

При знакомстве учащихся с *лирико-романтическим направлением* в авторской песне обоснованным будет отдать «пальму первенства» творчеству Бу л а т а О к у д ж а в ы. На примере знаменитых городских, «арбатских» «песенок» можно наглядно показать характерное для его творческой манеры соединение исторического, сиюминутного, только что увиденного, лично пережитого – и над-

<sup>1</sup> Ничипоров И.Б. Авторская песня в русской поэзии 1950 – 1970-х гг.: творческие индивидуальности, жанрово-стилевые поиски, литературные связи. – М., 2006.

Илья Борисович Ничипоров – доктор филологических наук, преподаватель Московского государственного университета им. М.В. Ломоносова.



изведений о Севере, который явился как одной из заветных автобиографических, лирических тем, так и основой эпических обобщений («Соловки», «Молитва Аввакума», «Северная Двина»); стихи-песни о Пушкине и его эпохе («Дом Пушкина», «Старый Пушкин», «Пушкин и декабристы», «Иван Пущин и Матвей Муравьев» и др.), а также стихи и поэмы о Ленинграде-Петербурге («Дворы – колодцы детства моего...», «Меж Москвой и Ленинградом...», «Ностальгия», «Окна» и др.).

Движение авторской песни от лирико-романтических истоков к трагедийному песенному эпосу отчетливо воплотилось и в творчестве Александра Дольского. Отличительными особенностями индивидуальной манеры поэта-певца стали *изысканность поэтического и музыкального стиля, импрессионистская утонченность и прихотливость образных и мелодических ассоциаций*, что уже на ранних этапах обнаружилось в его философских элегиях, поэтических молитвах («Зеленый камень», «От храма» и др.). Постепенно в образном мире, жанрово-тематической системе его поэзии все более отчетливо намечается тенденция к эпическому расширению художественных пространства и времени – *на путях создания лиро-эпического образа России*, осмысления ее истории и современности – как в стихотворениях-песнях «Я летал по ночам над Европой...», «Там, где сердце», «Бесконечные дороги», «Молитва о России». Воплощением непрерывного духовного поиска лирического «я» становится его странствие по «дорогам России изъезженным» и в одной из самых известных песен – «Там, где сердце» (1983)<sup>4</sup>. В своих песнях Дольский предстает и как утонченный лирик, философ элегического склада, певец ставшего родным Ленинграда-Петербурга, и как поэт остро ироничный, социальный, привносящий, особенно в произведения конца столетия, гротескно-сатирические и публицистические ноты. Последнее может быть проиллюстрировано, в частности, его военными балладами об Афганистане и Чечне («Афганская рана», «Была война», «Мать солдата» и др.).

Пристального внимания при знакомстве с различными явлениями авторской песни заслуживает ее *трагедийно-сатирическое направление*, отличительными особенностями которого явились эпическая многомерность картины мира, «балладная» доминанта в жанрово-стилевых исканиях, глубинная причастность традициям народной смеховой культуры, что знаменовало оппозиционное звучание песенно-поэтического слова по отношению к догмам официальной идеологии. Это направление стало формироваться еще в творчестве М. Анчарова, а затем ярчайшим образом проявилось в произведениях В. Высоцкого, А. Галича, Ю. Кима и др.

При обращении к наследию Владимира Высоцкого следует упрочить в сознании учащих понимание того, что его песенно-поэтическое творчество стало одним из главных явлений в авторской песне второй половины 1960-х – 1970-х гг.,

в значительной мере определивших общий художественный облик данного направления поэзии. Глубина философских оснований поэзии Высоцкого соединилась в его многогеройном и многожанровом художественном мире с разносторонним постижением психологических, социально-исторических, культурных аспектов жизни современника. В поэзии Высоцкого конца 60-х – 70-х гг. особенно выделяются образцы исповедальной, любовной лирики («Памятник», «Я не люблю», «Люблю тебя сейчас...»), а также произведения, связанные с философскими, «гамлетовскими» мотивами: «Мой Гамлет», «Моя цыганская», «Кони привередливые», «Притча о Правде и Лжи», «Райские яблоки».

В драматических балладах и лирико-философских монологах, в имевших балладное звучание лирических «автобиографиях» Высоцкого («Баллада о детстве») выстраивалась целостная картина пути лирического героя и его современников во «мраке» «страшных лет» России. Здесь отчетливо выразилась глубинное стремление обрести утраченные духовно-нравственные, религиозные основания индивидуального и народного бытия, самобытное художественное осмысление получили как исконные, так и имевшие социально-историческую обусловленность черты русского национального характера.

Неизбежно ограничивая материал, избранный для подробного рассмотрения, имеет смысл остановиться на песне «Моя цыганская» (1967 – 1968) и на ее примере представить исповедально-философскую лирику поэта-певца. Здесь в условно-символической форме запечатлелись раздумья *о путях лирического героя и его современников в советской действительности*, что нашло выражение в системе пространственных образов.

В движении лирического «я» «Моей цыганской» к свету ждущая, не высказанная до конца надежда на обретение райского блаженства сплавлена с самыми крайними формами отчаяния и богооставленности, что отразилось в стихотворении в том числе на уровне цветовой гаммы. «Тьме», «полуфраку» противостоит гармония небесного цвета, преображающая природу: «В чистом поле – васильки, // Дальняя дорога»<sup>5</sup>. Лирическая исповедь произносится здесь как бы на исходе дыхания, на пределе словесного выражения: «Света – тьма, нет Бога!», «хоть бы что-нибудь еще»... Оказавшись в ситуации полной утери внутренних опор, герой стремится оживить в себе народный опыт восприятия мистических сил, нашедший выражение в фольклорной культуре. Образная перспектива «дальней дороги» жизни человека, не нашедшего Бога, приобретает в песне трагически-безысходную окрашенность.

Преобладающий в стихотворении модус трагической иронии в самоосмыслении и познании мира имеет преимущественно разрушительную направленность, но вместе с тем за этой иронией таится желание освободиться от миражей, очиститься от

<sup>4</sup> Анализ данного произведения см.: Ничипоров И.Б. Указ. соч. С. 248-249.

<sup>5</sup> Тексты В. Высоцкого приведены по изд.: Высоцкий В.С. Сочинения: В 2 т. – Екатеринбург, У-Фактория, 1999.

всего того, что «не так», ощутив в обращении к «ребятам» соприкосновение с народной судьбой и бедой<sup>6</sup>.

*Особенностью лирической исповеди Высоцкого оказывается преломление в ней характерных – в том числе и кризисных сторон национального сознания. С этим связаны и образные переключки, к примеру, между песней «Кони привередливые», в центре которой индивидуальная драма лирического субъекта, и такими панорамными стихотворениями о России, как «Летела жизнь» (1978) или «Пожары» (1978). Свообразным итогом соединения раздумий о внутреннем самоопределении героя и осмысления темы России становится стихотворение «Купола» (1975), где образ России выведен в призме мучительных диссонансов: от устремленных ввысь куполов до знаменующего утерю пути бездорожья и образа «сонной державы», «опухшей от сна».*

Заслуживают специального разговора на уроке и военные баллады Высоцкого. Счастливо избегая официозной фальши в изображении войны, поэт-певец шел к освоению сущности этой темы от осмысления внешне «периферийных», оборотных сторон военной действительности, не несущих в себе очевидной героики («Песня о звездах», «Штрафные батальоны», «Он не вернулся из боя» и др.).

Значимым направлением эволюции военной баллады Высоцкого стало ее тяготение к балладе философской, а также к основанной на обобщенно-символических образах притче («Еще не вечер», «Песня о Земле», «Мы возвращаем Землю» и др.). Вселенское расширение масштаба балладного действия происходит в «Песне о Земле» (1969), где мифопоэтический образ сожженной, но неподавленной Земли символизирует потаенное бытие природного мира, отражая народные беды военного лихолетья. Диалогическая композиция песни выстраивается вокруг имеющего философский смысл спора о мистической жизни Земли, о ее бессмертии и устоянии перед лицом потрясений: «Кто сказал, что Земля умерла? // Нет, она затаилась на время!». Решающее значение приобретает в этом споре постижение родства страданий Земли с надрывом человеческой души, души поэта-певца: «Звенит она, стоны глуша, // Изо все своих ран, из отдушин». Болезненная острота памяти о войне художественно выразилась в оксюморонности словесных образов: «Обнаженные нервы Земли // Неземное страдание знают». Авторская мысль тяготеет здесь к сплавлению временного и вечного: сквозь «разрезы», «траншеи», «воронки» проступают неуничтожимые основы жизнепорождающей стихии материнства, тайной музыкальной гармонии мироздания.

Яркая трагедийно-сатирическая картина советской действительности в ее истории и современности прорисовывается и в песенной поэзии **А л е к с а н д р а Г а л и ч а** (Александра Аркадьевича Гинзбурга). Характерная для бардовской поэзии тенденция к созданию разноплановой персонажной сферы применительно к творчеству Галича оказа-

лась ключевой. В его многоголосом песенном мире выведена панорама характеров и типов – пестрых по своему социально-психологическому складу. В «ролевой» поэзии Галича именно этим в той или иной степени дистанцированным от авторского «я» персонажам передается право вести повествование.

В многоуровневой персонажной характерологии песен Галича в качестве одного из центральных выступает *образ советского обывателя*, от лица которого в ряде песен выстроено повествование. Данное социально-психологическое явление в произведениях Галича неоднородно: чаще всего это представители простонародной среды, как, например, бывшие заключенные, советские рабочие, служащие и т.д.; но вместе с тем носителями обывательского сознания могут выступать и герои, имеющие немалый социальный статус, – как директор антикварного магазина («Баллада о том, как едва не сошел с ума директор антикварного магазина...») или «депутат горсовета» Клим Петрович Коломийцев. Художественная задача поэта-певца при изображении социальных характеров обозначенного ряда заключалась в исследовании глубин народного сознания; того, как – подчас в мифологизированном виде – восприняты этим сознанием официальные идеологические схемы и реалии повседневного бытия. В обывательской психологии и порожденной ею «вторичной» мифологии о советской жизни Галичу важно отыскать как признаки духовного увечья, несвободы, так и парадоксальное, часто инстинктивное противопоставление душевной искренности, выхолащенных из социальной действительности ценностей общечеловеческого порядка – тоталитарному мышлению и языку. Для прослушивания и коллективного обсуждения с учащимися имеет смысл предложить, с одной стороны, образцы гражданской и социально-бытовой сатиры Галича («Красный треугольник, или товарищ Парамонов», «История о том, как Клим Петрович выступал на митинге в защиту мира» и др.), а с другой – его философские и одновременно остро гражданственные стихи-песни о трагичных судьбах творческой личности а XX веке: о Б. Пастернаке («Памяти Б.Л. Пастернака»), О. Мандельштаме («Возвращение на Итаку»), А. Ахматовой (««Кресты», или снов август») и др. Последний ряд произведений может послужить оригинальным дополнением и на уроках, обращенных к поэзии Серебряного века.

Таким образом, авторская песня должна быть представлена школьникам как одно из богатейших явлений русской неофициальной поэтической культуры второй половины XX века, которое соединяло в себе различные виды искусств и раскрылось в многообразии творческих индивидуальностей. На основных уроках литературы, а также в рамках возможных элективных курсов круг авторов, понимается, может быть пересмотрен и расширен. С успехом могут быть привлечены, к примеру, произведения Ю. Визбора, Е. Клячкина, Е. Аграновича, М. Анчарова, Ю. Кима; небезынтересным является вопрос о развитии традиций классической бардовской поэзии такими современными и довольно известными в молодежной среде поэтами-исполнителями, как

<sup>6</sup> Анализ данного произведения см.: Ничиторов И.Б. Указ. соч. С. 280-281, 295-296.

О. Митяев, М. Щербаков или Т. Шаов... Весьма продуктивными окажутся и тематические занятия, творческие встречи, которые создадут широкую панораму данного явления: к примеру, «Великая Отечественная война в авторской песне». Важно при этом избежать дробности в восприятии бардовской поэзии и показать учащимся, что *при всей неповторимости индивидуальных творческих манер авторская песня в качестве литературного и культурного феномена несомненно образует идейно-эстетическую общность*. Ее представителей объединял *общий круг чувствований*, на уровне художественной *концепции личности* это выразилось в пафосе протеста против тоталитарного, «гулаговского» сознания, который подчас, например в произведениях В. Высоцкого, А. Галича, М. Анчарова, выходил на экзистенциальный уровень. Уже самые первые барды утвердили *сердечность, теплоту, неформальность, неофициальность* в отношении к человеку, модальность доверительного, сокровенного общения с «одомашниваемой» слушательской аудиторией, что было труднопредставимо для массовой советской песни и даже для «шестидесятнической» поэзии. Диапазон вариантов творческого воплощения такого подхода был в авторской песне чрезвычайно широким: это и обогащение иносказательного потенциала образного ряда посредством сказочных, фантастических, притчевых мотивов (Н. Матвеева, Б. Окуджава, А. Дольский), и скрупулезная детализация картины мира, создание эффекта ее «узнаваемости», эмоциональной приближенности к воспринимающему сознанию за счет использования конкретных топонимов и гидронимов (Ю. Визбор, А. Городницкий), и актуализация импрессионистской стилиевой манеры, призванной передать грани пронзительно-тревожной экзистенции лирического «я» (Е. Клячкин), и художественное постижение психологического фактора «экстремальности», «натянутого каната» личностного бытия (В. Высоцкий, Ю. Визбор), и смеховое обыгрывание укорененных в общественном сознании политизированных стереотипов (А. Галич, Ю. Ким)...

На *уровне поэтики* подобная концепция личности вела, в частности, к созданию *образа «неофициального» героя*, героя «в свитере», живущего вне подчинения официозным канонам и стандартам и

явно или имплицитно им противопоставляющегося. Подобный тип героя художественно постигался бардами многопланово – например, с помощью устойчивых пространственных образов, атрибутов, ассоциаций (костер, палатка, геологическая экспедиция, дальнейшее плавание, горная романтика, фронтовые испытания, арбатские, сретенские дворники, московские кухни и пр.), в формах «персонажной», «ролевой» лирики, через особый «протеизм», который был свойствен авторской песне.

Специфическими именно для бардовской поэзии становятся такие экспериментальные жанровые образования, как песни-роли, песни-диалоги, песни-репортажи, поэтические новеллы, песенно-драматические поэмы; существенную трансформацию на фоне предшествующей традиции претерпевают здесь притча, элегия, баллада, послание и др. *Сам художественный, словесный текст обретает в авторской песне принципиально новую форму бытия и бытования*: он не только сращивается с мелодическими, исполнительскими решениями, но и отчасти вбирает в себя те попутные авторские замечания, комментарии, которыми сопровождается его пропевание и без которых непредставим микроклимат бардовского концерта. Неповторимо-индивидуальное исполнение всегда в той или иной мере, часто на иррациональном уровне предполагает у бардов установку на *хоровое* пение. Показательно, например, что концерты Б. Окуджавы, А. Городницкого зачастую завершались именно совместным с залом исполнением того или иного «знакового» произведения. Но это оркестр *индивидуальных* голосов, противоположный идее коллективистского обезличения.

Рассмотрение творческих индивидуальностей выдающихся поэтов-бардов, различных проблемно-тематических уровней, жанровых, стилиевых направлений и течений бардовской поэзии позволяет выявить многообразие этого значительного явления в русской поэтической традиции. Как выясняется, главный парадокс общественного и культурного бытия авторской песни заключается в том, что та традиция, которая прежде была маргинальной для «высокой» культуры, в «оттепельные» годы и позднее становится одной из плодородных и магистральных.

## ИДЕТ УРОК...

---

Н.А. Толстых

### «КТО ЗАКЛЮЧИЛ В СЕБЕ ТАЛАНТ, ТОТ ЧИЩЕ ДОЛЖЕН БЫТЬ ДУШОЮ» ИЗУЧЕНИЕ ПОВЕСТИ Н.В. ГОГОЛЯ «ПОРТРЕТ» В 8-ОМ КЛАССЕ

Программа по литературе для 8-ого класса, составленная А. Кутузовым, отводит на изучение повести Н.В. Гоголя «Портрет» два часа. Это одно из ключевых произведений, в котором автор высказывает свои самые сокровенные мысли, но, к сожалению, довольно часто внимание восьмиклассников бывает сосредоточено лишь на фантастичности завязки и занимательности сюжета. Именно поэтому необходима серьезная и глубокая работа с текстом, аналитическое чтение должно стать ведущим на этих уроках.

*Урок первый. «Слава не может дать наслаждения тому, кто украл ее, а не заслужил». (Судьба художника Чарткова).*

В начале урока даются общие сведения о произведении: повесть была написана в 1835 году и вошла в сборник «Арабески». Позже, в 1842 году, Н.В. Гоголь возвращается к ней, вносит изменения, и появляется ее вторая редакция. Эти семь лет работы над повестью отразили напряженные раздумья автора о предназначении художника и мере его ответственности за талант.

На первом уроке обращаем внимание учащихся на двухчастную композицию повести и работаем над первой частью. Задавая вопросы по ее содержанию, мы постепенно выстраиваем представление о главном герое – художнике Чарткове (портретная характеристика, среда, образ жизни). На этом этапе урока учащиеся хорошо справляются с заданиями, привлекают текст, делают верные выводы: творческий человек, талантливый художник Чартков живет в бедном районе, терпит нужду, материальные лишения. К чему это ведет? Он вынужден думать не о творчестве, а о том, как расплатиться с долгами и что завтра есть. Постоянная нехватка денег ограничивает его свободу.

– Каким образом Чартков становится богатым?

Совершенно фантастическим способом он получает тысячу червонцев. (Здесь достаточно ограничиться простым пересказом эпизода одним из учеников).

– Как же герой распоряжается полученным богатством?

«Горячая юность» хочет «получить от жизни все», и Чартков тратит деньги на модную одежду, вкусную еду, переезжает в новую квартиру на Невском проспекте... Вряд ли такое поведение молодого человека заслуживает категорического осуждения. Но в доступности многого, что можно приобрести за деньги, кроется огромное искушение. И вот

уже Чарткову кажется, что можно купить все, даже известность, не прикладывая к этому особых усилий. Зачем работать, испытывать муки творчества, мечтая о славе? Ведь и она является предметом купли – продажи.

– Как Чартков приобретает известность?

За деньги в «ходячей газете» появляется заказная статья «О необыкновенных талантах Чарткова». Чтение статьи на уроке помогает учащимся почувствовать такой художественный прием, как авторская ирония, без которой невозможно представить Гоголя. Иронией пронизана похвала художнику, который вынул «счастливым билет из лотереи». И вот уже Чартков в одном ряду с другим «модным» художником по фамилии Ноль.

– Какова дальнейшая судьба героя?

Он теряет чудесное зрение художника, живопись для него становится ремеслом, она перестает быть чудом. И вот уже вместо человеческой души он видит «только мундиры, да корсет, да фрак». За деньги он исполняет любое желание заказчика: «Кто хотел Марса, он в лицо совал Марса, кто метил в Байрона, он давал ему байроновское положение и поворот».

– Благодаря чему происходит прозрение Чарткова? Спасло ли оно его?

Благодаря картине, привезенной из Италии, «стало ясно даже непосвященному, какая неизмеримая пропасть существует между созданием и простой копией с природы». Понял это и Чартков, но прозрение было слишком поздним. «Припадки бешенства и безумия начали оказываться чаще... все это обратилось в самую ужасную болезнь...» Бешенство, безумие – это расплата за предательство своего таланта. «Он начал скупать все лучшее, что только производило искусство. Купивши картину дорожною ценою, осторожно приносил в свою комнату и с бешенством тигра на нее кидался, рвал, разрывая ее, изрезывал в куски и топтал ногами, сопровождая смехом наслаждения. Бесчисленные собранные им богатства доставляли ему все средства удовлетворять этому адскому желанию. Он развязал все свои золотые мешки и раскрыл сундуки. Никогда ни одно чудовище невежества не истребило столько прекрасных произведений, сколько истребил этот свирепый мститель». Вот на что потратил он свои богатства.

– Кто же виноват в таком трагическом исходе?

Некоторым восьмиклассникам ответ на этот вопрос кажется очевидным: загадочный портрет. Ведь и художник Чартков так думает: «Как вспомнил он всю странную его историю, как вспомнил, что некоторым образом он, этот странный портрет,

был причиной его превращения, что денежный клад, полученный им таким чудесным образом, родил в нем все суетные побуждения, погубившие его талант, – почти бешенство готово было ворваться к нему в душу. Он в ту же минуту велел вынести прочь ненавистный портрет». Чартков возненавидел портрет, но не себя самого. Невольно возникает аналогия с романом Оскара Уайльда «Портрет Дориана Грея» (роман прочитан учащимися к уроку внеклассного чтения). Пытаясь уничтожить портрет, на котором прекрасное лицо Дориана с каждым омерзительным его поступком становится все ужаснее и безобразнее, герой убивает себя. В романе Уайльда портрет олицетворяет совесть. В повести Гоголя портрету отводится другая роль – роль искушителя, испытывающего человека: сможет ли устоять, сумеет ли сохранить свою душу? Да портрет ли всему причиной? Не сам ли художник виноват в том, что не сложилась его творческая судьба так, как он мечтал в юности? По мысли Гоголя, герой не выдержал испытания богатством и растерял свой талант, разменял его на комфорт, удовольствия и купленную славу. Не устояв перед искушением, он предал талант, которым был одарен, и расплата за предательство – позднее раскаяние, когда ничего уже поправить нельзя, и безумие от осознания неправимости содеянного.

*Урок второй. «Талант есть драгоценнейший дар Бога... Кто заключил в себе талант, тот чище всех должен быть душою». (Тема призвания художника и роли искусства в повести Н.В. Гоголя «Портрет»).*

Вторая часть повести оказывается гораздо сложнее для восьмиклассников в плане восприятия, понимания и интерпретации. Здесь не обойтись без комментариев учителя, который должен подвести учащихся к постижению идеи художественного произведения.

– Итак, кто же изображен на портрете?

Этот вопрос не вызывает затруднений, но следует обратить особое внимание на реплику, характеризующую изображенного на портрете ростовщика: «Дьявол, совершенный дьявол!» Случайна ли эта параллель? Как тот, так и другой способны завладеть человеком безраздельно.

– Почему ростовщик обращается к художнику с просьбой нарисовать его портрет?

Ростовщик объясняет это нежеланием «умереть совершенно», тем, что «ему нужно присутствовать в мире», то есть сохранить над людьми былую власть. Не означает ли это, что он истово верит в магическую силу искусства, способного подарить бессмертие?

– Как идет работа над портретом?

Рисуя портрет ростовщика, художник «чувствовал какое-то тягостное, тревожное чувство, непонятное себе самому», «с отвращением писал его, не чувствовал в то время никакой любви к своей работе». Он говорит сыну: «Насильно хотел покорить себя и бездушно, заглушив все, быть верным природе. Это не было создание искусства, и потому чувства, которые объемлют всех при взгляде на него, суть уже мятежные чувства, тревожные чувства, – не

чувства художника, ибо художник и в тревоге дышит покоем». «В душе его возродилось такое странное отвращение, такая непонятная тягость», что «ему сделалось страшно», он бросил кисть и наотрез отказался закончить работу. Но от портрета избавиться не удастся: «поутру он получил от ростовщика портрет, который принесла ему какая-то женщина, единственное существо, бывшее у него в услугах, объявившая тут же, что хозяин не хочет портрета, не дает за него ничего и присылает назад». Намерению художника «изрезать его в куски и сжечь» помешал приятель, случайно зашедший в гости. Нет, не так-то просто уничтожить то, что уже существует, чему живописец дал жизнь. Портрет начинает жить своей собственной жизнью, он «ходит по рукам и рассеивает томительные впечатления, зарождающая в художнике чувство зависти, мрачной ненависти к брату, злостную жажду производить гонения и угнетения».

– Как складывается дальнейшая судьба художника?

«Ощутительная перемена в характере», зависть к ученику, участие и поражение в конкурсе картин «для вновь отстроенной богатой церкви», смерть близких людей, монашество, пустынноничество.

– Какую роль сыграл портрет ростовщика в судьбе художника?

Работая над портретом, художник ощущает, как «демонское чувство зависти» овладевает им самим. У всех фигур на картине, нарисованной для церкви, «нет святости в лицах; есть даже... что-то демонское в глазах, как будто бы рукою художника водило нечистое чувство». Значит, не только художник творил портрет, но и портрет творил художника. Создавая портрет в состоянии полного разлада с самим собой, художник взял на душу грех, а грешник не может написать святого. Даже в монастыре, где живописец «строгостью жизни, неусыпным соблюдением всех монастырских правил изумил всю братию», на требование настоятеля «написать главный образ в церкви» он отвечает отказом, объясняя это тем, «что он недостойн взяться за кисть, что она осквернена, что трудом и великими жертвами он должен прежде очистить свою душу». Ни на кого не взваливая собственной вины за то, что стал орудием зла, художник приходит к пониманию необходимости покаяния. И только поэтому в конце повести перед читателем предстает «прекрасный, почти божественный старец». (Здесь можно сопоставить портреты двух художников: старца монаха и Чарткова перед смертью. «Взор василиска», «чудовище невежества, «свирепый мститель», «страшный демон», «подобно гарпии», «адское намерение» – вот далеко не полный набор изобразительно-выразительных средств, которые помогают понять авторское отношение к Чарткову. Совсем не случайно в начале работы над повестью герой Гоголя носил говорящую фамилию Чертков).

– Как композиция повести помогает понять главную идею произведения?

В самом начале работы над повестью мы уже отмечали, что она состоит из двух частей, которые связаны таинственными свойствами и историей за-

гадочного портрета. Но этого явно недостаточно для того, чтобы объяснить замысел писателя. Две части повести – это не только и не столько рассказ о портрете, это прежде всего антитеза, противопоставление жизненных позиций двух художников, не сумевших устоять перед соблазном. Один из них, Чартков, не был лишен таланта и в молодости подавал большие надежды: «Молодой Чартков был художник с талантом, пророчившим многое: вспышками и мгновеньями его кисть отзывалась наблюдательностью, соображением, шибким порывом приблизиться более к природе». Глубоким смыслом наполнены слова профессора, не раз предостерегавшего Чарткова: «...У тебя есть талант; грешно будет, если ты его погубишь». И художник трудился до полного самозабвения: «Временами он мог позабыть все, принявшись за кисть, и отрывался от нее не иначе, как от прекрасного прерванного сна». Но он стал союзником дьявола, поддавшись искушению: «Казалось, в нем олицетворился... страшный демон». Ему не удалось спасти свою душу, а искусство без души перестает быть искусством. Гоголь пишет о своем герое: «Золото сделалось его страстью, идеалом, страхом, наслаждением, целью». Но целью и страстью настоящего художника может быть только искусство. Духовная гибель героя предшествовала смерти физической. Другой же живописец, о котором повествуется во второй части повести, пойдя на поводу у дьявола и поняв греховность своего поступка, совершает духовный подвиг, позволивший ему обратиться к евангельскому сюжету Рождества Иисуса. Значит, по мнению автора, человек может оступиться, поддавшись искушению, поскольку он слаб, но это не самое страшное преступление. Человек сам решает, добру он будет служить или злу, и решение это никому не дается легко. Особая же мера ответственности лежит на художнике, который должен нести в мир свет, добро, гармонию, а не разрушать их. В конце повести художник наставляет сына: «Талант есть драгоценнейший дар Бога – не погуби его... Намек о божественном, небесном рае заключен для человека в ис-

кусстве, и по тому одному оно уже выше всего. И во сколько раз торжественный покой выше всякого волнения мирского, во сколько раз творенье выше разрушенья... – во столько раз выше всего, что ни есть на свете, высокое создание искусства. Все принеси ему в жертву и возлюби его всей страстью... Кто заключил в себе талант, тот чище всех должен быть душою. Другому простится многое, но ему не простится. Человеку, который вышел из дому в светлой праздничной одежде, стоит только быть обрызгнутому одним пятном грязи из-под колеса. И уже весь народ обступил его, и указывает на него пальцем, и толкует об его неряшестве, тогда как тот же народ не замечает множества пятен на других проходящих, одетых в будничные одежды. Ибо на будничных одеждах не замечаешь пятна...» Миссия художника в этом мире сродни миссии божественной, поскольку настоящее искусство исцеляет душу. Религиозное служение искусству – это нравственный подвиг.

Повесть Н.В. Гоголя дает богатый материал для размышлений. Автор словно искушает читателя: да не ускользнуло ли от него что-то главное, не увидел ли он лишь то, что лежит на поверхности? Конечно, это так, но не настолько еще велик жизненный и читательский опыт учеников 8-ого класса, чтобы они в полной мере осознали всю сложность и глубину этого писателя. Главный разговор о Гоголе еще впереди. Наша задача состояла в том, чтобы создать на уроке ситуацию необходимости обращения к тексту при ответе на вопросы, решение которых жизненно необходимо как для писателей-классиков, так и для сегодняшних читателей.

*Домашнее задание.* Письменно ответить на вопрос в форме сочинения-рассуждения (на выбор):

1. В финале первой редакции повести страшный портрет ростовщика исчезает у всех на глазах. Во второй редакции портрет оказывается украден. В чем смысл такого финала?

2. Какова, на ваш взгляд, роль искусства в современном мире?

Е.Ю. Куликова

### «ЗАБЛУДИВШИЙСЯ ТРАМВАЙ» И КОРАБЛИ-ПРИЗРАКИ

«Заблудившийся трамвай» из последнего сборника Н. Гумилева «Огненный столп» – одно из самых загадочных стихотворений поэта – неоднократно исследовался в литературоведении. Среди наиболее ярких интерпретаций этого текста можно назвать работы Э. Русинко<sup>1</sup>, И. Мейсинг-Делик<sup>2</sup>, Р.Д. Тищенко<sup>3</sup>, Л. Аллена<sup>4</sup>, Ю.Л. Кроля<sup>5</sup>, Ю.В. Зобнина<sup>6</sup>, Е. Сливкина<sup>7</sup> и др.

Трамвай у Гумилева соединяет в себе черты механизмов начала XX в., описывавшихся в литературе – самого трамвая, поезда, самолета. Между тем, в стихотворение, помимо этого, включен важный для поэта оттенок мореплавания – плавания онтологического – пути в царство Аида на своего рода лодке Харона.

Мы попробуем доказать близость заблудившегося трамвая к «кораблям-призракам» и, главным образом, к «Летучему Голландцу». О мотивах кораблей-призраков в лирике Гумилева упоминали критики и исследователи творчества поэта, отмечая сходство с образами Э. По, Ш. Бодлера, А. Рембо, Р. Киплинга. Г. Иванов в сборнике мемуарных очерков «Китайские тени» писал: «Совсем незадолго до смерти Гумилева я рассказал ему историю, где-то мною прочитанную, о шхуне, вышедшей из какого-то американского порта и найденной потом в открытом море. Все было в порядке, спасательные лодки на месте, в столовой стоял сервированный завтрак, вязанье жены капитана лежало на ручке кресла, но весь экипаж и пассажиры пропали неизвестно куда. Гумилева очень пленила эта тема, он хотел писать на нее роман и придумал несколько

вариантов, очень любопытных»<sup>8</sup>. Возможно, косвенное переживание странной истории, близкой сюжету о кораблях-призраках, наложило отпечаток на «Заблудившийся трамвай» – одно из последних стихотворений Гумилева.

Появлению трамвая предшествуют «дальние громы» (предвестники бури), и уже в первой строфе отмечается, что трамвай *летит*, подобно «Летучему Голландцу». В третьей строфе как раз и вводится образ бури морской («Мчался он бурей темной, крылатой»<sup>9</sup>). Двойная крылатость странного трамвая подчеркнута снова, только летучесть переадресуется уже буре. Связь «Летучего Голландца» со страшными ураганами, бурями обыгрывается в литературе неоднократно (Э. По, В. Гауф, Р. Киплинг, А. Рембо).

В «Рукописи, найденной в бутылке» Э. По таинственный корабль появляется подобно тому, как трамвай в стихотворении Гумилева, нарушая законы земного тяготения. В стихотворении Рембо «Пьяный корабль» точка зрения отдана кораблю, он с радостью врывается в эпицентр бури, и она принимает его:

La tempête a béni mes éveils maritimes.  
Plus léger qu'un bouchon j'ai dansé sur les flots<sup>10</sup>.

Странствуя по волнам, корабль у Рембо преобразуется в призрак, который свободен от всего земного и празднует победу:

J'étais insoucieux de tous les équipages,  
Porteur de blés flamands ou de cotons anglais.  
Quand avec mes haleurs ont fini ces tapages,  
Les Fleuves m'ont laissé descendre où je voulais<sup>11</sup>.

Если герой стихотворения Гумилева страшится бури и расподобления «в бездне времен» на летучем трамвае, то корабль Рембо, свободный от «пассажиров» и матросов, наслаждается хаосом океана: «Je sais les cieux crevant en éclairs, et les trombes»<sup>12</sup>. Его путь не менее «странен», чем путь трамвая, одна из черт которого, – необычность его движения. Трамвай летит, нарушая закономерность своего пути, напоминая тем самым путь кораблей-призраков. На

<sup>1</sup> Rusinko E. Lost in space and time; Gumilev's «Zabludivšijsja Tramvaj» // SEEJ. 1982. V. 26. № 4. P. 383-402.

<sup>2</sup> Masing-Delic I. The Time-Space Structure and Allusion Pattern in Gumilev's «Zabludivšijsja Tramvai» // Masing-Delic I. Essays in Poetics. 1982. V. 7. № 1. P. 62-81.

<sup>3</sup> Тищенко Р.Д. К символике трамвая в русской поэзии // Символ в системе культуры. Тр. по знаковым системам XXI. – Тарту, 1987. Вып. 830. С. 135-143.

<sup>4</sup> Аллен Л. «Заблудившийся трамвай» Н.С. Гумилева: Комментарий к строфам // Аллен Л. Этюды о русской литературе. – Л., 1989. С. 113-143.

<sup>5</sup> Кроль Ю.Л. Об одном необычном трамвайном маршруте («Заблудившийся трамвай» Н.С. Гумилева) // Русская литература. 1990. № 1. С. 208-218.

<sup>6</sup> Зобнин Ю. «Заблудившийся трамвай» Н. Гумилева (к проблеме дешифровки идейно-философского содержания текста) // Русская литература. 1993. № 4. С. 176-192. То же: [Электронный ресурс]. Режим доступа по: <http://www.rustrana.ru/print.php?nid=31438>.

<sup>7</sup> Slivkin Yev. The last stop of the death machine: an attempt at a rational reading of «The runaway streetcar» by N. Gumilev // SEEJ. 1999. V. 43. № 1. P. 137-155.

Елена Юрьевна Куликова – кандидат филологических наук, доцент Новосибирского государственного педагогического университета (г. Новосибирск).

<sup>8</sup> Иванов Г. Мемуары и рассказы. – М., 1992. С. 41-42.

<sup>9</sup> Гумилев Н.С. Стихотворения и поэмы. – Л., 1988. С. 331.

<sup>10</sup> Anthologie de la littérature française. – New York: Oxford University Press. 1975. P. 231. («Буря благословила мои морские пробуждения. / Легче пробки, я танцевал на волнах» – Пер. «Пьяного корабля» Рембо здесь и далее мой – Е.К.).

<sup>11</sup> Там же.

Я не заботился ни о каких экипажах,  
Вез ли я фламандское зерно или английский хлопок.  
Когда вместе с моими матросами закончилась эта суета,  
Потоки привели меня туда, куда я хочу.

<sup>12</sup> Там же. («Я знаю пронзенные светом небеса и смерчи»)

суше это явление совсем другого порядка, между тем Гумилев переносит действие в иное пространство, более близкое именно морскому. Л. Аллен называет «летающий среди белого дня фантомный трамвай ... Летучим Голландцем земной суши»<sup>13</sup>. Совмещение и взаимоналожение различных пространств в стихотворении Гумилева неоднократно отмечались исследователями, подчеркнем же, что поэт практически контаминирует землю и воду, сливая воедино двойственные образы трамвая и корабля.

Герои, видящие «Летучего Голландца», как правило, в эпицентре бури, то поднимаются на гребне волн, то летят вниз. Корабль-призрак оказывается сверху, он доминирует над терпящими крушение моряками. Именно такое впечатление создает Гумилев, называя основные слова-сигналы, связанные с мотивами кораблей-призраков. И. Мейсинг-Делик описывает траекторию «заблудившегося трамвая» как «вертикальное падение трамвая»<sup>14</sup> и как последовательный спиральный «спуск в бездну»<sup>15</sup>: «this vehicle brings him (lyrical persona – E.K.) in to the past, into which it “sinks”, as if into a shaft or pitch... As circle after circle is passed in falling, year after year and century after century flash by as the tram sinks ever deeper in the “abyss of time” made up of these circular time segments»<sup>16</sup>.

В «Рассказе о корабле привидений» Гауфа подчеркивается неожиданное и стремительное появление корабля: «Auf einmal<sup>17</sup> schwebte ein Schiff, das wir vorher nicht gesehen hatten, dicht an dem unsrigen vorbei»<sup>18</sup>. Внезапность возникновения – одно из свойств «Летучего Голландца» и трамвая («Вдруг услышал вороний грай...»). Огненная дорожка, которую он «оставлял в воздухе», помимо обыкновенного объяснения (электрические искры), может быть увидена как молнии, разрезающие небо при буре, служащие фоном для появления «Летучего Голландца». Р.Д. Тименчик пишет: «Искры трамвая издавна обросли «астральными ситуациями... Самое обычное сближение из небесной сферы – молнии»<sup>19</sup>. Л. Аллен спрашивает, «не является ли эта *огненная дорожка* образно-смысловым источником заглавия целой книги «Огненный столп», – и замечает, что она «естественно напоминает гоголевское «не молния ли это, сброшенная с неба?»<sup>20</sup>.

Подобный прием применялся В. Ходасевичем в стихотворении «Берлинское»:

Многоочитые трамвай  
Плывут между подводных лип,  
Как электрические стаи  
Светящихся ленивых рыб<sup>21</sup>.

Сопоставление с рыбами наделяет «очи» трамваев мертвенностью и как будто пронизательностью взгляда. По мнению И. Роднянской, «“многоочитые трамвай”, заимствовавшие свой эпитет от традиционно многоочитых ангелов, воспринимаются... как таинственный образ вечернего города»<sup>22</sup>. Трамвай у Ходасевича погружены, скорее, в аквариум, чем в море. Но их свет напоминает «светящихся» «электрических» рыб. Оба поэта видят трамвай, соединяющим в себе черты транспорта сухопутного и водного. Он принадлежит одновременно двум стихиям.

«Бездна времен», открывающая просвет бытия в «Заблудившемся трамвае», где случайно оказывается герой, вполне соответствует «потерянному» в пучине времен «Летучему Голландцу». Он как раз блуждает вне времени, вне границ<sup>23</sup>. Э. Русинко рассматривает стихотворение с точки зрения бергсонского представления о времени: «Having crossed the rivers, the persona finds himself in “the abyss of time”, where all sense of sequential chronology is lost»<sup>24</sup>. Л. Аллен отмечает, что «здесь на читателя воздействует тщательно продуманный эффект парамнезии (иллюзия уже пережитого и увиденного, обманчивая локализация во времени и пространстве)»<sup>25</sup>.

Вагоновожатый, к которому взывает герой, – своего рода рок, поэтому невозможно противиться странному «полету» трамвая; в то же время вагоновожатый – это и капитан заблудившегося в бездне времен трамвая-корабля<sup>26</sup>. Трамвай у Гумилева на-

<sup>21</sup> Ходасевич В.Ф. Собрание сочинений: В 4 т. – М., 1996. Т. 1. С. 258.

<sup>22</sup> Роднянская И. Возвращенные поэты // Роднянская И. Литературное семилетие. – М., 1995. С. 100.

<sup>23</sup> Погружение в «бездну времен», когда морское плавание становится путешествием во времени, описывалось еще в ирландских сагах («Плавание Брана», «Плавание монахов на остров Еноха и Или», «Плавание Майль-Дуйна»). Бран, чье имя переводится с ирландского как «ворон» (ср. «вороний грай», который слышит герой «Заблудившегося трамвая»), – герой кельтского эпоса. Вместе со своими спутниками Бран провел год на острове Эмайн (в Стране Женщин). Потом его спутники начали тосковать по родному Эрину. Бран поддался на уговоры, но пообещал своей возлюбленной, правительнице Острова Женщин, что скоро возвратится. Флот Брана благополучно достиг Ирландии и стал вблизи берега. «Люди, собравшиеся на берегу, спросили путников о том, кто это прибыл из-за моря. Бран сказал в ответ: “Я – Бран, сын Фебала”. – “Мы не знаем такого, – ответили люди на берегу, – однако “Плавание Брана” – это одно из наших древних преданий”. Один из спутников Брана выпрыгнул из лодки на берег. *Стоило ему коснуться земли Ирландии, как он превратился в прах, словно пролежал в ней многие сотни лет*» («Плавание Святого Брендана». Пер. с лат. и ст.-фр. Н. Горелова. – СПб., 2002. С. 124-125). Для легенд о кораблях-призраках, преодолевающих пространства и времена, характерен отрыв героев от земли, вернувшись на которую, они становятся стариками или превращаются в прах.

<sup>24</sup> Русинко Е. Указ. соч. С. 387-388 («Переехав через эти реки, лирическое “я”... оказывается в “бездне времен”, где утрачено всякое ощущение последовательной хронологии»).

<sup>25</sup> Аллен Л. Указ. соч. С. 128.

<sup>26</sup> Л. Аллен отмечал, что «обращение к вагоновожатому (специфически-техническое название)... ясно показывает, что

<sup>13</sup> Аллен Л. Указ. соч. С. 123.

<sup>14</sup> «the vertical falling motion of the tramcar» (*Masing-Delic I. The Time-Space Structure... P. 68*).

<sup>15</sup> «descent into the abyss» (*Ibid. P. 69*).

<sup>16</sup> *Ibid. P. 69* (эта машина переносит его (лирического героя – E.K.) в прошлое, в котором он утопает, как в колоде или в смоле... С каждым кругом падения год за годом и век за веком проносятся мимо, и трамвай погружается все глубже в спиральную «бездну времен»).

<sup>17</sup> Курсив в художественных текстах мой – E.K.

<sup>18</sup> Hauff W. Die Geschichte von dem Gespensterschiff // [http://gutenberg.spiegel.de/?id=5&xid=3471&kapitel=8&cHash=9d788695232#gb\\_found](http://gutenberg.spiegel.de/?id=5&xid=3471&kapitel=8&cHash=9d788695232#gb_found). («Вдруг, совсем близко от нас, пронесся корабль, которого мы раньше не видали» – Гауф В. Указ. соч. С. 23).

<sup>19</sup> Тименчик Р.Д. Указ. соч. С. 137.

<sup>20</sup> Аллен Л. Указ. соч. С. 116.

поминает «потерянное» в бескрайних просторах судно, что вызывает ассоциации со стихотворениями Дьеркса и Рембо. «Старый отшельник» – брошенный корабль Дьеркса лишен управления, как и «заблудившийся трамвай». «Vaisseau désarmé qui ne gouverne plus»<sup>27</sup>, потерянный, движется по морским просторам.

Вагоновожатый у Гумилева не слышит крика героя и не видит его, подобно тому, как капитан и матросы «Летучего Голландца» не видят живых людей, попавших на их корабль. Это характерная черта в описании кораблей-призраков. О. Обухова отмечает, что уже в ранней лирике Гумилева «... испытание... происходит вне реального пространства и присущего ему временного измерения. Испытание всегда переносится в онирическое или визионерское пространство «сна», «мечты», «сказки», «легенды», «воображаемого прошлого», – то есть... внутрь творческой личности»<sup>28</sup>. Мы можем сказать, что хронотоп «Заблудившегося трамвая», виртуальный и провидческий, одновременно обращен в прошлое, которое необычайно ярко проступает в тексте – через почти цветные выпуклые личные воспоминания и архетипические образы.

Начиная с четвертой строфы, этапами пути летящего сквозь бурю трамвая станут картины воспоминаний лирического героя, пространство сдвинется как будто в сторону от морского. Крупными кадрами, как в кинофильме, пройдут «стена», «роща пальм» и три моста – «через Неву, через Нил и Сену»<sup>29</sup>. Четвертая строфа построена как перечисление различных возможностей движения: «обогнули стену», «проскочили сквозь рощу пальм», «прогремели по трем мостам». Это не морской, но и не трамвайный путь. Зато как «мелькание» кадров в памяти – вполне объяснимое явление, более того, оно напоминает сновидение, где одно пространство неожиданно сменяется другим.

Обитатели кораблей-призраков – капитан и его экипаж – уходят из реального мира и как бы застревают в межпространстве, где нет времени, и либо вечно повторяются одни и те же события, как правило, предшествующие трагедии, а каждую ночь обыгрывается их гибель; либо герои просто застывают (как в «Рукописи...» Э. По) в безвременье, потеряв всяческую связь с реальным миром. Так и в стихотворении Гумилева события всплывают вне временной последовательности, поступки очерчиваются вне логики их совершения, и образы заполняют сознание лирического героя, то надви-

гаясь совсем близко, то мелькая, как за «оконной рамой». В. Полушин подчеркивает, что Гумилев уходит из реального мира в мир вневременной<sup>30</sup>. «Пьяный корабль» Рембо тоже оказывается в странном безвременье: как будто мимо него пройдут года, а он, теряя прежний облик, приобретает новые свойства:

Presque île, ballottant sur mes bords les querelles  
Et les fientes d'oiseaux claboudeurs aux yeux blonds,  
Et je voguais, lorsqu'à travers mes liens frères  
Des noyés descendaient dormir, à reculons<sup>31</sup>!

Гумилев помещает лирического героя внутрь трамвая-призрака, родственного «Летучему Голландцу», и заставляет видеть всю свою жизнь в картинах, как будто реально возникающих за окном. Только одни видения отображают действительно случившееся когда-то с героем, а другие приходят из будущего, из прочитанных книг, из прежних, не воплощенных мечтаний<sup>32</sup>. А. Павловский отмечал, что «стихотворение “Заблудившийся трамвай” наиболее наглядно и четко выразило мысль о единовременном существовании в душе человека (в его “прапамяти”) разных времен и пространств»<sup>33</sup>. Видения приближаются и отдаляются, обретают эффектные контрастные цвета, наполняются лирическим переживанием.

В пятой строфе возникает анахронический образ старика, умершего в Бейруте «год назад». С одной стороны, Бейрут пробуждает восточные ассоциации, возможно, по аналогии со сказками Гауфа, действие которых чаще всего разворачивается именно на Востоке. Ориентализм немецкого романтика отчасти переходит в гумилевский текст, тем более что Гауф обрабатывал легенду о «Летучем

<sup>30</sup> Полушин В. Волшебная скрипка поэта // Гумилев Н.С. Золотое сердце России: Сочинения. – Кишинев, 1990. С. 36.

<sup>31</sup> Anthologie de la littérature française. P. 231.

(Почти остров, раскачивающий на своем борту дряги, Помет птиц-крикунов со светлыми глазами. И я блуждал, пока сквозь мои обветшалые снасти Утопленники спускались уснуть, отступая!)

<sup>32</sup> Отчасти это напоминает полет гоголевского Хомя, оседланного ведьмой, когда окружающий мир преобразается и принимает причудливые формы и очертания, неожиданные образы предстанут перед глазами философа: «Он... видел, что трава, бывшая почти под ногами его, казалось, росла глубоко и далеко, и что сверх ее находилась прозрачная, как горный ключ, вода, и трава казалась дном какого-то светлого, прозрачного до самой глубины моря... Он видел, как вместо месяца светило там какое-то солнце... как из-за осоки выплывала русалка... Видит ли он это или не видит? Наяву ли это или снится? Но там что? Ветер или музыка: звенит, звенит и вьется, и подступает и воззвоняет в душу какую-то нестерпимую трелью» (Гоголь Н.В. Собр. соч.: В 6 т. – М., 1949. Т. 2. С. 155-156). У Гоголя морское пространство подменяет привычный украинский пейзаж, и, подобно тому, как герой в «Заблудившемся трамвае» слышит «вороний трай, / И звоны лютни, и дальние громы», чувствует «ветер знакомый и сладкий», Хомя переполняет ощущение «ветра и музыки» – звенящей и вьющейся, словно звук лютни. Возможно, это демоническое переживание смещения пространства и времени (вместо месяца – солнце) в стихотворении Гумилева передано именно от гоголевского «Вия». Кроме того, как и Хомя, герой «Заблудившегося трамвая» стремится освободиться от чар, откаться от загадочного путешествия: «Остановите, вагоновожатый, / Остановите сейчас вагон!».

<sup>33</sup> Павловский А. Николай Гумилев // Вопросы литературы. 1986. № 10. С. 127.

поэт и вагоновожатый – два совершенно отдельных лица и что поэт подвергается чужому насилию» (Аллен Л. Указ. соч. С. 117).

<sup>27</sup> <http://www.stihi.ru/2004/01/26-1626> («Корабль, потерявший управление, который больше не слушается руля»).

<sup>28</sup> Обухова О. Раннее творчество Николая Гумилева в свете поэтики акмеизма: Заметки к теме // Russian Literature. XLI. 1997. P. 499.

<sup>29</sup> Анализируя «Пьяный корабль» Рембо, Н.И. Балашов также находил черты кинематографичности в стихотворении: «поражают предваряющие темпы XX в., смену кадров в поэзии этого века и в еще не изобретенном кинематографе динамика, умение передать стремительное движение, богатство образов и лексики, неистощимое поэтическое воображение» (Балашов Н.И. Указ. соч.).

Голландце» не только в «Рассказе о корабле привидений» из цикла «Караван», но и в новелле «Стинфольская пещера» из цикла «Харчевня в Шпессарте», сюжетом которой служит поиск затонувшего амстердамского корабля «Кармильхан». С другой стороны, Бейрут – крупный восточный порт, столица Ливана. И хотя старик мелькает «за оконной рамой», более близкой трамвайному локусу, чем, например, палубе корабля или иллюминатору, но его смерть словно связывается со случайной остановкой «летучего трамвая» в одном из восточных портов. Обратим внимание, что при описании морских путешествий Гумилев любит перечислять порты, куда заходят пароходы. Бейрут оказывается в фокусе морских странствий уже не на уровне перепутанных времен: старик умер как раз тогда, когда заблудившийся трамвай заходил в порт, но только здесь и сейчас лирический герой может увидеть старика за окном, потому что сам попадает в межвременье.

Следующая остановка – вокзал, где продают билеты в Индию Духа. В.Н. Топоров отметил в «лучшем стихотворении-завещании» Гумилева совмещение «хронотопически определенного с тем неопределенным пространством мистического, где так легко совершаются переходы от *этого* к *тому*, к *иному*, где граней и перегородок практически нет и открывается то дальновидение, которое не что иное, как глубоководие, узрение духа-идеи (билет в Индию Духа уже куплен), откровение своей и, думается, петербургской, российской судьбы»<sup>34</sup>. Индия Духа намекает и на идеи немецких романтиков об идеальной мечтаемой стране, что опять отсылает к мистическим образам Гауфа и подчеркивает призрачность всего путешествия на загадочном трамвае. Во-первых, порт Бейрут сменяется вокзалом, что переводит морское пространство в железнодорожное, близкое трамваю, поскольку движется поезд по раз и навсегда очерченной колее, и почти противоположное ему, так как *летучий*, мистический трамвай Гумилева движется вне времени и пространства. Во-вторых, восточные мотивы, хотя и остаются в названии (через Индию), но в итоге полностью подменяются западными, напоминая о творчестве и судьбе поэтов и философов иенской школы. Индию Духа Гумилев мог понимать, кроме того, и как воплощение своих мечтаний о путешествиях в экзотические страны, не обязательно реальных, возможно, сочиненных.

Образы, всплывающие в воспоминании-прозрении героя в двух следующих строфах, пожалуй, наиболее загадочны и наиболее исследованы. Л. Аллен пишет: «*Мертвые головы* наглядно намекают на кровавые события гражданской войны, при этом возникает ассоциация расправы с пугачевским восстанием... В пророческом сне Гринева ... “комната наполнилась мертвыми телами”»<sup>35</sup>. Ученый проводит параллель со сном Гринева из «Капитанской дочки» Пушкина: «Мужик... выхватил топор из-за спины и стал махать во все стороны... Комна-

та наполнилась мертвыми телами; я спотыкался о тела и скользил в кровавых лужах... Ужас и недоумение овладели мною»<sup>36</sup>.

Между тем кровавые образы являются одним из штрихов трагедии «Летучего Голландца», это одно из наказаний, которое вынуждены претерпеть капитан и моряки. Они ссорятся, убивают друг друга, а потом возрождаются в качестве вечно живых мертвецов. Такова трактовка Гауфа: когда герои поднимаются на борт странного корабля, то видят, что «*der Boden war mit Blut gerötet, zwanzig bis dreißig Leichname... lagen auf dem Boden, am mittleren Mastbaum stand ein Mann, reich gekleidet, den Säbel in der Hand... durch die Stirn ging ein großer Nagel, der ihn an den Mastbaum heftete, auch er war tot*»<sup>37</sup>.

В стихотворении Гумилева есть палач («в красной рубашке, с лицом, как вымя»), цвет его рубашки оксюморонно сочетается с вывеской: «кровью налитые буквы / Гласят: «Зеленная». «Негативная оценка крови (пусть даже и пролитой) – единственный случай в творчестве Гумилева, – отмечает Л. Аллен. – Красный цвет – цвет крови – отнюдь не смущал Гумилева. Этот цвет всегда пленял его, оказывая на его воображение какое-то гипнотическое действие»<sup>38</sup>. И вот его сочетание с зеленым<sup>39</sup>, причем даже не цветом, а сутью (это название магазина, где продают овощи), смещает отчасти акценты. В стихотворении «Детство» поэт пишет: «Людская кровь не святее / Изумрудного сока трав»<sup>40</sup>. Сок трав в «Заблудившемся трамвае» буквально заменен на людскую кровь, более того, на кровь самого поэта.

Р.Д. Тименчик отмечает, что «навязчивая идея обезглавливания изначально связалась с трамвайной темой»<sup>41</sup>. В стихотворении Ходасевича «Берлинское» трамвай становится зеркалом, открывающим новое лицо героя. И у Гумилева лирическое «я» оказывается лицом к лицу (как в зеркале) с собственным мертвым двойником<sup>42</sup>. Среди мелькающих кар-

<sup>36</sup> Там же.

<sup>37</sup> [http://gutenberg.spiegel.de/?id=5&id=3471&kapitel=8&cNa sh=9d788695232#gb\\_found](http://gutenberg.spiegel.de/?id=5&id=3471&kapitel=8&cNa sh=9d788695232#gb_found).

(«весь пол был залит кровью, двадцать или тридцать трупов... лежали распростерты на полу; у грот-мачты стоял богато одетый человек с ятаганом в руке... воткнутом в лоб большим гвоздем он был приколот к мачте и тоже мертв» – Гауф В. Указ. соч. С. 25).

<sup>38</sup> Аллен Л. Указ. соч. С. 125-126.

<sup>39</sup> В «Пьяном корабле» Рембо, стихотворении, переполненном почти импрессионистской игрой красок, чаще всего упоминается зеленый цвет: «Plus douce qu'aux enfants la chair des pommes sures, / L'eau verte pénètre ma coque de sapin» (*Anthologie de la littérature française*. P. 231) («Более сладкая, чем для детей мякоть кисловатых яблок, / Зеленая вода пронизывала мой пихтовый корпус») Обратим внимание на неожиданно введенный Рембо сладкий вкус «кисловатых яблок» (тоже своего рода оксюморон), которые у Гумилева, может быть, отозвались жутковатыми «капустой и брюквой», взаимозаменяемыми с головами.

<sup>40</sup> Гумилев Н.С. Стихотворения и поэмы. С. 254.

<sup>41</sup> Тименчик Р.Д. Указ. соч. С. 140.

<sup>42</sup> Однако данный мотив, по-видимому, связан у Гумилева не только с трамвайными ассоциациями. Поэт переводит стихотворение Ш. Бодлера «Мученица», где отрубленная голова героини, не являясь отражением лирического «я», тем не менее сначала описана как глядящая слепым взглядом в глаза читателю.

<sup>34</sup> Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное. – М., 1995. С. 305.

<sup>35</sup> Аллен Л. Указ. соч. С. 124.

тин появляется зеленая, где продают «мертвые головы», а в «Берлинском» над поверхностью стола видится «неживая» голова героя. Эффект усилен движением «заблудившегося трамвая» у Гумилева и «многоочитых трамваев» у Ходасевича. Зеркало как будто быстро мигает, открывая страшную картину: в стихотворении Гумилева трамвай «мчится», «летит», не останавливаясь ни на секунду («Остановите, вагоновожатый, / Остановите сейчас вагон»), а в «Берлинском» в водном пространстве расплываются контуры предметов, поэтому увиденное приобретает какой-то ирреальный оттенок. По мнению Ю.И. Левина, многократность отражений также создает «чувство ирреальности реально происходящего, причем действительно существующее (видимое сквозь) и отраженное приравниваются в этой ирреальности (с той же целью используются и “подводные” метафоры)»<sup>43</sup>.

Образ Орфея, увиденный Л. Силард у Ходасевича<sup>44</sup>, может служить объяснением и отрубленной голове в «Заблудившемся трамвае»: видение «мертвой головы» открывает неизбежную устремленность каждого поэта к судьбе Орфея.

Упоминание «ящика скользкого» с головами рождает воспоминание и о французской революции, поскольку трамвай у Гумилева несется «через Неву, через Нил и Сену», и две страны – Россия и Франция – оказываются объединенными страшными историческими событиями.

Собственная смерть видится герою «Заблудившегося трамвая» не случайно. Капитан и экипаж Летучего Голландца мертвы (у некоторых из них в бою были отрублены головы) – это уже не люди, а фантомы, знающие о том, что такое гибель, и видевшие свои мертвые головы. Близость переживания лирического героя стихотворения Гумилева к судьбе капитана и матросов корабля-призрака заставляет его смотреть на собственное расчлененное тело<sup>45</sup>. Сочетание этого мотива с «трамвайными» мотивами отсечения головы в русской литературе позволяет увидеть контаминацию мотивов смерти лирического «я», неоднократно обыгрывавшихся Гумилевым, и гибельного, «неправильного» послед-

него путешествия на летучем трамвае. Обычно странствия в лирике Гумилева описываются как необходимый духовный опыт для поэта, без которого не могло бы быть его творчества, но в «Заблудившемся трамвае» путь вне времени и через пространства пугает и очевидно является смертельным. Е. Вагин называет стихотворение «поразительным сюрреалистическим синтезом прошлой культурной эпохи, убийственной современности и трагических предчувствий близкого будущего»<sup>46</sup>.

Стихотворение можно условно разделить на две части: восемь строф в первой и семь – во второй. Первые восемь строф состоят из трех частей: 3 + 3 + 2. Сначала три строфы вводят летучий трамвай и героя, заблудившихся во времени; следующие три отражают блуждание в пространстве: наконец, в двух финальных строфах первой части описывается видение собственной смерти. С девятой строфы начинается вторая часть «Заблудившегося трамвая» и вводится любовная тема – Машенька, ожидающая героя. Топика становится исключительно земной, сухопутной («в переулке забор дощатый, / Дом в три окна и серый газон»<sup>47</sup>), уходит трагизм странствий, а героиня наделяется чертами возлюбленной странника. Исследователи трактовали образ Машеньки и как вариацию Маши Мироновой из «Капитанской дочки» (Л. Аллен, Р.Д. Тименчик, И. Одоевцева) или Параша из «Медного Всадника» (И. Мейсинг-Делик), и биографически – как А. Ахматову (Ю.Л. Кроль), и как дантову Беатриче (Ю. Зобнин, который к тому же отмечает, что черновой вариант имени возлюбленной «Катенька» восходит к первой жене Державина Екатерине Яковлевне – «Пленире»), и как М. Кузьмину-Караваеву (А.А. Гумилева, С.К. Маковский; эту версию поддерживает также Ю. Зобнин), и как Пенелопу (И. Мейсинг-Делик, Э. Русинко).

Воспоминания о Машеньке становятся для героя картинами, явившимися из прошлого, которые как будто мелькают за окном, а, в конечном счете, попадают в ряд пережитого прежде. Для экипажа Летучего Голландца память о доме и о потерянных женах и возлюбленных остается почти за границей их бесконечного существования, но у Гумилева обостряются все моменты странничества, и образ Пенелопы выходит на первый план.

Реверсивная ассоциация с «Капитанской дочкой» Пушкина, когда герой отправляется к императрице вместо героини, подчеркивает лирический мотив пути, движения, связанный именно с героем, его «мужским» началом и его движением в бытии. Смерть Машеньки в стихотворении Гумилева согласуется с переборами пространства и времени, присущими судьбе «потерянного» экипажа «Летучего Голландца»: герои переживают, застыв во времени, века, и потому не случайно эпоха Екатерины II, дух XVIII в. вторгается во время Гумилева: возлюбленная остается в своем времени, где и умирает, а сам герой переносится на два века вперед. Не случайно в

В стихотворении Бодлера нет зеркальных отражений, нет образов двойников, но взаиморазглядывание возникает дважды: в начале и в конце текста отрубленная голова «глядит» в глаза другому. Возможно, эта деталь и оказалась для Гумилева важной, и привлекла его внимание к «Мученице».

<sup>43</sup> Левин Ю.И. Зеркало как потенциальный семиотический объект // Уч. зап. Тарт. ун-та: Труды по знак. сист. XXII. Зеркало. Семиотика зеркальности. – Тарту, 1988. Вып. 831. С. 14.

<sup>44</sup> Силард Л. Герметизм и герменевтика. – СПб., 2002. С. 100-101.

<sup>45</sup> Пьяный корабль Рембо освобожден от матросов: они убиты «краснокожими». Подробно и ярко описана смерть экипажа: «Des Peaux-rouges criards les avaient pris pour cibles, Les ayant cloués nus aux poteaux de couleurs» (*Anthologie de la littérature française*. P. 231) («Кричащие краснокожие сделали из них мишени, / Пригвоздив их, обнаженных, к раскрашенным столбам»). Так возникает переключки между текстами Рембо и Гумилева: гибель матросов у Рембо в какой-то мере рифмуется со смертельными предчувствиями лирического героя «Заблудившегося трамвая». В обоих стихотворениях есть палачи и жертвы, либо пригвожденные к столбам (как капитан в «Рассказе о корабле привидений» Гауфа), либо «гильотинированные» («Голову срезал палач и мне»).

<sup>46</sup> Вагин Е. Поэтическая судьба и миропереживание Н. Гумилева // Н.С. Гумилев: pro et contra. – СПб., 2000. С. 596.

<sup>47</sup> Гумилев Н. Указ. соч. С. 331.

стихотворении звучит восклицание: «Где же теперь твой голос и тело?»<sup>48</sup>. Это потеря, связанная не с обычным расставанием, а с расподоблением времен: ее тело давно истлело, голос уже не звучит, в то время как герой прошел через века.

Воспоминанию о Машеньке посвящены три строфы, и далее Гумилев в одной строфе словно делает «лирическое отступление» в своем лирическом повествовании о странном путешествии. Поиск героем свободы напоминает о страданиях моряков корабля-призрака: эта свобода даруется «оттуда», она пронизана этим «бьющим светом», принимающим в гармонию Вселенной «людей и тени». Мотив теней может возникать как раз от ассоциации с «Летучим Голландцем», так как моряки на нем практически обращены в тени. Само заклятие мешает им умереть, и они навечно застывают и уподобляются призракам. Выход из заколдованного пространства и времени – туда, где стоят «люди и тени», становится нереализованной мечтой героя, хотя само это понимание отчасти меняет предначертанность маршрута летучего трамвая и дает надежду на окончание бесконечного пути.

Неожиданное прозрение лирического героя у Гумилева напоминает потрясение «пьяного корабля» Рембо, ощутившего свободу:

Et, dès lors, je me suis baigné dans le Poème  
De la Mer, infusé d'astres, et lactescent<sup>49</sup>.

Свет Вселенной переполняет лирических героев Гумилева и Рембо – только для корабля это достижение обозначает гибель, а для человека – надежду на спасение. «Des archipels sidéraux» («звездные архипелаги»), которые увидел «пьяный корабль», и «зоологический сад планет» (своего рода «космическая» остановка трамвая) возвращают кружащийся в «бездне времен» мир на круги своя: корабль понимает, как ему дорога «une eau d'Europe... la flache / Noire et froide»<sup>50</sup>, а герой Гумилева попадает домой.

Если три строфы второй части, посвященные Машеньке, вводят нас в пространство Петербурга XVIII в., то три заключительные строфы стихотворения открывают Петербург XX в., современный автору, узнаваемый по запаху ветра: «И сразу ветер знакомый и сладкий»<sup>51</sup>. Летучий трамвай приходит, наконец, в порт – это родина героя, а знаменитый ее символ – памятник Петру I, принадлежит одновременно и XVIII, и XX вв. Вновь появляется упоминание о мосте через Неву, и на фоне фантастического сюжета о «Летучем Голландце», потерявшемся во времени и пространстве, повторяется другая легенда – об ожившем Медном всаднике.

Характерно, что в самом начале фиксируется, что трамвай *летит*, тем самым его природа нарушается и вводит его в ряд мистических образов, таких,

как «Летучий Голландец». Но в финале в смысловую рифму с трамваем попадает Медный всадник. Он тоже *летит*, точнее, *летит* «всадника длань в железной перчатке / И два копыта его коня»<sup>52</sup>. Но если трамвай пронесется «перед» героем, и тот успевает вскочить «на его подножку», то Медный всадник летит *на героя*. Возникает чисто кинематографический эффект резко набегающей камеры, но эффект для героя не пугающий, а, наоборот, радостный: памятник Петру I связывает его с родным городом, возвращает домой, туда, куда не может попасть экипаж «Летучего Голландца».

Понимание свободы и видение «людей и теней» «у входа в зоологический сад планет» отменяет невозвратимость пути, дает возможность разрушить заклятие и, подобно Одиссею, попасть домой. Это понимание появляется после всплывшей картины из прошлого, связанной с Машенькой, которая, подобно Беатриче, ведет героя к свету, к прощению, к очищению. И потому герой будет служить «молебн о здравье» своей возлюбленной: он снова как будто возвращается в то время, когда она была с ним, когда она «стонала в своей светлице». Это то, чего он не сумел сделать в XVIII в., а сейчас, благодаря смещению времен, сможет. Это его прощение и очищение от грехов.

«Панихида» о самом герое тоже необходима, его греховность сродни «вине» обитателей «Летучего Голландца»: моряки оказались заложниками своего безбожия, неверия, и заклятье их настигло потому, что они отвернулись от Бога. Не случайно первое, что делает герой, попав домой, – отправляется в Исакий молиться о своей погубленной душе и о спасшей его Машеньке.

Последняя строфа оставляет впечатление о страдании героя, невозможности его соединения с возлюбленной, того, что спасение, хотя и состоялось, не помогло встрече с Машенькой, а оставило героев по разные стороны бытия – в вечном мучении странника, в вечном свете – его «Пенелопу». Строки «Я никогда не думал, / Что можно так любить и грустить»<sup>53</sup> говорят о преображении героя, познавшего страдание и в каком-то смысле искупившего свои грехи, но навсегда разлученного с возлюбленной.

Путь героя напоминает путь Наполеона из «Воздушного корабля» Лермонтова и его источника «Корабля призраков» («Geisterschiff») Й.К. Цейдлица. Это тоже возвращение на родную землю<sup>54</sup>, к любимым, тоже возвращение к умершим, которых не вернуть. Скорбь императора у Цейдлица и

<sup>48</sup> Гумилев Н. Указ. соч. С. 332.

<sup>49</sup> Там же.

<sup>54</sup> Das Schiff legt an am bekannten Strand,  
Und er streckt seine Arme entzückt,  
Es jauchzt seine Seele: es ist sein Land,  
Sein Land ist's, das er erblickt!

(Режим доступа по: [http://gutenberg.spiegel.de/?id=5&xid=3171&kapitel=33&cHash=e99cba7947gd59032#\\_gb\\_found](http://gutenberg.spiegel.de/?id=5&xid=3171&kapitel=33&cHash=e99cba7947gd59032#_gb_found))

Корабль находится у знакомого берега,  
И он в восхищении протягивает руку,  
Его душа ликует: это его страна,  
Его страна это, которую он видит!

(здесь и далее пер. «Корабля призраков» Г. Васильевой)

<sup>48</sup> Гумилев Н. Указ. соч. С. 332.

<sup>49</sup> Anthologie de la littérature française. P. 231 («И с этих пор я погрузился в морскую / Поэму, освещенный звездами и светом Млечного пути»).

<sup>50</sup> Там же. P. 232 («вода Европы... лужа, / Черная и холодная»).

<sup>51</sup> Гумилев Н. Указ. соч. С. 332.

«грусть» героя «Заблудившегося трамвая» имеют общее основание: невосполнимая потеря наполняет мир пустотой. Наполеон Цейдлица

... sucht seine Städte und findet sie nicht;  
 Er suchet die Völker umher,  
 Die, als er gewandelt im Sonnenlicht,  
 Ihn umwogt wie ein fluthendes Meer!  
 Und er sucht seinen Thron, und er ist zerschellt...  
 ... Er sucht das Kind, seinem Herzen so lieb...  
 ... dem Kinde blieb  
 Selbst der Name nicht, den er ihm lieb!<sup>55</sup>

Герой «Корабля призраков» теряет все, и возвращение во Францию остается таким же ирреальным, как и странное путешествие на «воздушном

корабле». Так и мелькающие за окном картины прошлого в стихотворении Гумилева не могут изменить уже случившегося. Поэтому некоторые исследователи и сравнивают «Заблудившийся трамвай» с «Воспоминанием» Пушкина. Попытку остановить летучий трамвай, вырваться из бесконечного повторения своего бытия герой делает в каждой из частей стихотворения: в третьей строфе первой части и в первой строфе второй: «Остановите, вагоновожатый, / Остановите сейчас вагон»<sup>56</sup>. Но лишь путь через страдания ведет к спасению, и герой спасение обретает, а Машенька остается в мире, с которым ему никогда нельзя будет соприкоснуться.

---

<sup>55</sup> Там же.

ищет свои города и не находит их;  
 Он ищет вокруг народы,  
 Которые, когда он шествовал при солнечном свете,  
 Окружали его, словно море во время прилива!  
 И он ищет свой трон, а тот разбит...  
 ...Он ищет дитя, столь возлюбленное его сердцу...  
 ... ребенку не досталось  
 Даже имени, которое он ему оставил!

---

<sup>56</sup> Гумилев Н. Указ. соч. С. 331.

## РЕГИОНАЛЬНЫЙ КОМПОНЕНТ

---

О.Н. Яковлева

### ОПЫТ ЭЛЕКТИВНОГО КУРСА:

#### *МИФОЛОГИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ЗАБАЙКАЛЬСКОЙ КАЗАЧЬЕЙ СВАДЬБЫ*

В современной системе образования перед педагогами возникла проблема формирования ключевых компетенций учащихся. Ценностно-смысловая компетенция – одна из значимых в гуманитарном образовании, включающая в себя понимание нравственных ценностей и мировоззренческих категорий, отраженных в литературе, культуре и традиции, умение определять и обосновывать свое отношение к этим ценностям, отстаивать гуманистические нравственные позиции. Испокон веков эффективным средством формирования ценностно-смысловых ориентаций личности являлись ритуалы и обряды. Обрядовая культура – это наиболее устойчивая форма сохранения традиционных, нравственных и эстетических ценностей, важная составляющая народного мировоззрения.

В средней школе учащиеся обращаются к традициям и культуре русского народа на уроках литературы. Однако знакомство с русской обрядовой культурой ограничено кратким описанием календарных обрядов и преподаванием обрядового фольклора (весенние, летние, осенние, зимние праздники), как правило, это лишь изучение трех-четырёх жанров, разбор отдельных ярких текстов, проведение параллелей между элементами структуры фольклорного текста и их аналогами в произведениях древнерусской литературы. В связи с этим приобретенные на нескольких этапах разрозненные сведения о ритуальной культуре русского народа так и не находят адекватного обобщения.

Проблема фрагментарности фольклорного знания, а также лоскутности преподавания русской обрядовой культуры привела к необходимости создания элективного курса «Мифологические основы забайкальской казачьей свадьбы», разработанного с целью приобщения учащихся к духовному наследию своей страны и родного края средствами изучения свадебного ритуала забайкальских казаков. Курс рассчитан на 34 часа и состоит из следующих разделов: «Проблема соотношения мифа, ритуала, фольклора», «Мифологическая модель мира древних славян», «Семейные ритуалы славян как древнейшая семиотика», «Свадебный ритуал как ритуал перехода», «Акциональный (действенный) код свадебного ритуала (по материалам свадебного ритуала забайкальских казаков)», «Агентивный код свадебного ритуала забайкальских казаков», «Вербальный код свадебного ритуала: причитания, корильные, величальные и свадебные песни забайкальских казаков»,

«Пространственный код забайкальской казачьей свадьбы».

Предлагаемый учебный материал рассчитан на старшеклассников, подростков 15-17 лет. Именно этот «...возраст является периодом интенсивного формирования системы ценностных ориентаций, оказывающей влияние на становление характера и личности в целом. Это связано с появлением на данном возрастном этапе необходимых для формирования ценностных ориентаций предпосылок: овладение понятийным мышлением, накоплением достаточного морального опыта, занятием определенного социального положения. Ценностные ориентации, сформированные в юношеском возрасте, определяют особенности и характер отношений личности с окружающей действительностью и тем самым в определенной мере детерминируют ее поведение».<sup>1</sup>

Таким образом, при организации процесса обучения на занятиях со старшеклассниками педагогам гуманитарных предметов следует акцентировать внимание в большей мере на смысловой, нравственной, этической сторонах культурного наследия.

Кроме этого, в настоящее время особенно остро наблюдается тенденция упадка семейных традиций и ценностей, многие исследователи отмечают кризис развития семьи, который проявляется в ее нестабильности, дегуманизации, потере социализирующего влияния на подрастающее поколение. «Брак-договор», «брак-сделка» давно заменили понятие «священного брака», пришедшего к нам из древнеславянской мифологии. Статус семьи теряет свою весомость в связи с утратой обществом понятия сакральности брака и смысловой значимости ритуала в целом. В народных представлениях именно свадьба была призвана принести счастье в семью, а также оберегать человека в дальнейшей его жизни. Во время свершения ритуала достигается единство всех участников.

В этом заключается важнейшее педагогическое значение семейных обрядов.

Важной особенностью программы курса является включение регионального компонента. Учащиеся первоначально совместно с учителем, а в дальнейшем самостоятельно воссоздают глубинные мифо-синкретические структуры мышления древних славян, анализируя свадебный ритуал забайкальских казаков, который с этнографической точки зрения подробно описан в монографии В.С. Левашова «Забайкальская казачья свадьба». «Свадебный ритуал старожил нашего края соединил в своем составе элементы и северорусского, и южнорусского

---

*Ольга Николаевна Яковлева – ассистент кафедры литературы Забайкальского государственного гуманитарно-педагогического университета (г. Чита).*

---

<sup>1</sup> *Фельдштейн Д.И. Психологические аспекты изучения современного подростка. – М., 1982.*

типов свадьбы, а также их собственные, местные, обычаи и специфические особенности».<sup>2</sup> Традиционная свадьба казаков – это не произвольный набор песен и обрядовых действий, она связана единым смысловым целым, сложившимся на основе древних представлений славян.

На занятиях учащиеся рассматривают свадебный ритуал казаков не как красочный спектакль, а как некое действие, обладающее глубинной семантикой. Рассмотрение семейной обрядовой культуры с аспектов закономерностей развития знаковых и символических систем, связанных с такими понятиями как архетип, мифологема, культурные коды (пространственные, временные, агентивные, действенные, предметные, вербальные), позволяет с одной стороны усилить смысловую, содержательную составляющую изучения свадьбы, а это как раз в первую очередь волнует подростка, а с другой – акцентировать личностное понимание этого содержания. «На уровне старшей школы учащиеся уже обладают большим культурным опытом и владеют достаточным, хотя и неактуализированным, багажом архетипических образов, символических смыслов, мифологем. Механизм обнаружения в своем опыте подобных первообразов, их активизации и использования в своей деятельности может стать основой действенной модели освоения наследия духовной культуры русского народа. Это позволяет снять отчуждение между личным опытом и жизненными интересами подростка и опытом человечества, представленного в ритуальной культуре».<sup>3</sup>

Важным педагогическими условием формирования ценностных ориентаций является отбор и поэтапное построение содержания программы элективного курса. В связи с тем, что ведущей направленностью подростков является познавательно-деятельностная, курс разбит на два этапа. На первом этапе организация процесса обучения имеет в большей мере познавательную направленность, на втором этапе преобладающей направленностью является деятельность-практическая.

Первый этап предполагает развитие интереса к познанию мифологии, мировоззренческих основ славянского народа. На занятиях старшеклассники рассматривают такие категории, как миф, мифология, космос, сакральное и профанное, магия, ритуал, мифологическое сознание, обращаясь к мифологическому словарю или словарю символов. В процессе дискуссий или проблемных лекций в творческом взаимодействии с учителем подростки приходят к выводу, что каждое из предлагаемых понятий несет глубинную семантику. Например, само слово ритуал родственно санскритскому «рита», что означает «богослужение, сакрализация того места, где оно проводится». Произнесение слов при этом оказывается священным актом, изменяющим течение жизни на земле. Этимологически близко, видимо, и старинное «рота», то есть «клятва». Слово же «обряд»

имеет такие однокоренные слова, как ряд, порядок, нарядиться, ряженье.<sup>4</sup>

Первичное знакомство со свадебным ритуалом на уроке можно осуществить, определяя происхождение слова «свадьба», ученики могут самостоятельно обратиться к этимологическим словарям и энциклопедиям и увидеть, что толкование слова различно: от лат. «Свада» – богиня веселий у римлян; от «сводить», «соединять» – основывается на том, что брак есть соединение двух лиц; от «свято-сти» – так как славяне свято чтили брак; от «свата» – свидетеля свадебного сговора; от древнего слова «свататься» – сговариваться, соглашаться. Работа над словом, постижение его внутренней формы рождает первичные представления о свадебном ритуале как о древнейшем культурном явлении. Основные темы древнейших ритуалов – это сотворение космоса (миропорядка) из хаоса, природный круговорот жизни и смерти. Ритуалы тесно связаны с мифами, повествующими о начальном периоде творения мира. Люди, участвующие в ритуале, должны повторять действия, которые когда-то совершали боги или небесные существа. Свадьба – это повторение акта творения мира, соединение Неба и Земли, отсюда понятие «священного брака» в мифологии. Учащихся можно познакомить с реконструированными космогоническими мифами древних славян, проанализировав которые, можно прийти к данному заключению.

Очень интересной для преподавания обрядовой культуры с педагогической точки зрения является концепция А. Бергсона, одного из самых ярких представителей интуитивизма. Бергсон делает упор на то, что художественное сознание подобно мифотворческому. Художественное творчество через опору на интуицию и бессознательное дает простор мифотворческим возможностям интеллекта, что в свою очередь усиливает сознание, разум человека. Через нереальное (миф, художественный образ) укрепляется реальное (адаптация в мире). В результате само знакомство с разными мифологическими системами, особенностями и закономерностями мифологического сознания, единицами его структуры и механизмами их взаимодействия на примере художественных произведений и ритуальных комплексов в сочетании с творческими заданиями может быть весьма полезно для развития креативности. Механизм взаимозависимости мифа и реальности лежит в основе мифологии и фольклора, которые в древности были одной из форм социальной регуляции и социализации, что продуктивно для формирования ценностных ориентиров подростков.<sup>5</sup>

Весьма продуктивный метод и жанр исследования любого феномена в сфере культуры – «метафорическое эссе», который можно использовать в процессе преподавания курса. Подобный подход напрямую выводит учащегося на уровень самостоятельного творчества, т.к. предполагает художест-

<sup>2</sup> Левашов В.С. Региональные особенности фольклора Забайкалья. Программа для средних школ Забайкалья. – Чита, 1998.

<sup>3</sup> Медкова Е.С. Возможности обогащения преподавания МХК методами гуманитарных наук // Эстетическое воспитание: опыт, проблемы, перспективы. – М., 2003.

<sup>4</sup> Левашов В.С. Указ.соч.

<sup>5</sup> Медкова Е.С. Первообразы как основа развития творческого воображения на уроках искусства // Искусство в школе. 2004. №№ 4-5.

венную интерпретацию произведения искусства или любого другого факта, в нашем случае – свадебного ритуала. Подобное «метафорическое эссе» можно предложить написать учащимся к концу первого этапа курса, когда они владеют первичными знаниями, однако не в достаточной степени ориентируются в материале. Темы эссе могут звучать следующим образом: «Что первично – миф или ритуал?», «Миф, фольклор, обряд – великое триединство», «Что такое “священный брак”?» «Выполнение творческого задания такого типа предполагает интеграцию знаний, полученных в результате анализа, и выход на уровень “свободной игры”, основанной на интуиции, спонтанности воображения и ассоциаций. Такая планка может казаться слишком высокой для школы, но если мы оглянемся на реалии современного искусства, то поймем, что они требуют от общества и школы, в том числе, весьма развитого зрителя, способного на “соигру”, на полноценное сотворчество»<sup>6</sup>.

При изучении мифологических воззрений древнего славянина происходит расширение кругозора учащихся и осмысление образов-символов, архетипов, в то же время идет активное развитие познавательного интереса и потребностей к изучению и познанию; становление личностно-значимых познавательных ценностей, что в значительной степени обеспечивает процесс освоения традиционных ценностей в структуре личности.

Второй этап элективного курса характеризуется активной исследовательской деятельностью учащихся. От обучающего анализа отдельных аспектов ритуальной культуры старшеклассники переходят к самостоятельному структурно-семантическому анализу свадебного обрядового комплекса забайкальских казаков, подробно исследуют этнографическое описание обрядовых актов и фольклорные тексты, рассматривают основные культурные коды свадебного ритуала. Методами работы учителя становится руководство самостоятельной учебной и научно-исследовательской работы учащихся (проблемные, поисково-исследовательские методы и метод проектов). Преобладающие формы организации урока: урок-практикум, урок – исследование, творческие лаборатории, семинары, круглые столы.

Например, при работе с акциональным (действенным) кодом свадебного ритуала учащиеся самостоятельно исследуют предлагаемые учителем обрядовые акты забайкальских казаков и пытаются найти в каждом из них зашифрованный код, символ или смысл, скрытый с древних времен. Показательны в этом отношении обряды, связанные с невестой. Например, запрет для невесты выходить из дома и присутствовать на некоторых обрядах. Первоначально ученики пробуют самостоятельно объяснить значение запрета, а чуть позже обращаются к статье В.Е. Ереминой «Свадебный обряд в его исторической взаимосвязи с погребальным»: «Одна из интерпретаций временного удаления невесты до брака

с целью изолировать ее от окружающего мира связана с тем, что невеста как лиминальное существо может подвергнуться влиянию нечистой силы, а также сама обладает способностью вредить окружающим». Позднее забвение этих представлений привело к замене изоляции на разные формы скрывания невесты. Например, в некоторых русских свадебных ритуалах на рукобитье невеста не присутствует, «прячется где-нибудь в задней комнате и плачет»<sup>7</sup>, то же самое наблюдается в свадебном ритуале забайкальских казаков. Данный обрядовый акт относится к предохранительному типу, имеющего цель оградить жениха и невесту от влияния злых сил.

Выявляя основные типы магических действий на уроке-исследовании или в процессе лабораторной работы, учащиеся в дальнейшем могут предложить свою классификацию существующих магических актов. Далее учитель предлагает ученикам для сравнения уже существующую классификацию исследователя Е.Г. Кагарова, подробно описавшего магические акты в русском свадебном обряде. В то же время учащиеся приходят еще к одному важному выводу: магия являлась одним из главнейших компонентов свадебного ритуала, так как (об этом уже говорилось на первом этапе изучения курса) славянская языческая культура в целом имеет обереговый характер.

При изучении агентивного кода свадебного ритуала, включающего в себя участников свадебных действий, на уроке-практикуме «Ритуальная смерть и возрождение невесты. Девушка – невеста – жена» старшеклассники рассматривают основные группы обрядов и сакральных символов, связанных с невестой-казачкой. Выявляют основные этапы процесса трансформации, изменения внутренней сущности девушки, ведь для нее это переходное состояние, инициация, отсюда и «пугающая» на первый взгляд тема урока.

Разнообразные интерпретации ритуальных актов и их глубинная семантика позволяют увидеть подросткам богатство духовного мира древнего славянина, отразившегося в свадебном ритуале и дошедшего до наших времен. В процессе беседы школьники раскрывают для себя мифологические основы свадьбы: совершая свадебный ритуал, человек, по сути дела, дублировал участников космогонического акта творения мира, становился частью единой системы. И в каждом элементе брачного ритуала при внимательном его изучении можно найти зашифрованный фундаментальный принцип мироустройства – принцип единения противоположностей, в соответствии с которым происходит развитие Вселенной и зарождение новой жизни.

Особо следует обратить внимание на изучение фольклорных текстов (вербальный код): свадебных причитаний, корильных и величальных песен. Величальные в паре с причитаниями в системе ритуала образуют противоположные полюса: «оплакивание – прославление». Своими корнями уходящие в

<sup>6</sup> Медкова Е.С. Первообразы как основа развития творческого воображения на уроках искусства // Искусство в школе. 2004. №№ 4-5.

<sup>7</sup> Еремина В.И. Ритуал и фольклор // Свадебный обряд в его исторической взаимосвязи с погребальным. – Л., 1991.

глубокую древность, величальные песни выполняли магическую роль и были связаны в земледельческих культурах с задабриванием божеств плодородия. Учитель предлагает найти в текстах величальных песен отголоски архаического мировоззрения славян. Анализируя филологические особенности песен, педагог может предложить учащимся ответить на такой вопрос: какую функцию в обряде несли величальные песни и что осталось от величальных песен в современных свадьбах? В системе свадебной обрядности магическая функция песни была направлена на обеспечение здоровья, красивого и сильного потомства, а также благополучия семейной жизни. С течением времени в результате утраты мифологических представлений о магической силе песни последние приобрели поздравительно-игровой характер благожеланий новобрачным и всем участникам свадьбы.

Обращаясь на уроке к фольклорным текстам, следует внимательно относиться к тропам и фигурам, воспринимать их не как украшение речи, а как необходимый элемент поэзии самого фольклорного языка, через который идет передача сакральной информации. Проникновение в язык, тайны поэтических текстов – занятие одновременно интеллектуальное и нравственное. Слово в древние времена не сумма знаков, а выражение объективной реальности. Слово в ритуале обладало магией, оно творило свою реальность. А нахождение в свадебных песнях и причитаниях забайкальских казаков таких общих для всех культур первообразов, как Мировое Древо, Дорога, Мать - Земля, Сокол и т.д. в процессе самостоятельной учебной и проектной деятельности в рамках элективного курса усиливает деятельностный компонент в обучении и опять же работает на формирование ценностно-смысловой компетенции.

Целесообразно создание на уроках проблемных ситуаций, которые учащиеся должны решать на базе определенных теоретических знаний, с привлечением своего социокультурного опыта. В таком случае на уроках это могут быть дискуссии, которые к концу курса становятся темами следующих исследова-

тельских работ: «Отыщи всему начало, и ты многое поймешь», «Свадьба: прошлое и настоящее», «Отголоски архаического сознания в современной свадьбе», «Современная свадьба: ритуал, традиция, праздник?», «Трансформация свадебного ритуала восточных славян: неизбежная закономерность или человеческая оплошность». Учащиеся могут использовать в своей работе исследования современных ученых, социологическую статистику, провести социологический опрос или анкету среди людей разных возрастных категорий, использовать в работе свои наблюдения и открытия. Поиски подобных остаточных смыслов и логических тупиков в современной культуре, даже само осознание этой проблематики очень продуктивно для умственного созревания подростка, а их анализ ведет к открытию внутренних механизмов саморазвития культуры, ее многозначности. Опираясь на личный опыт учащихся, можно раскрыть культурный смысл реальной жизни, воспитать убеждение, что культура пронизывает всю окружающую действительность, составляет одну из ее базовых ценностей.

Итак, на втором этапе обучения происходит реализация полученных знаний учащихся в конкретной исследовательской деятельности. Знакомство с методами структурно-семантического анализа феноменов свадебного ритуала согласуется с возрастной спецификой старшей школы, когда происходит процесс учебно-познавательной, когнитивной деятельности, целью которой является выработка способности к самообразованию и самосовершенствованию.

Постижение учащимися основных культурных кодов свадебного ритуала забайкальских казаков – это процесс установления единства формы и смысла, что является главным условием эффективности усвоения своеобразия и ценностных установок народной культуры, а анализ механизмов этого единства на примере функционирования архетипов в духовном наследии Забайкальского края может стать базовой единицей обучающего процесса, формирующей ценностно-смысловую компетенцию.

В.Н. Беляева

**ИЗЛОЖЕНИЕ КАК ОДНО ИЗ СРЕДСТВ ВОСПИТАНИЯ  
ЛИЧНОСТИ ШКОЛЬНИКА НА УРОКАХ РУССКОГО ЯЗЫКА  
(по книге Е. Хоринской «Наш Бажов»)**

Изложение мы рассматриваем не только как средство развития устной и письменной речи, но и как один из эффективных способов воспитания личности школьника. При работе над изложением следует использовать новые подходы к отбору текстов для изложений, различного рода творческие задания, компьютерные технологии.

---

*Валентина Николаевна Беляева — кандидат педагогических наук, доцент Уральской государственной юридической академии (г. Екатеринбург).*

Методика работы над изложением в 5-9 классах различна, элемент сложности от класса к классу должен увеличиваться. Если в 5-6 классах большое внимание уделяется различного рода пересказу содержания текста (пересказ сжатый, подробный, близкий к тексту, выборочный, пересказ с изменением лица и т.д.), то в 7-9 классах следует шире использовать творческие задания, направленные на развитие творческого мышления, формирование личностной позиции школьника, эстетического вкуса. В 9 классе нужно «включать» в работу изложение

с элементами сочинения, анализа текста. Необходимо учить учащихся определять тему, идею в тексте, выделять композиционные части; формировать у школьников умение логически мыслить, рассуждать на основе текста, выражать личностную позицию.

Большое внимание следует уделять подбору текстов для изложений. Материалом для изложений могут послужить фрагменты не только из художественных произведений русских и современных писателей, но и отрывки из воспоминаний современников, работ известных литературоведов, публицистических статей...

Книга Е.Е. Хоринской «Наш Бажов»<sup>1</sup> может стать прекрасным материалом для изложений в 5-7 классах. Выбор ее не случаен. Прежде всего она адресована детям, и произведения Бажова включены в школьную программу по литературе в связи с введением регионального компонента. Книга Е.Е. Хоринской представляет огромную ценность в воспитании личности школьника. В ней автор рассказывает о жизни и творчестве П.П. Бажова, о его семье, доме, в котором он жил и работал долгие годы, воссоздает неповторимый облик уральского писателя. Считаю, знакомство учащихся с работой Е.Е. Хоринской расширит их представления о Бажове, обострит у них интерес к его творчеству. «Встреча» школьников с писателем является эффективным средством решения воспитательных задач на уроках русского языка, формирования на его примере таких важнейших качеств личности ребенка, как трудолюбие, любовь к родному краю, русской природе, Родине. Именно этим целям, а также развитию устной и письменной речи учащихся может послужить изложение по отрывку, взятому из книги Е.Е. Хоринской «Наш Бажов».<sup>2</sup>

Приведем примерный вариант проведения изложения в 5 классе по книге Е.Е. Хоринской. Урок целесообразно начать краткой вступительной беседой о прочитанных школьниками произведениях П.П. Бажова. Она поможет выявить, какие произведения ученики знают, чем они интересны, какие особенно запомнились и почему. В беседе, конечно, пойдет разговор о героях сказов П.П. Бажова и о самом авторе. Здесь уместно спросить, какие статьи, книги о писателе известны учащимся. Желательно, чтобы они заранее прочитали книгу Е.Е. Хоринской. И учитель может «включить» во вступительную беседу такие вопросы:

— Чем привлекает нас книга Елены Евгеньевны Хоринской «Наш Бажов»?

— Какие эпизоды, рассказанные автором, запомнились вам больше всего?

— Каким представляете вы П.П. Бажова по книге Е.Е. Хоринской?

— Какие еще книги, статьи о П.П. Бажове вам известны?

Если учащиеся не смогут ответить на этот вопрос, учитель может назвать воспоминания дочери

писателя А.П. Бажовой-Гайдар: «Дом на углу. Воспоминания о моем отце» и «Глазами дочери»<sup>3</sup>, в которых с большой любовью, ярко, доступно рассказывается о жизни семьи Бажовых в нашем городе.

Предложенный вариант вступительной беседы позволяет ученикам в определенной степени осознать некоторые стороны личности писателя, частично воссоздать его удивительный облик.

Если учащиеся побывали в Мемориальном доме-музее П.П. Бажова в г. Екатеринбурге, то можно предложить им поделиться своими впечатлениями, рассказать об интересных сведениях из жизни и творчества замечательного писателя, полученных во время экскурсии.

Итак, беседа о прочитанном, о посещении дома-музея П.П. Бажова оживит в памяти учащихся впечатления, полученные ранее, создаст определенное эмоциональное настроение у них и послужит своеобразной подготовкой школьников к восприятию текста изложения.

Чтобы ввести детей в атмосферу текста будущего изложения, хорошо предложить ученику, заранее подготовив его, прочесть наизусть четыре четверостишия или полностью стихотворение Е. Хоринской «Домик писателя». Именно этим стихотворением открывается первое издание книги писательницы. Во втором издании дается несколько иной вариант его.

Приводим текст стихотворения и несколько измененный текст для изложения, чтобы учитель мог воспользоваться этим материалом.

Е.Е. Хоринская

#### ДОМИК ПИСАТЕЛЯ

Недалеко от Исети —  
Старый дом и сад густой,  
Там шумит весенний ветер  
Беспокойною листвою.

Там шумит весенний ветер  
И стучит в окно крылом...  
Знают взрослые и дети  
Деревянный этот дом.

Знают все, что в кабинете  
До зари не гаснет свет;  
Если же окно не светит,  
Это значит — дома нет.

Много дел у депутата,  
Люди шли в знакомый дом...  
Но не раз и мы, ребята,  
Побывали в доме том.

А весной ребята снова  
Поднялись на то крыльцо —  
Попросить в саду Бажова  
Маленькое деревцо.

<sup>1</sup> Хоринская Е.Е. Наш Бажов. — Свердловск, 1968; она же. Наш Бажов. — Свердловск, 1989.

<sup>2</sup> Хоринская Е.Е. Наш Бажов. — Свердловск, 1968. С. 119-120; она же. Наш Бажов. — Свердловск, 1989. С. 85-86.

<sup>3</sup> Бажова-Гайдар А.Л. Дом на углу. Воспоминания о моем отце. — Свердловск, 1970; она же. Глазами дочери. — М., 1970.

Посадили возле школы,  
А какой уж был уход!  
Пусть и крепким, и веселым  
Это дерево растёт.

Пусть шумит оно ветвями,  
Смотрит солнышку в лицо...  
И растут ребята сами,  
И растёт у них на память  
Молодое деревцо.

После чтения стихотворения учитель сообщает детям, что сегодня они познакомятся с небольшим отрывком из книги Е.Е. Хоринской «Наш Бажов» и напишут изложение по этому тексту. Перед учащимися ставится задача – внимательно вслушаться в текст, понять, каким предстает П.П. Бажов, как он относится к родному краю, русской природе, Родине, в чем стремилась убедить Елена Евгеньевна нас, юных читателей.

Читается отрывок из книги Е.Е. Хоринской «В Бажовском доме».

Горячо любил П.П. Бажов свой родной Урал, его замечательную природу, горы, реки, леса. Он любил землю, ее запах, то сухой и горячий, то влажный и свежий после дождя.

Куда бы ни уезжал Павел Петрович, везде тосковал он об Урале и торопился домой. «Нет лучше Урала! На Урале родился, на Урале и умирать стану!» — говорил он, когда кто-нибудь начинал переманивать его в Москву или в теплые южные края. А лучшим отдыхом считал он не лежание на морском берегу, а работу в своем уральском садике. «Вот такой отдых лучше всякого курорта!» — заверял он.

Ему хотелось самому «покопаться» весной в земле и что-нибудь посадить. И он с удовольствием делал это. Однажды на встрече с избирателями мне пришлось слышать, как одна женщина говорила о том, как трудится он на маленьком клочке земли, какую выращивает необыкновенную капусту.

Что же касается сада, то он весь — дело рук Павла Петровича. Вместе с ребятами, всем своим дружным «колхозом» сходили как-то в лес и принесли оттуда березу и кусты рябины. Павел Петрович любил уральскую рябинушку. Недаром он считал лучшим временем года раннюю солнечную осень, которую в народе называют «бабьим летом», когда рябина наряжается в свой праздничный алый наряд.

Сам своими руками посадил он крошечным кустиком ту знаменитую липу, которая теперь такая большая и под которой довелось посидеть многим людям, бывшим в бажовском саду.

Бажовский дом летом весь в зелени. Окна кабинета выходят прямо в сад. Пышно разрослись посаженные писателем яблони.

Не только весной или летом, но и осенью, и зимой П.П. Бажов находил себе дело, когда освобождался на часок от своей главной работы. Он с удовольствием убирал снег, пилил и колот дрова. Вполне понятно, что Павел Петрович передал любовь к труду своим детям — никто из них не стал белоручкой или «неумехой»<sup>3</sup>.

После чтения текста проводится беседа по содержанию его (с учетом возможностей и уровня подготовки класса):

— Каким предстает П.П. Бажов по отрывку из книги Е.Е. Хоринской?

— Как относится он к Уралу? Как об этом говорит автор?

— Как можно озаглавить текст? («Любовь П.П. Бажова к родному краю», «П.П. Бажов страстно любил родной Урал», «Любимая земля уральская», «Урал в жизни П.П. Бажова», «Родной край и милый садик в жизни П.П. Бажова». Или слова из текста: «Горячо любил П.П. Бажов родной Урал, его замечательную природу, горы, реки, леса»).

Каждый вариант заголовка обсуждается с тем, чтобы дети поняли его достоинства и слабые стороны, чтобы не утратилась при озаглавлении поэтическая сторона текста, но право выбора заголовка, названия своего изложения предоставляется самому ученику.

Учащиеся знают, что, озаглавив текст определенным образом, надо и изложение материала этому подчинить.

Им могут быть предложены вопросы по содержанию:

— Как автор раскрывает любовь П.П. Бажова к родному Уралу?

— Покажите, опираясь на текст, что известный писатель любит родную землю. (Любил «покопаться» в родной земле сам, на маленьком клочке земли выращивал необыкновенную капусту; сад у дома П.П. Бажова — дело его рук; вместе с детьми — «дружным колхозом» Павел Петрович принес из леса и посадил березу, куст рябины, своими руками посадил он крошечным кустиком липу, которая теперь такая большая).

— Какое дерево любил Павел Петрович особенно нежно и почему? (П.П. Бажов любил уральскую рябинушку за ее праздничный осенний наряд).

— Какие деревья еще есть в саду Павла Петровича? (Пышно разрослись посаженные писателем яблони).

— Как выглядит бажовский дом летом? (Бажовский дом летом весь в зелени).

— Какие работы осенью и зимой любил выполнять Павел Петрович?

— О каких качествах личности знаменитого писателя узнали мы, знакомясь с этим текстом? (О любви Павла Петровича к родному краю, его земле и природе, о его трудолюбии, умении создавать красоту вокруг себя своими руками).

— В чем хотела убедить нас и юного читателя Елена Евгеньевна Хоринская?

Проведенная беседа подготовила учащихся к самостоятельной работе над изложением.

В 7-8 классах работа над изложением усложняется. На основе прочитанного текста учащимся можно предложить различные творческие задания.

Задания, направленные на знание и понимание текста:

— Составьте план и перескажите содержание близко к тексту.

<sup>3</sup> Хоринская Е.Е. Наш Бажов. — Свердловск, 1968. С. 119-120.

— Перескажите содержание текста, используя «ключевые» слова и словосочетания.

— Покажите, опираясь на текст, что П.П. Бажов любит родную землю. И др.

Задания, направленные на формирование личностной позиции, собственного отношения:

— Мое любимое дерево.

— Мой любимый уголок сада...

— Мой любимый уголок города...

— Расскажите о своем любимом уголке края...

— Чем привлекает вас бажовский дом?

Творческие задания:

— Порассуждайте по поводу последних строк стихотворения...

— Напишите изложение с элементами сочинения «П.П. Бажов и Урал», включив в него известные вам факты из биографии Бажова. Назовите произведения уральского писателя, которые вы знаете.

— За что я люблю свой город?

— Что значит любить свою землю, свой край?

И др.

Анализ изложений учащихся 5 классов позволяет сделать некоторые выводы:

— Учащиеся умеют самостоятельно озаглавить текст, выделить главную мысль, определить тему. Так 53 ученика 5 классов дали 20 различных названий текста. Приведем лишь наиболее удачные из них: «Любовь П. Бажова к родному» (10 чел.); «Любимая уральская земля» (11 чел.); «Родной Урал» (7 чел.); «Любовь П.П. Бажова к Уралу» (3 чел.); «Любовь П.П. Бажова к родному краю» (4 чел.); «Любовь П.П. Бажова к родному Уралу и своему саду» (2 чел.). Вариантами перечисленных заголовков являются такие: «Любимый Урал» (1); «Родной край П.П. Бажова» (3); «Любимый край П.П. Бажова» (2); «Родной дом П.П. Бажова» (1); «Любимая земля» (1); «Урал в жизни П.П. Бажова» (1) и др.

Следует отметить, что не все школьники умеют определять тему и точно формулировать заголовок, допускаются и сужение темы, например: «Любимый садик П.П. Бажова». Многообразие вариантов заголовков свидетельствует о заинтересованности школьников, об их творческой активности, а также о наличии довольно высокого уровня их умений в определении темы и основной мысли текста.

— Школьники в абсолютном большинстве усвоили содержание текста, изложили его последовательно, достаточно подробно, без особых изменений. Правда, некоторые учащиеся допустили незначительную перестановку фактов, опустили отдельные моменты из текста.

— Интересно заметить, что учащиеся вносят свои дополнения в соответствии с тем, как они поняли и восприняли содержание текста. Например: «Осенью и зимой, весной и летом Павел Петрович находил себе дело в саду и на огороде, постоянно трудился. Вот поэтому все его дети выросли трудолюбивыми и не было в семье белоручек».

— Особого внимания заслуживает имеющий место почти во всех работах оценочный момент. Личность П.П. Бажова, его нравственные качества привлекают пятиклассников и вызывают у них чув-

ство гордости, уважения и восхищения. Они с удовлетворением отмечают в своих изложениях его любовь к родному краю, к земле, стремление украсить ее, его трудолюбие и по-своему воспринимают силу такого характера: «Сам Павел Петрович всю жизнь упорно трудился и привил своим детям любовь к труду, никто из них не вырос белоручкой или “неумехой”». Или: «Неутомимым тружеником был П.П. Бажов. Он стремился украшать родную землю» и т.п.

Подобных примеров можно было бы привести больше. Стремление учащихся выразить свое отношение объясняется, возможно, беседой, проведенной в начале урока, или ранее прочитанным и услышанным детьми материалом и, несомненно, влиянием текста отрывка. В подобном толковании учениками личности П.П. Бажова проявляется их собственное понимание ее, определенное осознание школьниками жизненных ценностей, значимых для писателя, принятие и включение их в собственный жизненный опыт.

— Говоря о результатах работы, необходимо отметить, как соотносится количество слов в тексте (286 слов, включая авторский заголовок) с их количеством в изложении детей (для анализа использовали 53 работы пятиклассников).

Объединяя работы учащихся по количеству слов, мы установили, что в среднем самое меньшее количество слов – 104 имеют всего 3 работы, 132 слова – тоже 3 работы, что составляет 5,6 % от всего количества работ. Количество слов в работах возрастает следующим образом: 150 слов – 4 работы, 160 – 6; 173 – 3; 186 – 3; 195 – 3; 209 – 7 изложений, 221 – 8; 234 – 7; 260 – 3. Объединяя группы работ по среднему количеству слов, устанавливаем, что 160 слов включают 13 работ (24,5 % от всего количества изложений пятиклассников); по 197 словам 16 работ (30,2 %); по 233 словам – 18 работ (34%). Первые работы по 104 и 132 слова в группы не объединили: очень значителен разрыв слов по их количеству. Результаты анализа показывают, что разрыв в количестве слов изложений довольно значителен: самое меньшее количество слов – 92 (одна работа), самое большое количество слов – 272 (одно изложение). Среднее же количество слов в изложении пятиклассника равно 132, т.е. ученики естественно сократили текст на 100 слов, достаточно полно воспроизведя содержание отрывка.

Лексика и логика изложений особых затруднений не представляет. Дети в основном воспроизвели словесную ткань текста Е.Е. Хоринской.

Синтаксические особенности текста изложения и их отражение в работах учащихся представлены в следующей таблице.

Таблица 1.

Синтаксические особенности	Среднее количество единиц в тексте	
	автора	учащихся 5-6 кл.
Общее количество предложений	20	13

Простые предложения, ничем не осложненные	4	3,5
Сложноподчиненные предложения	6	4
Сложносочиненные предложения	-	0,76
Бессоюзное сложное	-	0,2
Сложное с сочинением и подчинением	-	0,15
Предложения с прямой речью	2	1,4
Однородные члены	7	5,2
Обособленные определения	1	1,3
Обособленные обстоятельства, выраженные деепричастиями	-	0,1
Уточняющие обстоятельства образа действия	1	0,4

Сопоставление синтаксических особенностей текста изложения и их среднего количественного отражения в детских работах показывает, что учащиеся вполне удовлетворительно смогли учесть синтаксическое своеобразие текста и воспроизвести его особенности в изложениях. Например: количество предложений в авторском тексте равно 20. В детских работах картина эта, естественно, иная. Об этом свидетельствует таблица 2.

Таблица 2.

Количество предложений в работе	Количество работ
19	1
18	4
17	3
16	5
15	5
14	9
13	8
12	7
11	2
10	3
9	3

Как видим, среднее количество предложений в работах равно 13, причем больше 13 предложений использовано в 27 работах, т.е. более половины работ, и лишь 15 работ (одна треть общего количества изложений пятиклассников) состоит из 12 и менее – до 9 предложений.

Данные таблицы 1 позволяют утверждать, что учащиеся в целом чувствуют и умеют воспроизводить при самостоятельном изложении текста его синтаксические особенности (см. на примере простых предложений, ничем не осложненных, сложноподчиненных предложений, однородных членов предложений, обособленных определений, обстоятельств и уточняющих обстоятельств образа действия).

Анализ синтаксических особенностей текста детского изложения показывает, что учащиеся 5 класса шире, чем дает текст изложения, используют обособленные определения, выраженные причастиями и прилагательными, обстоятельствами, выраженными деепричастными оборотами, обращаются к сложносочиненным и бессоюзным предложениям и сложным предложениям с сочинением и подчинением.

Итак, проведенное изложение убедительно показывает, что «встреча» учащихся с писателем состоялась. Отрывок из книги Е.Е. Хоринской «Наш Бажов» вызвал у пятиклассников живой интерес, увлек их и расширил представление о Бажове. Школьники сумели передать не только содержание текста, но и воссоздали удивительный облик уральского писателя, выразили свое отношение к родному краю, природе, Родине. Интересно отметить, что отдельные ученики попытались соотнести авторскую оценку личности Бажова со своим собственным пониманием нравственных качеств человека и сделали выводы о жизненных ценностях. В этом состояла одна из важных воспитательных задач, стоящая перед учителем.

Анализ изложений пятиклассников свидетельствует о том, что уровень их речевой подготовленности различен, не все еще владеют словом, у некоторых учеников мал словарный запас, а поэтому им бывает трудно найти адекватное слово для выражения своих мыслей и чувств. Проведенная работа в процессе подготовки детей к изложению способствовала развитию речевой культуры школьников, дала положительные результаты, позволила учителю решить в определенной степени поставленные задачи и наметить перспективу для дальнейшей работы над развитием устной и письменной речи учащихся.

## КРУГЛЫЙ СТОЛ: ЛИТЕРАТУРНЫЙ 2008-й

---

Сергей Беляков

### НАЧНЕМ С «УРАЛА»

В январе 2008 года наш «Урал» отпраздновал свое пятидесятилетие. Значительную часть номера заняли воспоминания бывших (В. Лукьянин, В. Артюшина, Ф. Вибе) и нынешних (С. Беляков, К. Богомолов, С. Ильенков, Н. Колтышева и др.) сотрудников журнала. Формы этих воспоминаний оказались самыми разнообразными: от фрагментов книги об истории «Урала» (В. Лукьянин) до иронических (К. Богомолов) и даже мистифицированных (С. Беляков) мемуаров.

В целом же 2008 год стал обычным, рядовым годом для журнала, хотя случались интересные публикации, появлялись (увы, немногочисленные) новые имена. Впрочем, «Урал» по-прежнему остается одним из наиболее качественных литературных журналов и уступает только трем-четырем столичным «толстякам».

Основу большинства номеров «Урала» (за исключением 2-го и 4-го) составили произведения постоянных авторов журнала. В первой половине года вышли подборки стихов Владимира Блинова (№ 2), Германа Иванова (№ 5), Евгении Извариной (№ 1), Нины Ягодинцевой (№ 1). В число постоянных авторов журнала в 2008 году вошли поэтесса Ирина Аргутина (№ 1) и Андрей Расторгуев (№ 3), ставший не только лауреатом ежегодной премии журнала «Урал» в номинации «Поэзия», но и запомнившийся рядом литературно-критических публикаций.

В ноябрьском номере появились стихи Александра Верникова, к сожалению, не часто печатавшегося в последние годы. К лучшим материалам отдела поэзии следует отнести подборки стихотворений Александра Вавилова (№ 12) и, в особенности, Андрея Ильенкова (№ 9).

Гораздо богаче отдел прозы «Урала». Февральский и ноябрьский номера украсили «Благосклонность шума и пирамид» и «Сплошные приключения» Юлии Кокошко. Самой яркой и необычной публикацией следует признать фантазмагорическую повесть Тамары Ветровой «Невозвращенец Н.В. Гоголь», опубликованную в сентябрьском («неформатном») номере журнала. «Невозвращенец Н.В. Гоголь» – фантазия на гоголевские темы. Ветрова сочинила ее, насколько это возможно, в духе гоголевской фантазмагии, отсылающей, главным образом, к «Носу», «Вию», «Мертвым душам», «Тарасу Бульбе», «Страшной мести» и даже «Гансу Кюхельгартену». При этом повесть производит впечатление не «искусственной», «сконструированной», а вдох-

новенной, изящной, поэтичной. Тамара Ветрова, профессиональный филолог, стала поэтом.

В том же номере напечатана почти столь же экспериментальная, но менее удачная «Дверь» Евгения Туренко.

Добротны и профессиональны рассказы Бориса Телкова (№ 5), Елены Соловьевой (№ 7), Андрея Щупова (№№ 8, 12)

Повесть Арсена Титова «Товарищ Че и Боженька» и рассказ Германа Дробиза «Бессонница» (его хотелось бы выделить особо) хотя и не относятся к числу лучших публикаций года, но свидетельствуют, что «старая гвардия» уральской литературы еще способна поставлять вполне качественные тексты для современного литературного журнала.

В октябрьском номере появилась последняя прижизненная публикация Александра Чуманова – цикл из двенадцати новелл «ДЕДские народные сказки, или Были-небыли про то, где были – не были», несомненно, одно из лучших произведений уральского писателя. В значительной степени – итоговое.

Завершил литературный год роман магнитогорского писателя Станислава Севастьянова «Паук».

Новые имена? К сожалению, год оказался сравнительно беден на новые имена. В сентябрьском номере напечатана интересная повесть лауреата литературной премии «Дебют» пермяка Владимира Кочнева «Дежавю». Лучшим дебютантом года стала молодая уральская писательница Мария Чепурина, автор объемного исторического романа «Садик с каштанами». Роман интересен несколько нарочитой традиционностью (в духе французского реалистического романа позапрошлого века) и необычной тематикой (повседневная жизнь времен Великой Французской революции).

«Урал», как и современная «Волга», претендует на статус не регионального, а всероссийского литературного журнала и может опубликовать любого талантливого автора, где бы тот ни жил, в Москве, Воронеже, Иерусалиме или Сан-Франциско. К уральцам, разумеется, особое внимание. Материалы «иногородних» авторов проходят более жесткий отбор.

Среди не уральских авторов «Урала» преобладают известные писатели. Лауреат премии «Букер» и трижды финалист «Большой книги» Александр Иличевский напечатал в «Урале» одну из своих лучших вещей – рассказ «Старик» (№ 2) – и фрагменты из книги стихотворений в прозе «Ослиная челость» (№ 10).

О «Старике» следует сказать особо. Оригинальное название этого рассказа – «Дыхание в мо-

розном небе» – подходит больше. Зимой где-то в Подмоскowie герой заметил дымок, который исходил от проталины, необъяснимо образовавшейся в двадцатиградусный мороз. Этот дымок напомнил герою приключившуюся с ним историю: однажды он нашел на обочине дороги оборванного и безумного, но красивого и статного старика. Он кормит и одевает старика, пристраивает в дом престарелых, где тот вскоре умирает. Припомнив эту историю и получив еще один, подтвердивший правильность его догадки знак, герой понимает смысл этого дымка и этой проталины: «Войдя в дом, вдруг почуял запах <...> но растопил печку и больше уже не слышал, а теперь стало ясно, чье дыхание я видел утром на реке, чей вздох приветствовал меня в морозном небе». Эти слова отсылают нас к финалу «Легкого дыхания». Жизнь не пропадает бесследно, но обретает свое бессмертие в природе.

Появились на страницах «Урала» «театральный» роман Владимира Шпакова «Стражник» (№№ 1-3) и сентиментальный роман Александра Скоробогатова «Портрет незнакомой девочки» (№№ 7-8), повести Маргариты Меклиной (№ 4), Александра Мильштейна (№ 7), Ирины Васильковой (№ 6), Русины Волковой (№ 12), рассказы Тамары Орловой (№ 3) и Александра Карасева (№ 4), стихи Анастасии Афанасьевой (№ 2), Екатерины Боярских (№ 2), Максима Калинина (№ 10), Михаила Окуня (№ 2).

«Урал» открыл и несколько талантливых молодых авторов, в частности, москвича Валерия Тарасова (№ 11), уроженца Узбекистана Валерия Печейкина (№ 9) и прозаика из Нижнекамска Олега Лукошина (№ 5). Последний, правда, дебютировал в «Урале» несколько раньше.

В декабре 2008 журнал начал публикацию объемного романа «Война Алой и Белой Розы» (из творческого наследия московской писательницы Ольги Татариновой).

Характерной чертой журнала «Урал» с первых лет редакторства Николая Владимировича Коляды

стал особенный интерес к драматургии. В 2008 году на страницах журнала появилось шесть пьес и один киносценарий. Среди авторов сам Николай Коляда и «школа Коляды»: Олег Богаев, Ярослава Пулинович, Владимир Зуев. Особенно хотелось бы выделить пьесу молодого драматурга Игоря Колосова «Кот».

Оценивая работу отдела критики, следует иметь в виду общий кризис жанра так называемой большой (журнальной) литературной критики, которого не избежали и столичные литературные журналы. В 2008 году в «Урале» вышло девять статей. Продолжала регулярно выходить рубрика «Книжная полка». Однако лишь две статьи посвящены современной русской литературе. Причем обе написаны не уральцами, Игорем Савельевым из Уфы (№ 6) и Андреем Рудалевым из Северодвинска (№ 2). Статьи известного уральского литературоведа Н.Л. Лейдермана (о Горьком и Юрии Олеше – №№ 7, 12) относятся к истории литературы. Остальные публикации так или иначе касаются литературы уральской. В большинстве случаев они лишены общероссийского литературного контекста.

Отделу критики удалось, несмотря на неблагоприятные условия финансового кризиса, сохранить большинство рецензентов, пишущих для «Книжной полки». Среди постоянных авторов этой рубрики нельзя не назвать Наталью Ивову (Иванову), Евгению Изварину, Ларису Сонину и, конечно же, Валентина Лукьянина. К ним в 2008 году прибавились и новые авторы, Игорь Колосов и Андрей Расторгуев.

Отдел публицистики традиционно остается «самым уральским», почти все его публикации принадлежат местным авторам.

К лучшим публицистическим материалам относятся историко-публицистическое расследование Сергея Парфенова о вспышке сибирской язвы «Что случилось в Свердловске в апреле 1979 года?» (№ 3), дискуссия Сергея Рыбакова, Сергея Вискунова и Андрея Коряковцева о Революции 1917 года (№ 2) и блестящая, исключительно актуальная статья Валентина Лукьянина «Город и душа» (№ 8).

Нина Барковская

## ПОКОЛЕНИЕ «МОЛОДЫХ» В ПОЭЗИИ 2008 ГОДА<sup>1</sup>

Ситуацию в русской поэзии второй половины 2000-х гг. сложно описать с помощью категорий метода, направления, течения. Яркой и по-своему целостной была поэзия периода перестройки. В 1990-е гг. доминировали два течения: концептуа-

лизм (Дм.А. Пригов, Т. Кибирова и др.), деконструирующий советские идеологемы, и метареализм (И. Жданов, А. Еременко и др.), конструирующий сложные, многомерные поэтические миры. Уже в 2002 г. Вл. Губайловский отметил «выравнивание» поэтического пространства<sup>2</sup>. В структурированности литературному полю отказывает и С. Чупринин<sup>3</sup>, предпочитающий говорить о параллельном существовании автономных «стратов»: филологическая поэзия, женская поэзия, досуговая литература и проч., о мультикультурности: независимо друг от

---

<sup>1</sup> Статья написана при поддержке ФЦП «Научные и научно-педагогические кадры инновационной России» в рамках проекта «Современный литературный процесс: тенденции и авторские стратегии», гос. контракт № 02.740.11.5002.

---

*Нина Владимировна Барковская – доктор филологических наук, профессор кафедры современной русской литературы Уральского государственного педагогического университета (г. Екатеринбург).*

---

<sup>2</sup> Губайловский В. Поверх барьеров // Арион. 2002. № 1.

<sup>3</sup> Чупринин С. Русская литература сегодня: Жизнь по понятиям. – М.: Время, 2007. С. 169.

друга пишут стихи авторы, тяготеющие к небарокко (Е. Шварц), метафизической поэзии (О. Седаква), неосентиментализму (В. Кучерявкин), минимализму (И. Ахметьев), лингвопоэтике (А. Левин и В. Строчков), мистическому авангарду (Е. Головин), панк-поэзии (Т. Трофимов) и т.д. Н. Григорьева, прощаясь с проектом «Курицын-weekle», утверждает, что победила массовая культура и приходится прощаться с интеллектом<sup>4</sup>. Часто критики характеризуют современную поэтическую ситуацию как «промежуток» или «обрыв». Впрочем, уже 2004 г. М. Эпштейн полагал, что мы стоим не в конце старого, а в начале нового периода, не *post*-, а *proto*-<sup>5</sup>. И. Шайтанов отмечает, что в последние годы преобладавшее ранее искусство снижения медленно сменяется игрой на повышение стиля и лирического начала<sup>6</sup>. А. Житенев считает, что поэзия сегодня находится в состоянии «ремиссии»<sup>7</sup>.

Лидер молодых поэтов Дм. Кузьмин утверждает, что в 2003 г. в поэзию пришло новое поколение, «поколение Интернет», тогда – 20-летние, сейчас им под тридцать<sup>8</sup>. Представлено это поколение проектом «Вавилон» (альманах и сайт), клубом «Дебют» (руководитель проекта Виталий Пуханов, издательство «АРГО-РИСК»), премиями «Дебют», «Молодежный триумф», конкурсом «ЛитератураРентген», поэтическими сериями «Поколение», «Новая серия», журналом «Воздух», антологией «Девять измерений» (2004), интернет-обзорами новых поэтических книг Д. Давыдова, активно поддерживает их И. Кукулин в журнале «Новое литературное обозрение». Именно концепт «поколение» позволяет как проанализировать современную поэтическую ситуацию, подобно тому, как в 1956 г. В. Варшавский описал творчество младоэмигрантов в книге «Незамеченное поколение». Как показывают современные исследования<sup>9</sup>, для поколения (как формы социальной солидарности) важны не просто одинаковые даты рождения, а воздействие одних и тех же социокультурных факторов, формирующих специфический тип мироощущения и поведения. Кроме того, в поколении присутствует своя иерархия ценностей, свои авторитеты – и они транслируются вовне. Поколение «молодых» поэтов воспринимается более рельефно благодаря негативной реакции «старших»: С. Чуприна (журнал «Знамя»), И. Шайтанова (журнал «Арион»), Б. Лукина (антология «сорокалетних» «Наше время»<sup>10</sup>). Упреки сводятся к следующему: у молодых «графомания осложняется

эпигонством» (уже начиная с концептуалистов)<sup>11</sup>, подчинена рецепту «риэлтера» Дм. Кузьмина: спонтанность опыта, ненормативность языка, рефлексивность текста<sup>12</sup>, дилетантизм, беспамятство (забвение традиции), отстраненность от мира, безличность, псевдоэпичность<sup>13</sup>. По существу, не устраивают две вещи в поэзии молодых: отсутствие прямого лиризма («душевности») и твердых («общечеловеческих») критериев, отказ от силлабо-тоники, преобладание интонационно-фразового стиха.

«Старшие» поэты, напротив, тяготеют к прямому лирическому высказыванию. Их поколенческий опыт – развал Советского Союза, бандитские 90-е – провоцирует чувства боли, стыда, жалости. Наталья Ахпашева готова «убить телевизор», поскольку у нее «депрессия от актуальных тем», она проводит параллель между раздробленностью Киевской Руси и развалом Союза – и таких примеров читатель найдет много в альманахе «Наше время». В стихах «молодых» как раз заметно усиление социальности и даже политизированности, как, например, в дебютной книжке Антона Очирова «Ластика» (лирический герой не хочет ни денег, ни секса, ни наркотиков, ни путешествий, а хочет, чтобы в нашей стране образовалось гражданское общество<sup>14</sup>). Жесткий экспрессионизм отличает книгу Елены Фанайловой «Черные костюмы» (что свидетельствует о том, что «поколение» определяется не только паспортными данными, но и жизненной позицией): ее героиня выбирает позицию контркультуры в мире, который ей хочется взорвать<sup>15</sup>.

Для «старших» бесспорна гендерная идентичность: для Инны Кабыш и для Елены Исаевой непререкаем долг матери и жены, позволяющий с достоинством жить «при том царе и том народе / каких даст Бог», «держать свою душу в порядке», даже если поезд ушел, и приходится «жить на вокзале, в туалете, в буфете, под фикусом пыльным у касс». Обратим внимание на замечательное стихотворение И. Кабыш, в котором каждая строфа начинается анафорой: «Кто варит варенье в июле, / тот жить собирается с мужем...», «Кто варит варенье в июле, тот жить собирается долго...», «Кто варит варенье в июле... / уж тот не уедет на Запад / и в Штаты не купит билет», а заканчивает текст парадоксальным утверждением:

Кто варит варенье в России,  
тот знает, что выхода нет.<sup>16</sup>

Вера Павлова, лидер женской поэзии, в книге стихов «Мудрая дура» по-прежнему верна себе:

Молодых резвее,  
моложавых краше,

<sup>4</sup> Григорьева Н. Рецензия на «Курицын-weekle» // Премия Андрея Белого: 2005-2006: Альманах. – СПб.: Амфора, 2007. С. 119.

<sup>5</sup> Эпштейн М. Знак пробела: О будущем гуманитарных наук. – М.: Новое литературное обозрение, 2004. С. 24, 29.

<sup>6</sup> Шайтанов И. Ausatz. // Вопросы литературы. 2008. № 5.

<sup>7</sup> Житенев А. Период ремиссии // Вопросы литературы. 2008. № 5.

<sup>8</sup> Кузьмин Дм. Хорошо быть живым. – М.: Новое литературное обозрение, 2008. С. 15.

<sup>9</sup> Мангейм К. Проблема поколения // Новое литературное обозрение. 1998. № 30. С. 7-47; Матвеева Ю.В. Самосознание поколения в творчестве писателей-младоэмигрантов. – Екатеринбург: изд-во Урал. госуниверситета, 2008. С. 13-15.

<sup>10</sup> Наше время: Антология современной поэзии / Сост. Б. Лукин. – М., Нижний Новгород: «Вертикаль. XXI век», 2009.

<sup>11</sup> Шайтанов И. Дело вкуса: Книга о современной поэзии. – М.: Время, 2007. С. 39.

<sup>12</sup> Там же. С. 59.

<sup>13</sup> Житенев А. Период ремиссии // Вопросы литературы. 2008. № 5.

<sup>14</sup> Очиров А. Ластика. – М.: АРГО-РИСК, 2008. С. 62.

<sup>15</sup> Фанайлова Е. Черные костюмы. – М.: Новое издательство, 2008.

<sup>16</sup> Наше время. С. 145-146.

набело старею –  
волосы не крашу,  
все равно у ног ты,  
весел, ласков, лаком.  
правда, крашу ногти  
на ногах  
ярко-красным лаком.<sup>17</sup>

Для «молодых» гендерная идентичность может составлять большую проблему, как, например, в произведениях Марианны Гейде, Вадима Темирова, Дм. Кузьмина. Физиологизм образности вызван прямо-таки детским стремлением освоить свое тело, почувствовать его своим, не отчужденным от «я» (Д. Суховой, Н. Бельченко и др.).

Одна из важнейших проблем в поэзии «тридцатилетних» – проблема личностной самоидентификации. Поколение формировалось в годы перестройки, с присущими им катастрофической нестабильностью жизни, смешением прежних социальных границ (маргинализация интеллигенции, «новые русские» и проч.), ощущением свободы от идеологических запретов, но и разгулом насилия в повседневности, наркоманией, торжеством массовой культуры общества потребления. Стремительный экономический взлет в первой половине 2000-х вовсе не гарантировал отсутствие травматического опыта в будущем, отсюда то ощущение времени как «кануна каюка», в котором упрекал молодых А. Житнев.

«Старшие» ощущают себя стоящими на вершине пирамиды человеческих существований, отсюда – «финалистское» чувство рода, народа, культурной традиции. Не случайно стремление к книгам «лирического эпоса»: «Семейный архив» Бориса Херсонского<sup>18</sup> или «Карамзиндеревенский дневник» Л. Петрушевской<sup>19</sup>. «Молодым» присуща жалость к родителям (А. Гришаев, М. Ботева<sup>20</sup>), сострадание «людям безнадежно устаревших профессий» (А. Родионов). Гораздо чаще лирический герой испытывает одиночество. Еще в самом начале нового века К. Медведев в одном из стихотворений говорит – «поскольку кое-кто еще считает нас / голосом поколения»:

мы одиноки  
мало кто верит в нас  
мы неохотно показываем свои стихи  
родителям, близким друзьям, знакомым  
никто не встретит нас  
после веселого рабочего дня  
никто не выпьет с нами пива  
никто не научит нас одиночеству.<sup>21</sup>

На страницах журнала «Воздух» опубликована дискуссия по проблеме творческой индивидуальности. Евгения Рец высказала мнение, что творческая

индивидуальность требует отделить себя от культуры, от традиции, от языковых рамок<sup>22</sup>. Однако Вадим Месяц, напротив, полагает, что «ограничивать себя самовыражением значит сознательно обрекать свое творчество на сиротство и неполноценность»<sup>23</sup>. Молодым важно ощутить «локоть» Другого, идентифицировать себя через отношение к Другому, через свое сходство и отличие от него. В роли Другого может выступать свой узкий круг (тусовка), или народ, или Бог, но чаще всего – это именно свое поколение. Отсюда такие черты поэзии молодых, как лирическая полисубъектность, тяготение к опосредованному лиризму и нарративности, экстравертность, стремление вернуть живой голос (поэтические фестивали и кафе, флэш-поэзия, DVD-диски), наконец, отказ от условностей силлаботоники в пользу интонационно-фразового стиха.

Интерес к Другому активизировал жанр баллады, насыщенной «готикой», например, в поэзии Андрея Родионова, одного из самых ярких молодых поэтов<sup>24</sup>. Событием стала книга Марии Степановой «Проза Ивана Сидорова»<sup>25</sup> (см. замечательную рецензию М. Липовецкого «Родина-жуть»<sup>26</sup>), с ее гибкими ритмами то рашника, то амфибрахия, насквозь «литературная», но проникнутая острым чувством ценности семьи и жалости к умершим. Часто молодые авторы апеллируют то к фольклорной традиции, то к Овидию, то к классикам XIX в., но при этом всегда остается «зазор», ощущения близкого родства, полного сходства не возникает. Например, герой А. Родионова соотносит себя с Кюхельбекером:

Внутри дома двор, в нем так пусто  
центр, выселены все артисты,  
у нескольких джинов делят капусту.  
на подоконнике цветут декабристы

спортивный клуб, бар с индийской кухней,  
я табачком затягиваюсь смолистым,  
кем быть мне, я знаю, я буду Кюхлей,  
буду и я теперь декабристом

осень в глаза мне желтым купажем  
век тебе прятаться, дорогой мой,  
за спины гвардейского экипажа  
которые есть эти евроокна

дети играют в песочнице рядом  
с домом, в котором цветут декабристы,  
где на стене давно накарябал  
смешное кто-то из местных артистов.<sup>27</sup>

Казалось бы, лирический герой выбирает позицию бунтовщика по отношению к новым хозяевам жизни, делящим «капусту» и выселившим артистов.

<sup>22</sup> Воздух. 2008. № 2. С. 156-161.

<sup>23</sup> Там же. С. 169.

<sup>24</sup> Родионов А. Игрушки для окраин. – М.: НЛЮ, 2007; Родионов А. Люди безнадежно устаревших профессий. – М.: НЛЮ, 2008.

<sup>25</sup> Степанова М. Проза Ивана Сидорова. – М.: Новое издательство, 2008.

<sup>26</sup> Липовецкий М. Родина-жуть. // Новое литературное обозрение, 2008, № 89.

<sup>27</sup> Родионов А. Люди безнадежно устаревших профессий. С. 39.

<sup>17</sup> Павлова В. Мудрая дура. – М.: «Мир энциклопедий Аванта+», 2008. С. 34.

<sup>18</sup> Херсонский Б. Семейный архив. – М.: НЛЮ, 2007; Херсонский Б. Площадка под застройку. – М.: НЛЮ, 2008.

<sup>19</sup> Петрушевская Л. Парадоски: Строчки разной длины. – М.: Амфора, 2008.

<sup>20</sup> Ботева М. Завтра к семи утра. – М.: АРГО-РИСК, 2008.

<sup>21</sup> Авторник № 7: Альманах литературного клуба. – М.: АРГО-РИСК; Тверь: Колонна, 2002. С. 18.

Но выражено и сомнение в успешности такой позиции: голос осени прерывает монолог героя, в слове «декабристы» сталкиваются два значения: заговорщики 1825 г. и комнатное растение, кактус с мягкими листьями. Иронический финал отсылает к накарбанному на стене слову, а «артист» осмысляется как «озорник», «шутник». Возникает не диалог, а

конвергенция голосов в пределах одного стихотворения, «ядро» лирического «я» остается проблематизированным.

Итак, в творчестве молодых продолжается поиск, что спасает поэзию от стагнации, пусть даже непривычность форм и отпугивает поначалу читателя.

---

Нина Хрящева

## ПО СТРАНИЦАМ ПРОЗЫ – 2008<sup>1</sup>

Романы предыдущего литературного года собирались в некую целостность мотивом «путешествия». 2008 год, необычайно урожайный на данный жанр, можно было бы объединить мотивом «возвращения». Роман В. Маканина «Асан» (Премия «Большая книга». Напечатан в «Знамени» и отдельной книгой) возвращает нас к «кавказскому сюжету» русской классики. «Асан», на наш взгляд, является значительным литературным событием. Изображение второй чеченской войны начала 2000-х годов вырастает в нем в обобщенный образ современной войны с ее договорным и «игровым» характером. Главный герой романа – военный строитель, в Чечне еще с начала 1990-х. Он заведует складом: распределяет для войск амуницию, горючее, продукты. Крутит бизнес, выгодный обеим воюющим сторонам: боевики получают бензин, федералы – возможность проводить войсковые колонны.

Острая социальность Маканина – не новость. Здесь она становится основанием для глубоких обобщений психологического и философского свойства. Маканинская война неизбежный продукт современного состояния общества, возобладавших в нем отношений. Ее денежно-договорной характер «подсвечен» знаками другого времени и другой кавказской войны – войны, изображенной русской классикой XIX века. Преемственность осуществляется уже через имя собственное. Маканинского героя зовут Александр Сергеевич Жилин. Роднит ли его что-либо существенно с попавшим в беду толстовским «офицером»-«баринном» и шире – русским офицером-дворянином, служившим на Кавказе? Поначалу кажется, что связь чисто внешняя: и там и тут мерцает мотив денег. Но если у Толстого речь идет о выкупе жизни, то маканинский Жилин участвует в такой войне, которая задумана ради денег, она становится их источником. Замечательно выписана в этом плане «не-встреча» на войне отца с сы-

ном: «Я даже не успел ему (отцу – Н.Х.) рассказать обещанного... о том, как неожиданно и, пожалуй, даже невольно я превратился здесь в человека, умеющего делать деньги. (Что потомственные строители – что мой отец, что я – вообще говоря, никогда не умели)» [Маканин В. Асан. – М., 2008. С. 125]. Особо нацеливает читательское восприятие на ассоциации с классикой шекспировской мощи финал. Умирая, майор Жилин жалеет убитого его пацана. Последний приказ, который он отдает своему ординарцу, – приказ о спасении напуганного войной солдата:

«– Нас обстреляли...

– Кто?!

– Какая разница?»

Маканинский Жилин родственен героям «кавказского сюжета» русской классики глубиной человеческой состоятельностью. А Крамаренко медленно повезет мертвого Жилина вдоль красивых кавказских гор:

«– Смотри, Александр Сергеевич. В последний разок посмотри на эту нашу дорогу...на эти засанные солдатами горы. Красиво? Еще как красиво, а толку ноль». Красота и смерть, как и в рассказе «Кавказский пленный», здесь вновь идут рядом... и вновь красота не спасает. В этом плане роман «Асан» видится второй частью «кавказской» дилогии Маканина. Однако если в рассказе основной философемой войны является Обмен, то в романе – Бизнес.

Второе место в ряду номинантов премии «Большая книга» заняла Люд. Сараскина (Биография. «Александр Солженицын»); третье место – Руслан Рахматуллин (Книга «Две Москвы, или метафизика столицы»).

Роман Мих. Елизарова «Библиотекарь» (Литературная премия «Русский Буккер». Вышел отдельной книгой) тоже возвращает читателя, но видится это возвращение даже не топтанием на месте, а движением вспять – в другое жуковатое пространство всякого рода соцреалистических лозунгов, догм, представлений. «Библиотекарь» – о книгах скучного соцреалистического писателя Громова, которые имеют соответствующие названия: «Счастье, лети», «Пролетарская» и т.п. Однако каким-то чудом книги Громова оказались способными дарить харизму, превращаясь в Книги Памяти, Радости, Терпения, Ярости, Власти, Силы. И очень скоро вся страна оказалась опутанной сетью библиотек и биб-

<sup>1</sup> Статья написана при поддержке ФЦП «Научные и научно-педагогические кадры инновационной России» в рамках проекта «Современный литературный процесс: тенденции и авторские стратегии», гос. контракт № 02.740.11.5002.

лиотекарей, охотящихся за этими книгами, направо и налево убивающих людей. Если чуточку вынести за скобки мистику, то вся эта сеть очень смахивает на подпольные политические организации, которые во все времена готовили всяческие революции, но перед нами вряд ли только пародирование, а скорее попытка нетрадиционным (игровым) способом показать историческую и человеческую логику. Каждая такая подготовка была вооружена каким-либо учением, превращающимся в Веру, которая сокрушала на своем пути все. Думается, что сам писатель не очень стремится все это завуалировать, о чем свидетельствует эпиграф к книге: известная сентенция А. Платонова: «Рабочий человек должен глубоко понимать, что ведер и паровозов можно надеть сколько угодно, а песню и волнения сделать нельзя. Песня дороже вещей...», а также выбор героинь. Если эпиграф содержит в себе некий ключ к прочтению, то изображение персонажного ряда реализует его пародийно-иронический потенциал. Вот как заявлена главная героиня романа: «Бывшая доцент кафедры марксизма-ленинизма – Полина Васильевна Горн знала многое, в частности и то, что без генеральной линии ни одна организация долго не просуществует. “Обещай им вечную жизнь. А там посмотрим”, – надоумила Мохову Горн». Перед нами прозрачная отсылка к «Чевенгуре» А. Платонова, а точнее, к образу Прокофия Дванова, который обещает «остаточной сволочи» (мирным обывателям уездного города) вечную жизнь на небе взамен жизни на земле. А устроитель «доделанного коммунизма» Чепурный делает запись на «Капитале» Маркса: «Исполнено в Чевенгуре».

Кровавые баталии из-за книг ассоциируются не только с «Чевенгуром», но и с разделом страны в 1990-е годы, попытавшимся сочинить новую утопию.

Роман Александра Житинского «Государь всея Руси» (Международная литературная премия в области фантастики имени Аркадия и Бориса Стругацких) рассказывает об информационной войне, нацеленной на изменение государственного строя, т.е. сходную проблему решает при помощи игровых компьютерных технологий. Главным оружием становится флэшмоб: это короткая массовая акция в он-лайне или офф-лайне, способная вывести на улицу тысячи незнакомых людей и сплотить их для одной цели. Рецензент Дм. Володихин по этому поводу шутит, сравнивая роман Житинского с горьковской «Матерью» – «очень своевременная книга». Она комментирует современные способы борьбы на медийном поле. Рецензент также говорит о подражании автора Артуру Хейли. (Имеется в виду «Аэропорт» и «Отель»). Нам же в какой-то момент померещилась Оксана Робски, «подглядывающая» в замочные скважины Рублевки.

Повествование дано в виде дневниковых записей блогера, доктора физических наук Алексея Даниловича. Он сторожит дачу собственного сына – олигарха, отбывшего в Штаты, а поскольку свободного времени очень много, сидит в Интернете, в «Живом журнале», знакомится с нравами. Житинский ненавязчиво знакомит нас с жизнью олигархов.

Напротив дача адмирала М., окна в виде иллюминаторов, на портике мозаикой выложен андреевский стяг; мент-сутенер ходит по особнякам, предлагая отдыхающим господам женщин; мимо окон пронесли завернутый в простыню труп; а к вечеру подросток в ушанке волок куда-то гранатомет «Муха». На этом веселеньком фоне, усиленным хорошим коньяком, и начинаются интернет-события. К герою приходит его совесть. На экране она выглядит крайне безграмотной: «превед», «преведение».

Читая «Грех» З. Прилепина (Роман в рассказах. Литературная премия «Национальный бестселлер»). В интернете мы поймали себя на мысли, что вот наконец-то литература каким-то чудом прорвалась к первичному Слову. Возможно, сказана усталость от заполонившей все условной вторичности. На этом фоне роман действительно воспринимается как «возвращение». (Так назвал свою рецензию на книгу Прилепина Сергей Сурин). Возвращение к очень простым, очень понятным и Главным вещам. Рассказы собраны в роман образом главного героя. Автор высвечивает разные грани его личности. Это влюбленный юноша, приехавший на летний отдых в деревню. Однако любовь главного героя к замужней двоюродной сестре Кате остается лишь событием его духовной жизни, не переходя в поступок, грех. Этот особый почти житийный уровень «не-поступка» является, на наш взгляд, генерирующим в романе в целом. Есть ли он органичное отражение сути героя, или удачный прием? Это уже другой вопрос. В рассказе же «не-поступок» становится источником любви, чистоты и света, которые пронизывают собою самые, казалось бы, заурядные вещи. Они собираются под пером автора в узор русского национального бытия: отремонтировать дом, заколоть свинью. Не случайно эта глубинная жизнь отмечена новым росточком: сын Кати крохотный Родька учится произносить первые слова в окружении сада зреющих яблок. Однако акцента на идиллию автор не делает. Отдых здесь краткая пауза перед продолжением жизненного пути, которое начинается ранним, ясным и чистым утром.

(Также заслуживают внимания такие романы, как «Будьте как дети» Вл. Шарова – «Знамя», № 1, 2; «Третье сердце» Ю. Буйды – «Знамя», № 10; «Сгинь, коса» Анат. Королева – «Знамя», № 5; «Булгаков. Роман-биография» Алексея Варламова – «Москва», № 4, 5, 6 и др.).

Жанру повести в этом году повезло меньше и прочертить какой-либо объединяющий сюжет здесь оказалось весьма затруднительно.

Отметим сборник повестей и рассказов «Живая очередь» Марг. Хемлин. В нем 12 рассказов, 5 повестей: «Про Бертю», «Про Иону», «Про Иосифа» и др. В повести «Про Иосифа» рассказано о жизни некоего Иосифа Марковича Черняка, героя ничем не примечательного. Ушел на войну – вернулся, пережил космополитическую кампанию 1950-х годов – уволили с работы. Мы наблюдаем жизнь семьи на протяжении многих лет. Всякое в ней было: и мучительный треугольник, и грех прелюбодеяния. Однако главное в повести не Иосиф с его женщинами и

детьми, а, как нам кажется, иудейский дух, хранящийся в старых вещах, в книгах под замками. Эта странная любовь к старине, обернувшаяся для героя полным одиночеством, очень важна автору, здесь больше сказано между строк.

Стиль повести Б. Екимова «Предполагаем жить» («Новый мир», № 5) знаком читателям по рассказам «Не надо плакать», «Фетисыч». Знакомо и место – Хутор, где живет старуха у реки с внуками и правнуком, радуется тому, что бог дает. Однако повесть начинается городским пейзажем и банковским интервью, то есть другим противоположным, казалось бы, полюсом. Но очарование прозы Екимова как раз в том, что он не сталкивает полюса, не делает банальных «дразнилок». Плохое и хорошее он показывает и у сельских людей, и у долларовых миллиардеров. Он пробует разглядеть в человеке человека, минуя чин. (Вл. Березин. «Ностальгия. Повесть утерянного времени» – «Новый мир», № 3; «Корфу» Олеси Николаевой – «Знамя», № 6; ее же «Тутти» – «Новый мир», № 8 и др.).

В этом году вышло много интересных рассказов (Л. Бородин. «Ради деток» – «Москва», № 5; Дм. Данилов. «Девки на станции» – «Новый мир», № 5; Вячеслав Казакевич. «Наедине с тобою, брат» – «Знамя», № 5; Ал-др Иличевский. «Медленный мальчик» – «Знамя», № 1; Роман Сенчин. «Со-рокет» – «Новый мир», № 7 и др.).

Подробнее остановимся на тех, которые задают, на наш взгляд, своеобразные векторы интеграции в сфере малого жанра.

Рассказ Ю. Буйды «Закон джунглей» («Октябрь», № 3). Как всегда у Ю. Буйды реальное подчеркнуто натуралистично, а по неистовому буйству плоти этот рассказ едва ли сопоставим даже с великим классиком, воспетым Бахтиным. И именно это свойство позволяет писателю легко перешагивать всяческие границы, протаптывать фантастико-мифологические дорожки. Герои рассказа живут в поселке Жунгли, приюте бомжей, нищих и алкоголиков. Поселок находится за кольцевой автодорогой, т.е. входит в состав Москвы и официально называется Второй Типографией. Имена же и поступ-

ки жителей этого поселка до такой степени отличаются несовместностью с нормой, что в сознании возникает главный вопрос: А что есть норма??? Этот мир олицетворяет собою мальчик Франц-Фердинанд, у которого торчат из лопаток полуметровые отростки – крылья, и он постоянно пробует летать, падая с всевозможных крыш и деревьев и ломая себе ноги и руки.

С привычно ироничных позиций к русскому национальному характеру подходит Вяч. Пьецух в подборке своих рассказов «Давай поплачем» («Октябрь», № 3). Говоря о всегдашнем русском, Пьецух мастерски имитирует первичные речевые жанры. Конструируя всамделишные диалоги, писатель показывает жизнь трех приятелей, один из которых сломал ногу и на больничном досуге увлекся философией великого Библиотекаря Николая Федоровича Федорова. А поскольку увлечение у русского человека влечет за собой действие, то герой с его лечащим доктором решили «ничтоже сумняшеся» воскресить для начала императора Павла Первого. Но подлинная перчатка императора, которая нужна была героям для воскрешения, оказалась украденной гатчинским вором. В результате оживили опять не того.

Третий вектор в рассказовом пространстве связан с острой социальностью. Олег Павлов очень точно назвал свой рассказ «Советским» («Москва», № 6). В нем рассказано о судьбе стукача.

Итак, обилие романов симптоматично. Видимо, настало время итогов или хотя бы предварительных обобщений. С необходимостью завершающих размышлений, думается, и связан феномен «возвращения». Жанр повести обозначил, условно говоря, превалирование формы над содержанием. Умелое владение открытыми не сейчас литературными приемами «покрывает» недостатку глубинной органики в воспроизведении жизненных коллизий. Рассказ выступил в своей традиционной функции живого многоаспектного изображения действительности, однако без глубоких откровений о нашем времени.

Ольга Багдасарян

### СОВРЕМЕННАЯ ДРАМАТУРГИЯ: «ЗАТЯНУВШИЙСЯ ВСПЛЕСК»<sup>1</sup>

Который год критики и литературоведы то и дело констатируют «драматургический всплеск», говорят о необычайной активности «новой драмы», о целой плеяде молодых и талантливых авторов.

---

<sup>1</sup> Статья написана при поддержке ФЦП «Научные и научно-педагогические кадры инновационной России» в рамках проекта «Современный литературный процесс: тенденции и авторские стратегии», гос. контракт № 02.740.11.5002.

---

*Ольга Юрьевна Багдасарян – кандидат филологических наук, старший преподаватель кафедры современной русской литературы Уральского государственного педагогического университета (г. Екатеринбург).*

Трудно не согласиться с этим почти очевидным фактом. Удивительно другое: можно считать удачей, если на прилавках книжных магазинов среди изобилия современной прозы (и относительно небольшого, но все-таки достаточно заметного количества поэтических серий) обнаружится сборник пьес какого-нибудь молодого драматурга. Конечно, с определенной периодичностью в продаже появляются книги с драматическими текстами (спасибо Николаю Коляде, печатающему собственными усилиями молодых уральских авторов, а также издательствам «Эксмо», «Время», «Коровакниги»). Вместе с тем на общем фоне драматургии удручающе

мало. По сравнению с 2000 годом прогресс, конечно, ощутим – все-таки с тех пор многое изменилось (появились как минимум два чрезвычайно авторитетных конкурса пьес – «Действующие лица» и «Новая драма»), однако изменилось меньше, чем можно было предположить. Казалось бы, драматическому всплеску должен сопутствовать всплеск издательский и «постановочный», однако медиатором между драматургами и рядовыми читателями все еще остаются журналы «Современная драматургия» и «Урал», а между драматургами и зрителями – относительно небольшой в масштабах страны круг театров, готовых ставить современные пьесы<sup>1</sup>. Посему какие-то выводы о тенденциях в современной драматургии можно делать, опираясь лишь на несколько источников: публикации выше названных журналов и «итоги» театральных и драматургических конкурсов.

Журнал «Современная драматургия» всегда пытался соблюдать баланс нового и привычно-авторитетного. В публикациях 2008 г. эта тенденция сохранилась: «Вести с полей» разного рода фестивалей уравниваются произведениями уже немолодых авторов. Кажется даже, что процент пьес маститых драматургов, решивших опубликовать свои новые тексты, несколько возрос. Среди таких публикаций – пьесы В. Славкина, В. Жеребцова, Л. Азерникова, Ю. Полякова и др. Что касается творчества «молодых», то выглядит оно довольно пестро, трудно говорить о доминировании какой-то одной тенденции.

Из работ относительно юных драматургов наибольшее внимание привлекает, пожалуй, «Наташина мечта» Ярославы Пулинович. Автор, ученица Н. Коляды, получила за эту пьесу премию «Дебют». «Наташина мечта» – монодрама, эксплуатирующая достаточно привычный (в том числе и для уральской драмы) образ героини – девочки-подростка из интерната. Между тем драматический монолог и сама героиня, тип которой вызывает массу историко-литературных ассоциаций, не воспринимаются как «вторичные», возможно, потому, что голос Наташи звучит взволнованно и искренне. Пьеса Пулинович, сталкивающая технику «наивного письма» с вынесенным в заголовок высоким словом «мечта» и открытостью подросткового сознания, предлагает читателю нелегкий опыт повседневности и звучит довольно пронзительно, особенно для тех, кто не является адептом современного «документального театра» или «сентиментальной чернухи». В противном случае иммунитет наверняка выработан и пронзительность пьесы Пулинович может быть поставлена под сомнение.

<sup>1</sup> Ситуацию эту прокомментировали Елена Гремина и Эдуард Бояков – учредители одного из самых известных драматургических фестивалей. По их мнению, «новая драма» постепенно превращается в «театральную субкультуру», довольствующуюся читками, жизнью на сцене молодежных театров и «лабораторий», ТВ и кинопостановками. Кроме прочего, «новая драма» прочно прописана в Интернете: ЖЖ-сообщества обсуждают последние фестивали, драматурги и режиссеры в своих интернет-дневниках делятся впечатлениями от недавно прочитанных текстов, а на сайтах авторов новые пьесы «вывешиваются» чуть ли за год до того, как пьеса «дойдет» до какого-нибудь журнала.

С «Наташиной мечтой» неожиданным образом «пересекается» другой драматический текст – «Фантазии Лизы» Л. Духаниной. В центре этого произведения также любовь и мечты девочки-подростка, бывшей воспитанницы интерната. Однако в отличие от удручающе-драматической развязки пьесы Я. Пулинович, работа Л. Духаниной предлагает финал оптимистичный: препятствия преодолены, маргинальность героини постепенно «стирается», жизнь налаживается.

Такая разность финалов при определенном сходстве изначальных драматических ситуаций кажется симптоматичной и, несмотря на то, что чувство правды склоняет к тексту Пулинович, подкупаящий оптимизм Л. Духаниной все же милее.

Возвращаясь к школе Коляды, отметим работы, опубликованные в журнале «Современная драматургия» по следам конкурса «Евразия». А. Архипов уже знаком читателям по пьесам «Дембельский поезд», «Подземный бог». И та и другая идут во многих театрах страны. Новая пьеса – «Винтовка Мосина» – интересна попыткой автора обратиться к поэтике драмы более традиционной и выстроить драматический сюжет с большим количеством действующих лиц, сохранив при этом «фирменный уральский» образ мира, в котором бестолковые молодые люди проживают бестолковую жизнь, складывающуюся из череды полуабсурдных случайностей.

Менее «легкая» версия социально-психологической драмы представлена в монодраме В. Зуева «Детский мир» – истории молодой женщины, переживающей чувство вины за убийство своего неродившегося ребенка. Самораскрытие героини дано на фоне соответствующей ее психологической травме атрибутики (*«в центре комнаты огромная куча детских игрушек. Танки, самолеты, корабли, солдаты, роботы, пистолеты, автоматы. Вокруг всего этого “добра” рассажены куклы без одежды и без волос»*). В общем же, можно говорить о том, что уральская драматургия продолжает отрабатывать социальную тематику, будучи при этом если не особенно оригинальной, то хотя бы довольно последовательной.

Тема всеобщей неустроенности не покидает не только уральских авторов, но и современную драму в целом. Причем, ощущение социального и духовного неблагополучия связывается в первую очередь с отдаленностью от Центра (так, в пьесе А. Печейкина «Соколы» место действия – Ташкент, из которого постепенно уезжает русское население, в итоге город становится «неродным», превращается «в глубинку»). Усиливает впечатление провинциальности и заброшенности отсутствие работы, всеобщая настороженность и т.д. В пьесах «Экспонаты» Вяч. Дурненкова, «Дурное семя» Г. Грекова, «Винтовка Мосина» А. Архипова герои погружены в провинциальный быт).

В «Экспонатах» Вяч. Дурненкова русская глубинка приобретает статус почти символический: город, в котором происходит действие, хотя и превратит в музей, а все местное население, соответственно, – в экспонаты. Герои произведения поставле-

ны перед выбором: отказаться от жизни «под колпаком» и сохранить гордость, или за приличные деньги украсить экспозицию «музея под открытым небом». Драматическая ситуация читается как метафора исторического выбора всей страны, а небольшой городок в глубинке – как символ России вообще. При этом, конечно, образ России в известной мере стереотипен (критика, правда, предпочитает называть его «архетипическим»).

Развивает тему бытовой неустроенности, разлада с жизнью и уже упомянутая пьеса А. Печейкина «Соколы». Название звучит иронично по отношению к героям произведения – семье Соколовых (в составе истерического отца, замотанной жизнью матери, идиотических детей и т.д.). Все герои будто бы ведут борьбу «за выживание» – в атмосфере полной издерганности и ненависти. Абсурд и истеричность повседневной жизни усложняются еще и национальным конфликтом (об этом выше). Вместе с тем в общей тональности текста ощущается какой-то трагический надлом, связанный с невозможностью хоть как-то перебороть настойчиво возникающее чувство беспросветности. Время от времени нарисованные «бытовые сцены» вызывают и улыбку, но, что важно, не анекдотичностью ситуаций, а неожиданностью речевых комбинаций (вообще, пьеса подкупает именно речевой стихией, умением автора работать со словом).

Несмотря на то, что «свинцовые мерзости жизни» не уходят со страниц современной драмы, чувствуется усталость от этой темы самих драматургов. По меткому замечанию П. Руднева, мода на экстрим и на изучение всяческих «пороков и отбросов» общества стала меньше, маргинальная тематика – менее привлекательной. Возможно, поэтому находим чуть больше «оптимистичных финалов» и пьес в жанре комедии. Из подобных жизнеутверждающих сочинений можно отметить «Все, как вы хотели» Н. Рудковского – изящную сентиментальную комедию о том, как молодая пара на лоне родной природы, под облагораживающим действием мудрой и веселой старушки обрела, казалось бы, утерянное состояние гармонии. Привлекает легкостью языка пьеса-шутка Р. Белецкого «Шедевр» о двух писателях, по заказу создающих роман в стиле Ильфа и Петрова. Чувствуется, что автор работает на телевидении: текст легко может стать основой для телефильма или веселого антрепризного спектакля. Кстати говоря, именно с комедиями «вернулись» на страницы журналов известные драматурги В. Славкин («Вокруг света на такси») и В. Азерников («Мишель»).

Говоря о жанровых пристрастиях современных драматургов, нельзя не отметить пристальное внимание к эстетическим возможностям притчи, особенно в случае, если авторов интересует проблема нравственного выбора (А. Щербак «Полковник Пилат», Вяч. Дурненков «Экспонаты», Юрий strike™ Клавдиев «Собаки-язудза» и др.).

Сильнее, чем в какой-либо другой, притчевое начало ощущается в пьесе О. Богаева «Dawn-Way». Действующие лица в тексте обозначены очень условно (*муж, жена, начальник, депутат, любовник.*

*Безухий* и т.д.). В центре произведения вопросы этического характера, в финале «жирно подчеркнутые» появлением Бога и Дьявола и их спором. Драматическая ситуация как будто «тиражируется» автором (каждая сцена рисует встречу человека с ангелом, нуждающимся в помощи; однако люди демонстрируют почти полное равнодушие, а потому эпизод может «прокручиваться» бесконечное количество раз), структурный повтор указывает на вневременный статус поставленных драматургом проблем (сострадания и человечности). Об этом и финальный разговор Дьявола и Бога:

ДЬЯВОЛ. Полагаю, на этом мы кончим нашу комедию? (Смотрит на ангела.) Лично мне было забавно. Что касается вас, вы опять проиграли... Никто не спас вашего ангела. Я был прав! (*Пауза.*) Люди... люди... Люди – это пустая затея. Хотя... Две тысячи лет назад на этой дороге вообще никто из них не остановился... (*Пауза.*) А скажите, как люди милы, наивны! Едут куда-то, спешат... <...> А ангела что, вы с собой не берете???

БОГ. Он останется здесь.

ДЬЯВОЛ. Здесь??? Но зачем?.. (*Пауза.*) Ждать Судного дня? А по мне – все и так очевидно... Давайте с людьми разом покончим?

БОГ. Нет.

ДЬЯВОЛ. Я не вижу здравого смысла...

БОГ. Мы продолжим. Ступайте на место.

*Пауза.*

ДЬЯВОЛ. Вы до сих пор уверены, что среди них найдется хоть один человек??? («Dawn-Way»)

Как пьеса-аллегория читается «анимепьеса» «Собаки-язудза» Юрия strike™ Клавдиева. История столкновения мафии и героя-одиночки решена в анималистическом ключе: участники конфликта – собаки и кошки, однако «анималистичность» пьесе не портит, скорее, наоборот, – украшает. Те же отношения, но в человеческой проекции казались бы слишком плоскими и узнаваемо-избитыми, предсказуемыми – уже хотя бы потому, что сюжет и итог (см. заключительную ремарку: «*Солнце восходит и Дед Собак тоже улыбается, потому что – почему бы не улыбаться, когда все на свете так хорошо...*») подобного противостояния отработан в мировом кинематографе (кстати, внедрением в массовое сознание мифа о японской мафии также обязан кино и, в частности, творчеству Такэши Китано).

Разговор (пусть даже такой локальный и призывительный) о драматургии невозможно вести, минуя проблему героя. 2008 год, на наш взгляд, продолжает тенденцию прошлых лет: в центр внимания постепенно возвращается человек немолодой. Юный герой с «комплексом маргинальности» потихоньку уступает место героям более зрелым, отсюда и целый «клубок» сопутствующих сюжетных мотивов (воспоминания о юности, «ревизия» собственного опыта, осознание связи поколений или желание отрефлексировать некоторые поколенческие феномены).

Попытка «свести» в пьесах разные времена, столкнуть или представить людей разных поколений отчетливо читается в пьесе Н. Беленицкой «На крыльчке твоём» (в тексте два временных пласта: 1950-е годы – время молодости героев и 2000-е, где им уже по 70), в комедии Рудковского «Все как вы хотели».

Стремление разобраться с «поколенческим феноменом «легких людей» (В. Руднев) составляет главную проблему в пьесе М. Дурненкова «Легкие люди». Драматургическая ситуация – «появление людей из прошлого», невольно приводит героев к ревизии их нынешнего состояния. В. Рудневу в пьесе М. Дурненкова видится попытка обретения нового – «сложного человека», пережившего и лихость 1970-х, и девальвацию ценностей в 1990-е и 2000-е.

В пьесе К. Драгунской «Единственный с корабля» взрослые, 40-летние герои вспоминают друга своей юности. Из разговоров трех человек постепенно складывается образ поколения. Название пьесы отсылает к стихотворению В. Шефнера «Единственный с корабля» и уже этим задается ностальгическая тональность текста Драгунской. Только драматург резко разворачивает ситуацию: в стихотворении Шефнера «единственный с корабля» – тот, кто «чудом спасся», тот, кому за всех остальных придется «поведать о странах дальних», герои же Драгунской говорят о том, кто погиб – и именно поэтому остался лицом поколения. Любопытно, что в интервью журналу «Современная драматургия» Драгунская попыталась обозначить способ театральной интерпретации своей пьесы. По ее мнению, техника театра.doc становится менее привлекательной: «неинтересен текст, где все говорят по очереди, рассказывая историю». Поиски новых постановочных решений актуальны, по-видимому, не только для Ксении Драгунской. Заметно, что драматурги избегают «прямого слова героя» и откровенного «самораскрытия» персонажа (столь популярного в документальном театре), а попытки выстроить драматическое действие, сочетающее коллизии внешние и внутренние, на данный момент читаются интереснее и легче – хотя бы потому, что становится меньше «раздерганности», привносимой самой ситуацией исповеди или «камерного» общения. Зато совершенно очевидна ориентация на сценарную стилистику с характерной монтажной техникой сцепления эпизодов, с быстрой сменой планов и т.д. Создается впечатление, что многие драматургиче-

ские тексты пишутся в каком-то «телеформате». Об этом говорят и сами авторы (Дурненков: «Сейчас уже не читают, а смотрят»).

Из пьес, тяготеющих к подобной «гибридной» «кино-театро» поэтике, стоит, наверное, отметить, пьесу М. Курочкина «Титий Безупречный», получившую гран-при на фестивале «Новая драма». По словам самого драматурга, пьеса была написана в рамках проекта Шекспировского Королевского театра и театра «Роял Корт». Задача проекта сформулирована несколько туманно – «побыть собой в пространстве Шекспира», но, по словам Курочкина, привлекала «сложность сюжета, смелое обращение со временем, ориентация на огромный зал, выпитость сюжетных линий». Пьесу можно рассматривать как еще один пример «отхода» от уже привычной для «новой драмы» маргинальной тематики и как текст, ориентирующийся на принципы создания фантастического образа мира – под влиянием, в первую очередь, поэтики фантастического кино (не авторского, а массового).

Подобные игры с «форматами» невольно наводят на размышления о том, на какого зрителя рассчитывает современная драматургия. Большая сцена, очевидно, не для нее: отказ от «классической аудитории» «новая драма» озвучивала так часто, что это стало почти общим местом. В то же время предполагаемая камерность и «лабораторность» уже как будто бы сковывают драматургов, им становится «тесно»: появляется все больше «полнометражных» пьес, ориентированных не на «читку», а на последовательно развиваемое полноценное драматическое действие.

В общем же говорить о каких-то – даже промежуточных итогах – в ситуации такого многообразия довольно сложно. Упомянутые выше пьесы – лишь малая часть из того, что появилось в драматургии 2008 года (не меньшего внимания заслуживают работы П. Пряжко, Е. Исаевой, Н. Ворожбит и мн. других). Достаточно заглянуть на сайты конкурсов «Евразия», «Коляда-plays», «Действующие лица», фестивалей «Любимовка» и «Новая драма» для того, чтобы понять, что разговор о драматургии может быть долгим и непростым.