

«ГРОЗА ДВЕНАДЦАТОГО ГОДА...»: ИСТОРИЧЕСКИЕ КОЛЛИЗИИ И ЛИТЕРАТУРА

Предлагаем вниманию читателей серию публикаций, посвященных актуальной проблеме специфики художественного осмысления исторического процесса в словесном искусстве.

Е.Е. Приказчикова

ТЕАТРАЛЬНЫЙ ДИСКУРС НАПОЛЕОНОВСКИХ ВОЙН В МЕМУАРНОЙ ЛИТЕРАТУРЕ I ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА

Эпоха наполеоновских войн справедливо считается, несмотря на свою кровавость, самой яркой эпохой в истории Европы и России XIX века. Причина этого заключается не только в тех глобальных политико-экономических изменениях, которые произошли в это время на европейском континенте. Не менее существенным фактором для филологов, культурологов, философов является то обстоятельство, что именно в это время формируется исторический тип личности, чей менталитет неизменно привлекал симпатии потомков. В.В. Афанасьев в предисловии к «Стихотворениям» Д. Давыдова так характеризовал эпоху, сформировавшую личность поэта: «Это было время Наполеона и Суворова, время, выковавшее беззаветных храбрецов, исполненных острого чувства патриотизма, людей особенно склада, в которых суровая мужественность уживалась с глубокими и разнообразными знаниями, утонченностью эстетических идеалов, а иногда и с незаурядными талантами <...> Это были люди, которые не испытывали страха среди ядер и пуль. Их портреты в галерее 1812 года парадны, романтично-красивы, как красива и романтична вся эта бурная и окуренная порохом эпоха на картинах и гравюрах, оставшихся от нее» (1, с. 56). Эта романтическая краснота времени, когда практически были стерты границы между искусством и бытовым поведением человека, когда искусство стало той моделью, которой сама жизнь стремилась подражать, и люди даже в условиях военных действий вели себя зачастую как на сцене, была одной из основных причин, обеспечивающих позитивную маркированность наполеоновской эпохи в глазах последующих поколений.

Исследуя духовную составляющую войны и давая ее анализ как культурной функции человечества, И. Хейзинг связывал данную функцию с культом чести, уравнивающим участников вооруженного конфликта между собой: «Война, понимаемая как сфера чести ведется в границах определенного круга, члены которого признают друг друга равными или, во всяком случае, равноправными <...> Над разными сторонами конфликта, подобно своду, возвышалась идея человеческой общности, признающей своих членов в совокупности «человечеством», причем каждый из его членов в отдельности имеет право «человека» и претендует на «человеческое обращение» <...> Попав в сферу чести, война становится священным установлением и в этом качестве

облекается всем духовным и моральным декором» (20, с. 113).

В эпоху наполеоновских войн кодекс воинской чести функционировал практически в полной мере, и это находило отражение в литературной традиции эпохи. Так, восприятие войны и военной службы как сферы реализации законов чести мы находим у А. де Виньи в книге «Неволя и величие солдата», где звучит настоящий гимн кодексу чести, всецело господствующему в армии и определяющему поведение благородного воина. Виньи пишет: «...убеждение, которое...безраздельно господствует в рядах армии, зовется Честью <...> Честь – это мужское целомудрие. Позор погрешить против ней для нас нестерпим <...> Вот почему солдата почитают больше, чем кого бы то ни было, и многие должны смиренно опустить перед ним глаза» (4, с. 135).

Понимаемая как дело чести, война одновременно с этим оказывалась в сфере действия театрального дискурса, который воспринимался людьми рубежа веков и первых двух десятилетий XIX века как изначальная модель для реальной жизни, ее идеальный образец. Ю.М. Лотман писал, характеризуя эту черту культурной жизни эпохи: «Театр вторгается в жизнь, активно перестраивает бытовое поведение людей. Монолог проникает в письмо, дневник и бытовую речь. То, что вчера казалось бы напыщенным и смешным, поскольку приписано было лишь сфере театрального пространства, становится нормой бытовой речи и бытового поведения. Люди революции (можно добавить: и первых двух десятилетий XIX века – Е.П.) ведут себя в жизни как на сцене» (15, с. 182). Эта черта культурно-исторического менталитета эпохи очень быстро стала чертой исторической, не понятной для последующих поколений и отождествляющейся ими с напыщенностью и неискренностью в выражении своих мыслей и чувств. Уже Н.В. Гоголь будет смеяться над «величественной наружностью», «генеральскими движениями» и «картинной, величественной осанкой» генерала Бетрищева, парадного генерала 1812 года в духе А. Михайловского-Данилевского. Впоследствии чрезвычайно отрицательно к людям театральных жестов и выражений будет относиться Л.Н. Толстой, отождествляя подобное «литературное» и «театральное» поведение с поведением неискренним и лживым. Наиболее отчетливо эта тенденция найдет свое отражение в философии «Войны и мира», где театральный дискурс станет неизменно принадлежностью культуры петербургского «боль-

шого света», а также культуры Франции и французов как таковых, начиная с Наполеона и кончая капитаном Рамбала.

Между тем, для поколения начала XIX века мысль и чувство, изначально оформленные в литературную цитату, подтверждаемые и утверждаемые авторитетом театрального искусства, были совершенно естественны и привычны, не несли никакой негативной маркированности. Более того, они воспринимались как единственно возможные для человека образованного, вписанного в культурный контекст эпохи. В этом плане, безусловно, исторически правдивым является образ Полины из пушкинского «Рославлева», для которой было вполне естественно рассматривать свой будущий подвиг, убийство Наполеона, через призму героических образов прошлого – образа Марфы Посадницы и Шарлоты Корде. И изъясняться при этом тем высокопарно-риторическим языком неоклассицизма, который мыслился поколением 1800–1810 годов как наиболее приемлемый при выражении высоких патриотических чувств.

И это происходило не только в художественной литературе, которая с XVIII века несла на себе печать нормативности. В еще большей степени присутствие театрального дискурса чувствуется в литературе мемуарной, традиционно считающейся литературой «альтернативной» (термин Г. Гачева), над которой не властны литературно-эстетические законы, определяющие специфику развития изящной словесности. При этом наличие театрального дискурса совсем не отменяет проявления в подобных текстах так называемой «правды голого факта», подчас сопряженной с жестким натурализмом при изображении жестоких, а порой, и ужасных реалий войны. Традиционно попытка изображения ужасного лица войны связывается в русской литературе с «Севастопольскими рассказами» Л.Н. Толстого, повестью В.М. Гаршина «Четыре дня», в которой страдания раненого героя, вынужденного терпеть соседство разлагающегося трупа неприятеля, происходит на фоне русско-турецкой войны 1877–1878 гг. В изобразительном искусстве еще большую творческую смелость проявил художник В. Верещагин в своем «Апофеозе войны», представляющем груды человеческих черепов, на которых сидят вороны.

В мемуарной литературе наполеоновской эпохи, даже создаваемой с установкой «на печать», подобную смелость будет проявлять уже Ф. Глинка в «Письмах русского офицера», представляющих собой в жанровом отношении ретроспективно обработанный дневник. Среди наиболее натуралистических в духе «правды голого факта» эпизодов «Писем...» – эпизоды канибализма со стороны французских солдат, связанные с жестоким для наполеоновской армии финалом войны 1812 года. Сходную картину представляют и французские мемуарные источники. В свойственной ему откровенно-грубоватой манере справедливость свидетельства Ф. Глинки подтвердил сержант императорской гвардии А.-Ж.-Б. Бургонь, обсуждая возможность канибализма в рядах французской армии во время

отступления: «После всего вынесенного, я тоже, если б не нашел конины, поневоле стал бы есть человеческое мясо – надо самому испытать терзания голода, чтобы войти в наше положение; а не нашлось бы человека, мы готовы были съесть хоть самого черта, будь он зажарен» (3, с. 62).

Тем не менее, отнюдь не эта мемуарная «правда голого факта» обусловила специфику культурно-исторического менталитета людей наполеоновской эпохи, своеобразие их исторической психологии. В гораздо большей степени на нее повлиял театральный дискурс эпохи.

Театрализация жизни на рубеже веков и в первые два десятилетия XIX века приводила к тому, что человек того времени начинал ощущать себя активным действующим лицом мировой истории, развертывающейся у него на глазах. Ю.М. Лотман, определяя законы, по которым строилась жизнь «человека театра», писал: «Человек театра не был пассивным участником безлично текущего хода времени; освобожденный от бытовой жизни, он вел бытие исторического лица, сам выбирал свой тип поведения, активно воздействовал на окружающий его мир, погибал или добивался успеха» (15, с. 198). Понятно, что легче всего эта жизнь «исторического лица» давалась людям, облеченным максимальной военной и политической властью. Так, безусловным актером на сцене истории чувствовал себя Наполеон. Известно, что французский император даже брал уроки у знаменитого трагика Ф.Ж. Гальма, чтобы придать своим жестам, своему поведению, своей манере держаться ту театральную величественность, которая считалась неотъемлемой чертой подлинного героя истории. В мемуарах А. Коленкура, обер-шталмейстера императорского двора и одного из доверенных лиц императора, Наполеон произносит следующие слова, объясняющие его величественную манеру держаться: «Царствовать – это значит играть роль. Государи всегда должны быть на сцене» (12, с. 346). При этом театральность не должна пониматься исключительно как возвышенно-величественная, «императорская» манера держаться себя. Театральность могла предполагать намеренное опрошение своего образа в соответствии с ролью «первого солдата армии», «маленького капрала».

Можно привести множество примеров, подтверждающих практику «театрального» поведения людей наполеоновских войн. Например, прусская королева Луиза, приехав в Тильзит, где решалась судьба ее королевства, по свидетельству Наполеона, встретила его как мадемуазель Ж. Дюшенуа в «Цинне». П. Вяземский, разбирая в своих «Записках» зверский поступок Ф. Ростопчина с московским купеческим сыном Верещагиным, которого он принес в жертву черни, приходит к выводу, что это кровавое действо было разыграно не только для усиления народной ненависти к неприятелю, но и для Наполеона, который должен был по достоинству оценить этот трагический спектакль и его основных действующих лиц: патриота-военачальника (Ростопчина), предателя (Верещагина), разгневанную толпу граждан и вестника-иностранца (францу-

за Mouton), которого Ростопчин избавляет от казни и отпускает со словами: «Поди, Расскажи твоему царю, как наказывают у нас изменников!» (5, с. 450). Так же театрально поведение П. Энгельгардта, смоленского помещика, возглавлявшего в 1812 году крестьянский партизанский отряд и расстрелянного французами в Смоленске. История казни Энгельгардта во всех рассказах современников, начиная от письма священника Успенского собора в Смоленске, очевидца казни и до «Походных записок» И. Лажечникова, превращена в спектакль одного актера, П. Энгельгардта, выступающего одновременно и режиссером трагического действия, в котором он играет главную роль. Зрителями этой трагедии и одновременно статистами выступают и французы, и окружающие героя смоленские граждане. В трагический спектакль Энгельгардта входит и патристическая речь на суде с отказом от какого-либо снисхождения со стороны французских властей, и ночь перед казнью, которую он проводит в кампании французских и польских офицеров за бутылкой вина, восторженно проповедуя свои патристические взгляды, и дорога на казнь, когда он, разговаривая с конвойным офицером, самозабвенно цитирует строки из трагедии П. Корнеля, подходящие к данной ситуации. На месте казни Энгельгардт так же театрально прощается с сыновьями и принимает отпущение грехов у священника. Наконец, последним аккордом героической трагедии является отказ героя от обязательной при расстреле процедуры завязывания глаз и командование собственным расстрелом (привилегия, предоставляемая, как правило, лишь лицам, находящимся в генеральском звании).

Склонность к театризации действительности проявляет П. Чаадаев, когда в известном инциденте с императором Александром I в Троппау, стремится сыграть роль русского маркиза Позы из шиллеровской трагедии «Дон Карлос», и семнадцатилетний корнет Кавалергардского полка граф П. Сухтелен, который в ответ на замечание Наполеона, что тот слишком молод, чтобы участвовать в столь крупных сражениях, ответил ему знаменитыми словами дон Родриго из корнелевского Сиды: «Перестаньте, трусы, считать года богов: судьба Цезарей быть доблестными раньше своих лет!», чем привел Наполеона в восхищение. В «Военных записках» Д. Давыдова смертельно раненый конногвардейский поручик Серюг стремится повторить слова и поступок Александра Македонского, который перед смертью велел провести перед своим ложем всю армию, чтобы в последний раз проститься со своими боевыми соратниками (любимый сюжет всех трагедий, посвященных жизни великого полководца). В этих же «Записках» полковник 4-го Иллирийского полка Гетальс, взятый в плен партизанами из-за чрезмерного пристрастия к охоте, по словам Давыдова, «каждый раз, когда попадалась ему на глаза легавая собака его, улегшаяся на казачьей бурке...брал позицию Гальма в «Эдипе» и восклицал громким голосом: «Malheureuse passion!» (пагубная страсть!) (8, с. 181).

Традиция театризации действительности хорошо дает себя знать и в «Записках кавалерист-

девицы» Н. Дуровой. Так, описывая большие кавалерийские маневры в Мизочи в 1810 году, во время которых Мариупольские гусары ее эскадрона чуть не растоптали еврея, чье «бледное лицо, полные ужаса глаза, растрепанные пейсы и широко разинутый рот делали его похожим на чудовище» (9, с. 129), она тут же приводит французскую цитату из трагедии «Федра» Ж. Расина, подсказанную ей офицером Вонтробкой, в которой моделируется сходная ситуация (описание чудовища, попавшегося на пути героя). Рассказывая историю французской сироты, Дурова приводит цитату из французской трагедии («в глубине наших сердец кровь заледенела!»), чтобы охарактеризовать ужас французского семейства, расположившегося в лесу в окрестностях Смоленска, когда они услышали казачье гиканье по лесу. Размышляя об ослепленном своим счастьем Наполеоне, мемуаристка признается, что ей «часто приходит на мысль молитва Старна перед жертвенником Одина, когда он просит его наслать на ум Фингала недоумение, предзнаменующее могучего падения» (9, с. 160). В данном случае цитата взята из трагедии В.А. Озерова «Фингал».

Для наполеоновской эпохи основной сферой приложения законов театризации, а значит и эстетизации действительности, была сфера военных действий. На это указывал Ю.М. Лотман, когда писал: «Рассматривая зрелищную культуру начала XIX века, нельзя обойти военные действия, как нельзя исключить цирк из зрелищной культуры Рима или бой быков из аналогичной системы Испании. Как известно, во всех этих случаях настоящая кровь, лившаяся в ходе зрелища, не отменяет момент эстетизации, а является его условием» (15, с. 190). Наиболее четко и определенно, в свойственной ему афористической лапидарной манере, этот «театральный» взгляд на сражение был сформулирован самим «главным режиссером» этой блестящей и кровавой эпохи, Наполеоном, который в беседе с графом Нарбонном перед Бородинским сражением сказал: «Сегодня будет сражение: а что такое сражение? Трагедия: сперва выставка лиц, потом игра страстей, а там развязка». Эти слова Наполеона были использованы Ф. Глинкой в качестве эпиграфа к «Очеркам Бородинского сражения», которые представляют собой парадную батальную зарисовку грандиозного сражения XIX века, описанного автором по законам драматического искусства. Так, в «выставке лиц» Глинка подробнейшим образом описывает расположение русской и французской армий, местоположение корпусов и дивизий, дает характеристику виднейшим генералам и маршалам русской и французской армий, начиная с Наполеона, который «ехал на маленькой арабской лошадке» среди «пестрых мундиров, блестящих богатыми эполетами, радужными цветами орденских лент и значками отличий» своей свиты. В этой «выставке лиц» принимают участие маршал И. Мюрат, который «рисовался на статном, крутом коне впереди неприятельской конницы» (6, с. 67) и генерал П. Коновницын, который в простой серой шинели разъезжает перед рядами русских на скромной лошадке, маршал М. Ней, который «в блестящем мар-

шальском мундире, с воинственной осанкою, сидит на белой лошади подле 3-го корпуса» (6, с. 84) и А. Ермолов «осанистый, могучий, с атлетическими формами, с лицом и мужеством львиным» (6, с. 117). В «Дневнике» Ц. Ложье так описывается впечатление от Бородинского поля: «Дивная панорама раскрывается перед нами. Прежде всего, нам бросается в глаза позиция русских: она образует половину амфитеатра, или полукруг, кривая которого соответствует на другой стороне месту, где находится Наполеон <...> Под блеском солнца сверкают оружие и амуниция пехотинцев и кавалеристов, марширующих навстречу одни другим» (14, с. 87-88). М. де Марбо, описывая сражение с англичанами при Миранду-ду-Корву в Португалии, отмечает: «Французская армия располагалась несколькими линиями на местности, напоминающей амфитеатр, трибуны которого полого спускались к бурному ручью, разделяющему два широких холма, по вершинам, которых можно было пройти войскам, хотя они и были покрыты лесом» (16, с. 460).

Вслед за «выставкой лиц» идет «игра страстей» – описание самого сражения, распадающегося на ряд сцен, в центре каждой из которых, как правило, действует один или несколько актеров, героев-военачальников. И. Мюрат, который несется впереди своей кавалерии «в своем живописном наряде», и генерал Ш. Бонами, который с «30-м линейным полком вскакивает на люнет, размахивая саблей», генерал А. Тучков, что «под огнем ужасных батарей...закричал своему полку: “Ребята, вперед!”...схватил знамя и кинулся вперед», и генерал А. Ермолов, который, чтобы побудить солдат возобновить атаку на захваченный французами редут, «вынул горсть крестов, закричав: “Ребята, за ними! Кто дойдет, тот возьмет!”». Ц. Ложье свидетельствует: «Мной овладевает неопишное волнение. Ведь я смотрю на все это, как посетитель цирка может смотреть на все, происходящее на арене» (14, с. 88). С большим трудом автору удается преодолеть эстетическое впечатление от поля сражения, увидев за «батальной сценой» страдания гибнущих людей: «Но экстаз, овладевший мной, внезапно уступает место чувству сострадания. Несчастный полк, которым я только что восторгался, в данный момент подставляет себя на убой, и новые русские батареи выдвинуты для отражения итальянских батарей, расположенных на возвышенности, на которой я стою» (14, с. 88).

Наконец, финалом трагедии и окончательной развязкой сражения является сожжение трупов на Бородинском поле 3 декабря 1812 года и поиски М. Тучковой тела своего убитого под Бородино мужа, сопровождаемые молитвами над погибшими, как русскими, так и французами. В контексте «Очерков Бородинского сражения» Ф. Глинки этот сюжет играет роль своеобразного катарсиса, свидетельствуя о великости христианской любви.

Подобная театрализация военной действительности с использованием всех названных Наполеоном элементов композиционной структуры трагедии, неизменно присутствует во всех военных мемуарах эпохи. Так, в «Военных записках»

Д. Давыдова «выставкой лиц» является описание первого впечатления автора от войска в походе, которое поразило его своей самобытной воинственной красотой: «Части пехоты, конницы и артиллерии, готовые к движению, облегали ещё возвышения справа и слева в одно время, как длинные полосы черных колонн изгибались уже по снежным холмам и равнинам. Стук колес пушечных, топот конницы, разговор, хохот и ропот пехоты, идущей по колени в снегу, скачка адъютантов по разным направлениям, генералов с их свитами: самое небрежение, самая неопрятность одежды войск, два месяца не видавших крыши, закопченных дымом биваков и сражений, с оледенелыми усами, с простреленными киверами и плащами, – все это благородное безобразие, знаменующее понесенные труды и опасности, все неизъяснимо электризовало, возвышало мою душу!» (8, с. 47). Этот же прием Давыдов использует при характеристике отступающих из Москвы гвардейцев Наполеона, которые «осененные высокими медвежьими шапками, в синих мундирах, в белых ремнях с красными султанами и эполетами...казались как маков цвет среди снежного поля» (8, с. 213-214).

Общей традиции не избегают в своих мемуарах даже люди столь мирных профессий, как врачи. Например, Г. Роос, проделавший кампанию 1812 года в составе кавалерийской дивизии генерала О. Себастиани, чьи мемуары отличаются предельным реализмом (порой доходящим до натурализма при описании сцен отступления французской армии), все же не может преодолеть искушения дать эстетически-возвышенную «выставку лиц» – изображение кавалерийских корпусов перед началом их вторжения в Россию и во время перехода через Неман. Росс писал: «Зрелище это было чрезвычайно красиво; разнообразие народностей, родов оружия, мундиров, военной музыки делали его пестрым и шумным» (19, с. 18). Н. Дурова прибегает к «выставке лиц» всякий раз, когда возникает необходимость дать описание армии, полка, эскадрона общим планом, во время парада, боя или выступления в новый поход. Вот так, к примеру, дается его описание выдвижения русских войск за границу при известии о бегстве Наполеона с острова Эльбы: «Двинулись войска, снова выются наши флюгера в воздухе, блистают пики, прыгают добрые кони! Там сверкают штыки, там слышен барабан; грозный звук кавалерийских труб торжественно будит еще дремлющий рассвет» (9, с. 234). Вспоминая же свое первое сражение под Гутштадтом 22 мая 1807 года, Дурова пишет: «Новость зрелища поглотила все мое внимание, грозный и величественный гул пушечный выстрелов. Рев или какое-то рокотание летящего ядра, скачущая конница, блестящие штыки пехоты, барабанный бой и твердый шаг, и покойный вид, с каким пехотные полки наши шли на неприятеля, все это наполняло душу мою такими ощущениями, которые я никакими словами не могу выразить» (9, с. 62). Это описание Дуровой удивительным образом напоминает приведенное нами выше первое впечатление Д. Давыдова от вида войска в походе. Очевидно, что такое детальное совпадение стиля, интонации,

самих поэтических оборотов мысли не случайно. Оно обусловлено, с одной стороны, общим литературным стилем времени в изображении подобных сцен, а с другой, пылким, романтическим (в духе культурно-исторического менталитета эпохи) сознанием авторов записок, не представляющих своей жизни без бранной славы и видящих свой идеал человека в кавалерийском офицере, кладущем свою жизнь на алтарь отечества.

Что касается «игры страстей», то традиционно любимым сюжетом подобной «игры» у всех, без исключения, мемуаристов (как русских, так и французских) является описание стремительных кавалерийских атак. Это вполне естественно, так как именно стремительные атаки кавалерии на поле боя, скоротечность кавалерийских атак и их разрушительные для хода сражения последствия, сама грандиозность зрелища массивной кавалерийской атаки создавали впечатление быстрой смены действий и сцен в трагедии, производили незабываемое эстетическое впечатление на зрителей. Это ощущение передается всеми мемуаристами, описывающими подобные сцены: Ф. Глинкой и Д. Давыдовым, Ц. Ложье и Е. Лабомом, Р. Зотовым и Н. Дуровой. Особенное впечатление производили на мемуаристов массивные атаки кавалерии маршала Франции И. Мюрата. Например, Д. Давыдов так описывает атаку этой кавалерии под Прейсш-Эйлау: «Загудело поле, и снег, взрываемый 12 тысячами сплоченных всадников, поднялся и завился из-под них, как вихрь из-под громовой тучи» (8, с. 70). Ф. Глинка в «Очерках Бородинского сражения», рассказывая об атаке кирасиров Мюрата на батарею Раевского, свидетельствует: «Поле заговорило под копытами многочисленной кавалерии... Могучие всадники, в желтых и серебряных латах... слились в живые медные стены. Тысячи конских хвостов, пуки разноцветных перьев гуляли по воздуху. И вся эта звонко-железная толпа неслась за Мюратом» (6, с. 123). А вот как повествует об этой же атаке французский офицер Ц. Ложье: «... все приняло вид какой-то горы из движущейся стали... Кирасиры, каски, оружие – все это блестит, движется и искрится на солнце и заставляет нас забывать об остальном. Это кирасиры Коленкура» (14, с. 92-93). Н. Дурова в «Записках кавалерист-девицы» так рисует атаку Литовского уланского полка под Смоленском: «Земля застонала под копытами ретивых коней, ветер свистел в флюгерах пик наших; казалось, сама смерть со всеми ее ужасными неслась впереди фронта храбрых улан» (9, с. 167).

Относительно развязки можно сказать, что при описании Бородинского сражения у большей части мемуаристов такой развязкой является наступление ночи, прекратившей враждебные действия сторон. Подобный «негероический» финал не смущал мемуаристов, так как даже в «Илиаде» Гомера приход ночи – естественная граница, разделяющая дни кровопролитных битв. Более сложный случай представлял феномен Березинской переправы. Являясь естественной развязкой Отечественной войны 1812 года, она, в силу своей необыкновенной трагичности, рассматривалась мемуаристами как почти

что апокалиптический аккорд драмы, начавшейся шесть месяцев назад переходом армии Наполеона через Неман. Так, Р. Зотов, повествуя о финале кампании 1812 года, пишет: «Кровавая драма нашествия приближалась к развязке, и я был в числе действующих лиц, хоть, правда, в числе статистов, но все-таки на сцене. Какой разгул для воображения 17-летнего офицера» (11, с. 492). И далее, уже имея в виду саму переправу: «Рассказать, описать эти картины – невозможно. Они принадлежат к области поэзии, самой чудовищной, самой иступленной. Историк, прозаик не опишет вам и слабого очерка этой грозной переправы. Уже одно это обстоятельство заставит содрогнуться каждого писателя» (11, с. 493).

Сближению поля сражения с театральной сценой во многом способствовала блестящая форма того времени, вносящая в боевые действия оттенок парадно-романтической красоты, уподобляя генералов, офицеров и даже солдат актерам на сцене. Мы уже имели возможность убедиться в этом при анализе «выставки лиц» и «игры страстей» в «трагедии» сражения. Очевидно, что именно в этом ракурсе следует рассматривать все многочисленные упоминания о «блестящих маршальских и генеральских мундирах» у Ф. Глинки, восхищение «красивыми красными мундирами» конных егерей у Г. Рооса или блеском искрящихся на солнце кирас и касок у Ц. Ложье. Чрезвычайно сильное эстетическое чувство по отношению к мундиру, который она носит, переживала Дурова, считающая, что только это блестящее одеяние ей подлинно к лицу. Красота и блеск мундира, несомненно, составляли для неё дополнительную привлекательность военной службы. Так, любуясь своим гусарским мундиром, она констатирует: «Мундир мой был шит прекрасно! Все мое гусарское одеяние блистало вкусом и богатством» (9, с. 95). Рассказывая о полковом смотре Мариупольского полка под Луцком в 1810 году, Дурова пишет: «Вот мы и выступили на зеленую равнину в белых мундирах, блистающих золотом, и с развевающимися перьями на киверах» (9, с. 100). Общаюсь в местечке Броды с польскими офицерами, она с удовлетворением замечает, что польские офицеры «не могли налюбоваться моим мундиром, превосходно шитым; они говорили, что их портные не в состоянии дать такую прекрасную форму мундиру» (9, с. 113). Служа ординарцем у М. Милорадовича, который неизменно выбирал ее для сопровождения его в поездках, мемуаристка так объясняет для себя причину этого предпочтения: «Милорадович любит блеск и пышность; самолюбию его очень приятно, что блистающий золотыми шнурами гусар на гордом коне рисуется близ окна его кареты и готов по мановению его лететь, как стрела, куда он прикажет» (9, с. 122).

Любопытным фактом в контексте парадно-театрального восприятия военной действительности является эстетическое восприятие двух самых щеголеватых людей той эпохи: начальника французской кавалерии Неаполитанского короля И. Мюрата и генерала от инфантерии графа М. Милорадовича, относительно которых А. Ермолов заметил в своих «Записках»: «Третьего подобного не было в армиях»

(10, с. 210). Блестящая внешность короля Неаполитанского неизменно оказывалась в поле зрения мемуаристов, как русских, так и французов. Например, А. Муравьев в своих записках, рассказывая о внезапном появлении начальника французской кавалерии перед казачьими аванпостами во время «Тарутинского перемирия», пишет: «Мюрат, один, отделяясь от своей свиты, выезжает вперед на прекрасной белой лошади, разодетый в парадном мундире с золотом и длинными белыми перьями на треугольной шляпе» (17, с. 296). В «Военных записках» Д. Давыдова в сражении под Прейсиш-Эйлау мы видим, как «блестящий Мюрат в карусельном костюме своем, горел впереди бури, с саблей наголо, и летел, как на пир, в средину сечи» (8, с. 70). В Тильзите, столкнувшись с Мюратом во время встречи двух императоров, Давыдов так описывает его внешность: «Его красивость стана и лица, его карусельный род одежды, со всем кокетством молодой красавицы носимый, бросалась в глаза. Известно, что он наряжался богаче и великолепнее на те сражения, в которых он предвидел больше опасностей» (8, с. 101). Дворцовый префект Л.-Ф.-Ж. Боссе, сопровождавший Наполеона в кампании 1812 года, вспоминал о Мюрате: «Он один во всей армии носил на шляпе большой султан из белых страусовых перьев и был одет в какой-то особенный польский плащ, опушенный соболем и куницей» (2, с. 107).

Так же, как и восприятие И. Мюрата, эстетически-картинно восприятие М. Милорадовича, «храброго авангардного начальника», по словам Ф. Глинки, который воздвиг ему настоящий литературный памятник в «Письмах русского офицера», а впоследствии в «Очерках Бородинского сражения». Описание М. Милорадовича в «Очерках...» представляет собой один из лучших образцов парадно-театральных портретов эпохи. Глинка пишет: «Вот он, на прекрасной, прыгающей лошади сидит свободно и весело. Лошадь оседлана богато: чепрак залит золотом, украшен орденовыми звездами. Он сам одет щегольски, в блестящем генеральском мундире; на шею кресты...на груди звезды, на эфесе шпаги горит крупный алмаз. Высокий султан волновался на высокой шляпе. Он, казалось, оделся на званый пир! Пули сшибали султана с его шляпы, ранили и били под ним лошадей; он не смущался: переменил лошадь, закурил трубку, поправлял свои кресты и обвивал около шеи амарантовую шаль, которой концы живописно развевались по воздуху. Французы называли его русским Баярдом; у нас, за удалством, немного щеголеватое, сравнивали его с французским Мюратом» (6, с. 90).

Вообще, традиция театрально-эстетического отношения к внешности героя-полководца очень часто определяет отношение к самой личности военачальника, так как отсутствие героической внешности воспринимается мемуаристами как первый признак неспособности генерала хорошо исполнять свои обязанности, быть способным увлечь за собой солдат в решающий момент битвы. Для доказательства этого тезиса достаточно обратиться к запискам П. Граббе, в которых он, описывая Смоленское сражение, противопоставляет мужество картинно-

героического Д. Неверовского растерянности и беспомощности генерала Д. Дорохова...чья внешность никак не вписывается в портретно-батальный идеал эпохи. «Героическая наружность Неверовского, – пишет мемуарист, – осталась в моей памяти. Он был одет как на праздник. Новые эполеты: из-под растегнутого мундира...виднелась тонкая белая рубашка со сборками; блестящая готовая сталь в сильной руке. Он был красив и действовал могущественно на солдат» (7, с. 446). В мемуарах М. де Марбо «героическая» внешность маршалов и генералов является почти неизменным условием их профессиональной пригодности «служения Марсу». Например, маршал П. Ожеро характеризуется так: «Ожеро имел красивое лицо, высокий рост и хорошее телосложение. Он любил физические упражнения и умел хорошо их исполнять, а также был прекрасным наездником и великолепно владел шпагой» (16, с. 113). О кавалерийском генерале Монбрене сказано: «Монбрен был великолепным мужчиной, вполне в жанре Мюрата: высокий рост, шрам на лице, черная борода, настоящий военный и прекрасный наездник» (16, с. 276). В свою очередь, генералам, не обладающим от рождения «героической внешностью», нужно было приложить немало усилий для того, чтобы попасть в когорту «героев». К примеру, так произошло с генералом Сент-Круа. Марбо свидетельствует: «Хотя Наполеон и был небольшого роста, ему нравились мужчины высокие, сильные, с мужественными лицами. А Сент-Круа был невысокий тонкий блондин с очаровательным женственным лицом. Но это тело, которое на первый взгляд казалось слабым и непригодным к тягестям войны, заключало в себе твердую душу, поистине героическое мужество и неукротимую энергию. Император очень скоро убедился в наличии всех этих качеств» (16, с. 353).

Парадно-театральное поведение людей на поле битвы и их картинная внешность находили свое отражение в батальной живописи эпохи: на картинах Ж.Л. Давида («Переход Бонапарта через перевал Сан-Бернал») и Т. Жерико («офицер конных егерей, идущий в атаку», «Раненый кирасир, покидающий поле боя»); А. Гро («Наполеон на мосту в Арколе») и Ф. Жерара («Наполеон на поле сражения при Аустерлице»). Эта живописная традиция определяет практику написания парадного портрета. Можно вспомнить в связи с этим многочисленные портреты маршалов Империи, выполненные Ф. Жераро; «Портрет А. Массены» и «Портрет полковника Фурнье-Сарловеза» А. Гро, «Портрет Э.М. Жерара» Ж.Л. Давида, «Портрет полковника Е. Давыдова» О. Кипренского, «Портрет атамана М. Платова» А. Орловского. Эта традиция представляла собой не только отражение культурно-исторического менталитета эпохи в области восприятия военной действительности, но, являясь в определенном смысле эстетической формулой своего времени, сама формировала способ восприятия действительности, отбор фактов, предназначенных для воспроизведения, и форму, в которую это воспроизведение облакается. Так, традиция батального портрета с его возвышенно-героическим колоритом, театральными по-

зами и жестах персонажей, изображенных «с Марсом в глазах», в значительной мере повлияла на традицию литературного портрета военачальника той эпохи. Например, литературные портреты военачальников в «Очерках Бородинского сражения» Ф. Глинки являются точным описанием портретов героев 1812 года из галереи Дж. Доу в Зимнем дворце. Такая зависимость с особенной очевидностью дает себя знать на примерах литературного и живописного портретов М. Милорадовича, А. Остерман-Толстого, А. Ермолова, А. Тучкова IV.

В XX веке, в эпоху жесточайших войн и социально-исторических катаклизмов в Европе и России, память об эстетическом отношении к войне, его театрализованном дискурсе сохранила поэзия Б. Окуджавы. В качестве примера можно назвать его знаменитую «Песенку кавалергарда», ставшую одним из лейтмотивов кинофильма «Звезда пленительного счастья», «Батальное полотно», в котором образы флигель-адъютантов императора являются отражением калокагатии эпохи наполеоновских войн:

Следом – дуэлянты, флигель-адъютанты.
Блещут эполеты.
Все они красавцы, все они таланты,
Все они поэты (18, с. 246).

Однако наиболее пронзительно рецепция театрального дискурса наполеоновских войн дана в малоизвестном стихотворении Б. Окуджавы «Военные портняжки», где она пронизана грустной иронией поэта:

Потому что командиры
(любо-дорого смотреть)
Наряжаются в мундиры,
Чтоб красиво умереть
<...>
И поэтому мундиры
Так кроются день и ночь,
Чтоб блистали командиры,
Уходя из жизни прочь (18, с. 230).

Однако даже этот иронический взгляд из XX века не в состоянии отменить «театральный дискурс» наполеоновской эпохи, равно как и реалистические прозрения века XIX, будь то «Пармская обитель» Ф. Стендаля или «Война и мир» Л.Н. Толстого. Для современников и потомков «бурного, грозного», по словам Д. Давыдова, века Наполеона он навсегда остался «веком богатырей» (Д. Давыдов), играющих на сцене трагедию жизни и смерти под аплодисменты изумленного их доблестью зрительного зала равно в России или Европе.

Список литературы

1. *Афанасьев В.В.* Дивный феномен нравственно-мира // Н.А. Дурова. Избранное. – М.: Советская Россия, 1984. С. 5-28.
2. *Боссе Л.Ф.* Мемуары // Французы в России: 1812 год по воспоминаниям современников-иностранцев. Т. 2. – М., 1912. С. 35-36; 81-82; 105-107; 116-117.
3. *Бургонь А.-Ж.-Б.* Мемуары. – М.: ООО «Наследие», 2003. – 176 с.
4. *Вишьи де А.* Неволя и величие солдата. – М.: «Наука», 1968. – 187 с.
5. *Вяземский П.А.* Воспоминания о 1812 году // России двинулись сыны. Записки об Отечественной войне ее участников и очевидцев. – М.: Современник, 1988. С. 437-452.
6. *Глинка Ф.Н.* Очерки Бородинского сражения // Письма русского офицера. Зиновий Богдан Хмельницкий, или Освобожденная Малороссия. – Киев: Дніпро, 1991. С. 311-405.
7. *Граббе П.Х.* 1812 // России двинулись сыны. Записки об Отечественной войне ее участников и очевидцев. – М.: Современник, 1988. С. 378-423.
8. *Давыдов Д.В.* Военные записки. – М.: Военное издательство, 1982. – 464 с.
9. *Дурова Н.А.* Кавалерист-девица. Происшествие в России // Избранные сочинения Н. Дуровой. – М.: Московский рабочий, 1983. С. 25-260.
10. *Ермолов А.П.* Записки. – М.: Военная школа, 1991. – 463 с.
11. *Зотов Р.М.* Рассказы о походах 1812 года // России двинулись сыны: Записки об Отечественной войне 1812 года ее участников и очевидцев. – М.: Современник, 1988. С. 461-498.
12. *Коленкур А.* Поход Наполеона в Россию. – М.: Госполитиздат, 1943. – 380 с.
13. *Лажечников И.И.* Походные записки русского офицера 1812, 1813, 1814, 1815 годов. – М., 1836. – 286 с.
14. *Ложье Ц.* Дневник офицера Великой Армии в 1812 году. – М.: Гос. публ. ист. б-ка России, 2005. – 226 с.
15. *Лотман Ю.М.* Беседы о русской культуре. – СПб.: «Искусство», 1994. – 398 с.
16. *Марбо М. де.* Мемуары генерала барона де Марбо. – М.: ЭКСМО, 2005. – 736 с.
17. *Муравьев А.Н.* Что видел, чувствовал и слышал // России двинулись сыны: Записки об Отечественной войне 1812 года ее участников и очевидцев. – М.: Современник, 1988. С. 268-300.
18. *Окуджавы Б.Ш.* Надежды маленький оркестрик: Лирика (50-е–70-е). – Екатеринбург: У-Фактория, 2002. – 320 с.
19. *Роос Г.* С Наполеоном в Россию. – М.: ООО «Наследие», 2003. – 208 с.
20. *Хейзинг И.* Homo ludens. – М.: Изд. группа «Прогресс», 1992. – 464 с.

Т.А. Ложкова

«МЫ БЫЛИ ДЕТИ ДВЕНАДЦАТОГО ГОДА»: ОБРАЗ РУССКОГО ОФИЦЕРА В ВОЕННОЙ ПРОЗЕ Ф.Н. ГЛИНКИ

Произведение Ф.Н. Глинки «Письма русского офицера» является итогом долгой работы над замыслом, возникшим еще во время кампании 1805 года. После завершения военных событий писатель тщательно дорабатывал его и, наконец, опубликовал в течение 1815-1816 годов. Центральный персонаж, офицер, повествующий о событиях, свидетелем и участником которых он был, – новое для русской литературы явление, художественно выразившее важнейшие процессы, развивавшиеся в сознании определенной части русского общества и в итоге завершившиеся возникновением декабристского движения. Чтобы понять суть этих процессов, следует, для начала, уточнить представление о той роли, которую играло офицерство в общественно-политической ситуации рубежа XVIII-XIX веков.

История России неотделима от истории русской армии, особенно с начала XVIII века¹. Как справедливо отмечает С.В. Волков, офицерство, чьей монопольной сферой было развитие военного дела, уже в этом смысле представляло собой один из важнейших субъектов отечественной культуры². Однако, указывает исследователь, деятельность представителей офицерского корпуса распространялась в той или иной мере и на другие культурные области. Одной из таких сфер была военная публицистика и журналистика. Круг читателей военных изданий не ограничивался только офицерами, тем более что обычно эти издания не замыкались на военных проблемах. Специальные военные периодические издания выходят в России с самого начала XIX в.: газета «Русский инвалид», «Военный журнал», редактором которого в 1817-1819 гг. был Ф.Н. Глинка, «Морские записки, или Собрание всякого рода касающихся вообще до мореплавания сочинений и переводов, издаваемых при Государственной Адмиралтейской коллегии комитетом» (редактор – адмирал А.С. Шишков, как известно, активно участвовавший в литературном движении начала XIX века).

Важнейшей областью, обязанной своим развитием главным образом офицерам, стали географические исследования. Русские мореплаватели были в абсолютном большинстве адмиралами и офицерами русского военно-морского флота. Русская медицинская наука в значительной степени развивалась благодаря представителям военной медицины. И в области технических наук, среди людей, сделавших важнейшие изобретения и технические усовершен-

ствования, мы встречаем немало представителей офицерского корпуса.

С.В. Волков напоминает, что многие русские писатели были связаны с офицерской средой: «Как хорошо известно, офицерами были Г.Р. Державин, М.Ю. Лермонтов, граф А.К. Толстой, А.А. Фет, Ф.М. Достоевский, граф Л.Н. Толстой, сыновьями офицеров – И.А. Крылов, И.С. Тургенев, Н.А. Некрасов, М.Е. Салтыков-Щедрин и т.д. Вообще же среди тысяч русских литераторов XVIII – начала XX в. таких насчитывалось более трети, причем среди писателей XVIII в. офицеры или выходцы из офицерских семей составляли не менее 42,8%, среди писателей XIX – начала XX в. – не менее 30,5%. Если учесть, что офицерство составляло в населении страны сотые доли процента, эти цифры следует признать огромными»³. Многие офицеры были замечательными музыкантами, художниками, скульпторами. Словом, вряд ли вызывает сомнение тот факт, что русское офицерство как в целом, так и через отдельных своих представителей было неразрывно связано со всеми областями отечественной культуры, являлось частью творившего ее социального слоя и внесло огромный вклад в ее развитие.

Важнейшим обстоятельством, спецификой службы офицеров было то, что они постоянно общались с народной солдатской массой. При этом взаимоотношения офицеров с солдатами были неоднозначными. Они вместе сражались, делили тяготы и лишения походной жизни и честь победы над противником. Но имели место и другие формы взаимодействия. Так, например, в эпоху дворцовых переворотов XVIII века гвардия зачастую являлась решающей силой в борьбе за власть. Роль солдат в переворотах, как правило, была не менее важной, чем роль офицеров-заговорщиков: «Такие заговоры, которые иногда могут быть отмечены как коллективные преступления, часто приводят к нарушению присяги со стороны военных, участвующих в деле. Интрига отдельных лиц сопровождается чем-то вроде солдатского бунта. Чтобы свергнуть существующую власть, считающую армию своей опорой, приходится прибегать к тому же войску или к той его части, которая могла бы пойти за своим вождем, нарушая служебную присягу и играя роль слепого орудия в его руках. Солдаты, которые в таких случаях исполняют приказание своих офицеров, часто и понятия не имеют о том, что они делают и зачем, и совершенно не сознают, что совершают клятвопреступление»⁴. В случае неудачи солдаты жестоко наказывались, хотя вина их была лишь в том, что они выполняли приказы офицеров, сажавших угод-

¹ См. об этом подробно: Михайлов А.А. Военная элита в Санкт-Петербурге XVIII-XX веков. [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.lihachev.ru/pic/site/files/lihcht/2004/1sec/lih_2004_1_29.pdf.

² Волков С.В. Офицеры и русская культура // Волков С.В. Русский офицерский корпус. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://swolkov.narod.ru/rok/09.htm>.

³ Там же.

⁴ Брикнер А.Г. Смерть Павла I // Военно-исторический журнал. – 2008 – № 6. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.mil.ru/info/1068/11278/11845/25231/46968/52834>.

ного им монарха на трон. Это обстоятельство не могло не накладывать своего отпечатка на нравственные аспекты личности офицеров. Да и сама легкость дворцовых переворотов, несомненно, оказывала на них деморализующее влияние. Между тем, моральный облик офицера в силу его особого места в общей историко-культурной жизни страны имел огромное значение, влияя на нравственный облик всей нации.

Заметная деморализация офицерской среды к концу XVIII века была обусловлена и теми изменениями в управлении русской армией, которые имели место при смене монархов. Наиболее важными представляются в этом отношении процессы, имевшие место в период воцарения императора Павла I, который решительно сломал систему, созданную его великой матерью, Екатериной II. Армия екатерининской эпохи не была идеальной. Но были в этой армии качества, делавшие ее лучшей в Европе. Императрица редко ошибалась в выборе своих помощников, доверяла им, что давало инициативным, талантливым и независимым офицерам большие возможности для развития своих сил и способностей⁵.

Все резко изменилось, когда на трон взошел Павел I. Прежняя система воспитания и обучения войск была решительно сломана, суворовская «наука побеждать» искоренялась жестко и последовательно. Русская военная жизнь получила «экзерциргаузное направление». Началась эпоха бессмысленных и утомительных осенних и весенних маневров, бесконечных вахтпарадов, бесцельной муштры, ежедневных продолжительных строевых учений. Был введен прусский устав, самая отрицательная сторона которого, по мнению Н. Морозова, заключалась во внедрении в армию новых понятий и взглядов на воспитание: «Начиная с Петра I наша система обучения и воспитания войск основывалась на глубоко правильном психологическом принципе "доверия" к силам и усердию исполнителей. Новый устав краеугольным камнем поставил полное недоверие ко всему <...> Полное недоверие к исполнителю и подрыв доверия к собственным силам, таким образом, стали символами, поведшими армию к духовному разложению, ибо может быть тверд только тот, кому доверяют, может проявлять инициативу только тот, кто уверен в своих силах»⁶. Гибельнее всего отразилась новая система на воспитании армии. Прежние принципы долга и чести, примера начальника, обаяния его личности заменились «принципом палки» в том или другом виде. В результате грубость и унижение личности стали в русской армии обычным явлением. От подчиненных требовалось безусловное повиновение, любая инициатива подавлялась в зародыше.

Унаследованная от прусской армии фрунтоманья была не причудой Павла I, а сознательной и последовательной политикой. Как справедливо указы-

вает Ю.М. Лотман, прусская система обучения делала солдата и офицера врагами. Солдат ненавидел офицера больше, чем неприятеля, и офицер отвечал ему тем же⁷. Тем самым Павел пытался обезопасить себя от переворота, ему казалось, что враждебно настроенные по отношению к офицерам солдаты не поддержат их в случае заговора, а может быть, даже и сами арестуют потенциальных бунтовщиков. Он старался устранить любые возможности для объединения солдат и офицеров. Попытка царя избежать заговора, как известно, провалилась. Но дух недоверия между солдатами и офицерами, посеянный Павлом, дал свои всходы.

В первые годы царствования Александра I преклонение перед иностранцами стало одной из самых резких и характерных черт русской военной системы. Н. Морозов замечает: «Поистине поразительно, до какой степени сам Император Александр I являлся горячим последователем плац-парадных идей и уставных пунктиков. В 1813 г., пропуская мимо себя в Полоцке славный Московский гренадерский полк, шедший за границу после Великой Отечественной войны, Государь сделал ряд следующих замечаний старику-фельдмаршалу, только что спасшему Россию: "Мундиры в полку были обожжены, в заплатах, офицеры сбивались с ноги; кивера у многих – солдатские, сабли – медные". На все замечания Кутузов только отвечал: "Славно дерутся, Ваше Величество, отличались там-то и там-то" <...> Известно, что самые боевые полки армии не участвовали при вступлении в столицу Франции – их вид был *недостаточно* для этого *наряден*. А при этом после взятия Парижа Государь наравне с Барклаем хотел пожаловать фельдмаршалом Аракчеева»⁸.

Однако объективные обстоятельства складывались не в пользу желаний и стремлений царствующих особ. Начало XIX века ознаменовалось целым рядом крупных военных кампаний, следовавших одна за другой. Сильным потрясением для всей нации стала Отечественная война 1812 года. Она быстро расставила все по местам, с первых же дней изменив жизнь русского общества в целом, и в первую очередь – армии: «На войне само собой отпало множество ненужных, но в мирное время обязательных деталей армейской жизни. Отпали не только парады, но и побудки, потому что на войне никого не будят, и никого спать не укладывают – этим занимается неприятель. Здесь уже не требуют с солдат петличек, вычищенных сапог. А главное – офицерская молодежь оказалась гораздо ближе к солдатам»⁹.

Война стирала все социальные границы между людьми: и солдаты, и офицеры находились в равных условиях перед смертью. Офицеры делят с солдатами все тяготы походной жизни. И те и другие понимают, что друг без друга им не победить противника: «Офицеры для солдат по-прежнему оставались

⁵ См. об этом: Морозов Н. Воспитание генерала и офицера как основа побед и поражений. Вильна: Электротипография «Русский почин», 1909. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://lib.rus.ec/b/189754/read>.

⁶ Морозов Н. Воспитание генерала и офицера как основа побед и поражений.

⁷ Лотман Ю.М. Беседы о русской культуре: быт и традиции русского дворянства (XVIII – начало XIX века). – СПб.: Искусство-СПб, 1994. С. 317.

⁸ Морозов Н. Воспитание генерала и офицера как основа побед и поражений.

⁹ Лотман Ю.М. Указ. соч. С. 318-319.

господами. Но теперь существование их было осмысленно, мотивированно: воевать без них невозможно. Одновременно и офицеры увидели в солдатах соучастников в историческом событии»¹⁰.

В мирное время столичные гвардейцы и провинциальные армейцы представляли собой два резко отличавшихся полюса офицерской касты. Жесткими требованиями субординации были разделены также младшие и старшие офицеры, генералы. На войне все это потеряло значение. Лейб-гвардии Литовский и Измайловский полки, Павловские гренадеры, Кавалергардский и Конный гвардейские полки сражались на Бородинском поле плечом к плечу с казаками Платова, с солдатами и офицерами обычных армейских частей и погибали столь же героически, защищая общее для всех Отечество. Так зарождался в русской армии дух братства, товарищества, взаимовыручки.

Очевидно, многие русские офицеры в это суровое время пережили своего рода духовное перерождение, а молодые прошли бурный процесс формирования и становления своей личности. Некоторые из них вели дневники. Разумеется, прежде всего, в этих дневниках записывались сведения о сражениях, их ход, анализировались результаты. Но рядом с профессиональными заметками военного характера появляются и размышления о судьбах России, ее народа, об истории, о литературе, искусстве. Интересно, что уже в этих офицерских дневниках периода войны 1812 года обнаруживаются существенные черты, которые станут характерными для дневников 1820-х годов. С.И. Ермоленко, проанализировав обширный фактический материал, пришла к следующему выводу: «Дневниковые записи пушкинской поры существенно отличались от "журналов" предшествующего десятилетия тем, что в них исповедальное начало, без которого, казалось бы, нет дневника, уходит на второй план или даже совсем отсутствует. Содержанием дневника становится "как бы запечатленный на бумаге салонный разговор о политике, литературе, искусстве, театре, новостях придворной и светской жизни"»¹¹. Офицерские дневники периода Отечественной войны отличаются такой же внутренней закрытостью. Только вместо светских новостей в них фиксируются события военной, фронтовой жизни. Таков, например, дневник Александра Чичерина, которому в 1812 году было 19 лет, и который скончался в пражском военном госпитале после тяжелого ранения, полученного в Кульмском сражении. Анализируя его дневник, Ю.М. Лотман замечает следующие особенности. Содержанием записей являются в основном эпизоды военной бытовой жизни, часто случайные. У автора нет времени осмыслить происходящее, а потому он лишь скупо обозначает моменты, особенно поразившие или взволновавшие его: «После Бородинского сражения мы обсуждали ощущения, которые испытываешь при виде поля битвы; нечего говорить о том, какой ход мысли привел нас к разговору о

чувстве. Броглио не верит в чувство <...> Все это химеры, говорил Броглио, одно воображение: видишь цветок, былинку и говоришь себе: "Надо расстрогаться" и, хотя только что был в настроении самом веселом, вдруг пишешь строки, кои заставляют читателей проливать слезы. Я спорил, возражал ему целый час <...> Наконец пора было ложиться спать, а назавтра мы прошли через Москву»¹². Как видим, в палатке шел спор о серьезных вопросах, касающихся человеческой личности, души, о взаимоотношении важных для философского мироощущения эпохи категорий разума и чувства. Но автор дневника не вдаётся в детали спора, он лишь фиксирует суть позиции его участников. Не рассказывает он и том, какие переживания стали почвой для спора, а ведь молодые офицеры только что испытали сильнейшее эмоциональное потрясение, пройдя через ад Бородинского сражения и уцелев. Последняя фраза этой записи поражает как своей лаконичностью, так и тем, что за ней скрыто. Оставляя Москву, что чувствовали эти юноши? О чем думали? Мы можем только догадываться. Но, с другой стороны, чувства эти, скорее всего, нам понятны, поскольку это чувства каждого русского человека. Чичерин, проходя со своей частью по улицам Москвы, конечно, видел и толпы жителей, оставлявших свои дома. Но он ни слова не сказал об этом. Его молчание оказывается красноречивее слов. Ю.М. Лотман тонко замечает: «Если бы Чичерин описывал свои чувства не в походном дневнике, а – через много лет – в мемуарах, он обязательно написал бы, что они думали в ночь перед тем, как "прошли через Москву", о судьбах России. И это была бы правда: конечно именно такие мысли наполняли молодых офицеров перед оставлением Москвы. Но об этих сокровенных мыслях – слишком болезненных, – как правило, вслух не говорят – говорить о них нецеломудренно»¹³.

Важно отметить, что размышляли над этими вопросами, по-видимому, не все офицеры поголовно, но лучшая их часть, люди, как правило, превосходно образованные и уже привыкшие и умеющие думать. В.Г. Базанов справедливо напоминает, что, например, будущие декабристы прекрасно знали иностранные языки, изучали точные науки, философию, читали зарубежную литературу. В знании западной культуры, и притом с ее лучших сторон, они могли бы поспорить с самыми осведомленными из современных им европейских литераторов¹⁴. Многие из них ушли в армию, покинув университетскую скамью, а некоторые даже успели стать профессорами, например, Андрей Сергеевич Кайсаров, закончивший знаменитый Геттингенский университет, объездивший с целью образования и научных занятий пол-Европы, преподававший в Дерптском университете, автор известного трактата о славянской мифологии (погиб в партизанском отряде в

¹² Цит. по: Лотман Ю.М. Беседы о русской культуре: быт и традиции русского дворянства (XVIII – начало XIX века). С. 320-321.

¹³ Лотман Ю.М. Беседы о русской культуре: быт и традиции русского дворянства (XVIII – начало XIX века). С. 321.

¹⁴ Базанов В. Очерки декабристской литературы. Публицистика. Проза. Критика. – М.: Гослитиздат, 1953. С. 128.

¹⁰ Лотман Ю.М. Указ. соч. С. 319.

¹¹ Ермоленко С.И. Лирика М.Ю. Лермонтова: жанровые процессы: монография. – Екатеринбург, 1996. С. 52.

1813 году). В военных учебных заведениях того времени было достаточно хорошо поставлено не только профессиональное, но и общее образование. В русскую армию многие юноши приходили с развитым самосознанием. Они чувствовали себя не просто свидетелями великих исторических событий, но и их участниками, что так или иначе откладывало отпечаток на формирование их личности, их взглядов и убеждений. Ю.М. Лотман очень точно пишет об этом: «Война 1812 года дала целому поколению русской дворянской молодежи тот жизненный опыт, который привел мечтательных патриотов начала XIX века на Сенатскую площадь»¹⁵. Не случайно А.А. Муравьев-Апостол сказал о поколении декабристов: «Мы были дети двенадцатого года».

Таким образом, в силу специфических исторических обстоятельств к началу 1820 годов в русской армии сформировался особый тип офицера. Это был человек мужественный, прошедший школу сражений, свидетель и участник грозных исторических событий, человек действия, энергичный и инициативный. Офицер 1812 года был человеком, активно размышляющим над вопросами философского, исторического характера. Он остро ощущал несправедливость, неустройство окружающего мира и привык считать себя защитником гонимых и обездоленных. Наконец, он осознал себя патриотом, горячо любящим свою родину, готовым к самопожертвованию ради ее благополучия и спокойствия. Для него характерна трепетная любовь к русскому народу, братское, товарищеское отношение к простому солдату, с которым он делил тяготы военной реальности и победы над грозным врагом.

Именно такой характер и представлен читателям в образе героя «Писем русского офицера» Ф. Глинки. Герой молод: «Утешаюсь тем, что в двенадцать лет имел уже так много случаев познать свет и людей» (53). Он дворянин, но не богат: «Итак, друг твой, в корень разоренный Смоленский помещик, бедный поручик в синей куртке с пустыми карманами имел честь обедать вместе с тридцатью лучшими из русских генералов» (85).

Записки обнаруживают широкую эрудицию, образованность молодого офицера. В его личности ярко выражено интеллектуальное начало. С легкостью цитирует он известных философов (Лейбница, Вольтера, Макиавелли). Герой отлично знаком с произведениями мировой литературы. В одном из писем, описывая состояние французов на русской земле, он вспоминает «Гамлета» Шекспира: «Сотни стелющихся привидений, как Шекспировы тени, бродили около нас» (91), в других письмах ссылается на «Одиссею» Гомера: «Вспоминаю о прошлых тяготах и опасностях, как Улисс о своем странствии по морям» (192); «Читал ли ты Одиссею? Разумеется, читал! Ну так разве там только найдешь такое гостеприимство, какое находим мы здесь» (276).

Герой-повествователь – офицер, поэтому все события он воспринимает с точки зрения военного человека: описывает армейские будни, сражения,

оценивает шансы на победу, что придает запискам особую психологическую глубину и достоверность. Однако содержание записок не исчерпывается военной тематикой. Повествователь проявляет себя как наблюдательный, жаждущий новых впечатлений путешественник. Мы видим описания городов и селений, в которые забрасывала его военная судьба, характеристику местных достопримечательностей, природы, хозяйства, образа жизни, обычаев, ему интересны промышленность, сельское хозяйство, торговля, музеи и честные коллекции произведений искусства. «Путешественник поневоле» обнаруживает знание политического строя в разных европейских странах. Со знанием дела он рассказывает о планировке и архитектурных достопримечательностях Варшавы, Дрездена, Парижа. Так, несколько писем он посвящает описанию дрезденских музеев, картинной галереи, галереи статуй, оружейной палаты, собрания естественных редкостей.

Бросается в глаза историчность мышления героя Ф.Н. Глинки. Идея движущегося времени, вечно обновляющегося мира постоянно присутствует в его рассуждениях. Он интересуется историческими преданиями Польши, Германии, Франции. Так, в одном из писем герой подробно рассказывает об истории горы Цобтен: «В древнейшие времена на Цобтене был языческий храм и гора сия называлась тогда Суботка. В 1335 году Польша уступила Силезию королям Богемии. От них вместе с их собственной землей перешла она к австрийцам, а от сих досталась Фридриху, и была причиною семилетней войны» (197).

Герой мысленно переносится в далекое прошлое, сравнивая картины бегства людей из своих домов, свидетелями которых он невольно стал, с великим переселением народов: «Смотря на огромные обозы с различными имуществами несчастных, при которых старцы, жены и сироты печально идут, невольно вспомнишь о случавшихся в глубокой древности переселениях народов, но тогда гнев природы, потоп, мор и глад тревожили обитателей земных, а ныне расвирепевшие народы вооруженною рукою, так сказать, сталкивают друг друга с лица земли и плавают в крови собратий своих! Победенные с горестию убегают из родины своей, победители, вместе с смертью, пируют в их жилищах» (45).

Таким образом, перед читателем возникает образ автора записок – человека широко мыслящего, способного анализировать события, свидетелем которых он стал, включая их в исторический контекст и ища общие закономерности и причины происходящего.

Повествователь Ф. Глинки практически совсем не говорит о своих внутренних переживаниях, эмоциях. В этом отношении его записки очень близки дневнику Чичерина. Сознание героя обращено к внешнему миру, он старается постоянно узнавать что-то новое и размышлять над этим. Его глубоко волнует общее неустройство окружающей действительности, он задается вопросами общественного, философского, исторического характера. Свои собственные эмоции, внутреннюю жизнь души он вы-

¹⁵ Базанов В. Очерки декабристской литературы. Публицистика. Проза. Критика. С. 314.

ражает не прямо, а косвенно, через повествование об увиденном.

Автор ведет свой дневник в условиях заграничных походов, и часто пишет при свете бивачных огней, на голом поле, иногда сразу после сражения или перед ним: «Среди дымящихся развалин города, под громом непрерывно лопающихся бомб и гранат, повсюду злодеями разбросанных, в тесной комнате полусожженного дома, пишу к тебе, друг мой!..» (87). Отсюда – особая лаконичность, сжатость каждого высказывания: «Предупреждаю тебя, что все описания мои с сей поры будут очень кратки: в авангарде нет ни места, ни времени к посторонним письменным занятиям» (86).

Повествование в «Письмах русского офицера» организовано по хроникальному принципу. У путешественника нет времени, чтобы обрабатывать материал, и часто несколько следующих друг за другом писем датируются одним и тем же днем. Например, одно письмо датируется: «Октября 29, в 10 часов утра», а следующие письма – «В 5 часов полудни», «В 9 часов вечера», «В 10 часов вечера» (34-35), или еще: письмо написано «25 августа. Утро», а следующие – «25. Сумерки», «С 25 на 26. Глубокая ночь» (70-71). Таким образом создается впечатление необработанности записок, их почти документальной точности и достоверности.

Многие записки состоят всего из нескольких строчек и представляют собой одно-два предложения. Например, письмо от 8 октября 1805 года звучит так: «Сегодня праздновали здесь пятнадцать дней пред сим одержанную австрийцами над французами небольшую победу» (28), или другое письмо, от 25 августа 1812 года: «Все тихо. Неприятель отдыхает, перевязывает вчерашние раны и окапывает крыло свое. И наши не дремлют – готовятся» (70). Фразы часто короткие, незаконченные, но в них заключено очень емкое содержание: «Многочисленное войско неприятельское колеблется: кажется в нерешимости. Вот пошатнулось было влево, и вдруг повалило направо. Огромные полчища двинутся на левое наше крыло. Русское спокойно смотрит на все с укрепляемых высот своих. Пыль, взвисяшая до небес, уседается. Даль яснее. Неприятель к чему-то готовится. Посмотрим, к чему?..» (70). Очевидно, запись сделана прямо в бою, во время короткой передышки. Повествователь описывает самое главное, у него нет времени на детальные описания. Благодаря такому приему читателя возникает ощущение непосредственного присутствия при описываемых событиях, впечатление оказывается очень ярким.

Повествованию в «Письмах русского офицера» свойственна особая внутренняя динамичность. Военные действия забрасывают автора записок в Германию, Польшу, Австрию, Венгрию, Саксонию, Силезию, Богемию, Францию. Города и страны быстро мелькают перед любопытствующим взором молодого офицера: «В начале октября был я несколько сот верст за Москвою, в Рязани, в Касимове, на берегах Оки. В ноябре дрались мы уже на границах Белоруссии, а 16 декабря пишу к тебе из Вильны. Так мыкается друг твой по свету! Такими

исполискими шагами шло войско наше к победам и славе» (101), а затем пишет еще: «В течение шести часов были мы в трех разных державах: в Силезии, Богемии и Саксонии» (143).

Часто повествователь прерывает свои рассуждения, описания городов, памятников культуры высказываниями о внезапном наступлении или начавшемся бое: «Итак, мы опять в Бауцене, в том прекрасном Бауцене, где я имел такую покойную квартиру, такого ласкового хозяина, который разговаривал со мною о тридцатилетней войне, о гуситах... Но вот выстрел!.. Еще другой!.. Пальба! Видно, неприятель наступает. Бросаю перо и сажусь на лошадь. Прощай!» (179). Как видим, повествователь был настроен на подробное описание: он явно хотел поделиться своими воспоминаниями о предыдущем пребывании в Бауцене, но успел лишь обозначить примерное направление своей мысли: в его сознании возник образ хозяина квартиры, в которой он прежде останавливался, и картина беседы с ним о событиях далекого прошлого. Подробно рассказать все это адресату он не успел. Однако несколько деталей все-таки позволяют читателю мысленно воссоздать то, что осталось за рамками повествования: «покойная» квартира, очевидно, была уютной, теплой, хозяева отнеслись к постояльцу гостеприимно, охотно общались с ним, а тема разговоров («тридцатилетняя война», «гуситы») размыкает рамки повествования, выводя воображение к широким горизонтам истории: тридцатилетняя война была одним из самых страшных испытаний для европейской цивилизации, а гуситское восстание под предводительством Яна Жижки являет собой пример одного из широчайших народных движений, имевших специфическую идеологическую направленность. Таким образом, буквально парой штрихов Глинка очерчивает масштаб сознания своего персонажа.

Усиливается ощущение достоверности повествования и за счет того, что герой сообщает только факты, которые видел сам, или со слов прямых очевидцев. Повествователь точно называет места дислокации войск, номера частей русской армии: «Гонендз, пограничное местечко в области Белостокской над рекою Боброю, имеет около 200 домов. <...> Здесь-то назначено сборное место всему авангарду генерала Милорадовича. Он состоит из 6-го и 7-го пехотных, двух кавалерийских корпусов и летучего графа Палена отряда» (108). Обязательно указываются точные даты сражений: «Так началось беспримерное сражение Бородинское 26 августа» (71); «Генерал сей ... дрался с превосходным в числе 26 дней непрерывно. Некоторые из сих дней как-то 29 августа, 17 сентября и 20 и 22-го того же месяца ознаменованы большими сражениями» (86). Перечисляются имена командующих, офицеров и простых солдат: «В сем сражении из нашего полку пал князь Сибирский, молодой любезный человек, имевший чин подполковника. <...> Отличились в Апшеронском полку офицеры: Морозов, Албинский, Воронеж, Скальской и Шушерин. Справедливость требует, чтоб не умолчать здесь об отличном подвиге и рядового Музен-Каца» (38); «Генералы:

Ермолов, Паскевич, Олсуфьев и Чоглоков храбростью и благоразумием своим содействовали к совершенному поражению врага. Полковник Потемкин наблюдал за движениями наших войск в опаснейших местах» (91). Приводятся точные данные о погибших, раненых, плененных: «В сии четыре дня нас победоносные дня потеря неприятеля полагается убитыми до 20 000, в плен взято войсками генерала Милорадовича: генералов – 2, штаб- и обер-офицеров – 285, рядовых – сколько ты думаешь? – 22 000, пушек – 60!..» (94). Обилие информации статистического характера усиливает ощущение достоверности повествования, что придает рассказываемому особую убедительность, значимость. Читатель с уважением и вниманием относится к размышлениям человека, которому можно доверять абсолютно.

В Европе бушует война, и герой Ф. Глинки угрюмо всматривается в ее разрушительные последствия: «С нами ехал полковник Давыдов и показывал нам подробную топографическую карту тех мест. На ней означены были все поля сражений 7-летней войны. Мы отыскивали и нашли близ Герлица ту продолговатую гору, на которой дрался генерал Винтерфельд. Путешественники отыскивают следы древних зданий и городов. Умный и чувствительный Мориц искал в Италии места жилищ Горация, Цицерона и Вергилия, а мы отыскиваем места, где лилась кровь!..» (191).

Таким образом, при всей краткости, отрывочности, хроникальности повествование в произведении Глинки оказывается очень емким и насыщенным по содержанию. Сознание героя-повествователя оказывается значительно шире словесной ткани. Многие его аспекты остаются как бы за непосредственным текстом, но, тем не менее, доступны читателю. Достигается такой эффект не только благодаря широте ассоциативного фона, но и системе устойчивых мотивов.

Ф. Глинка не случайно выбрал эпистолярную форму для своего произведения, она позволяла говорить о чем угодно и не обязывала стремиться к завершенности, законченности каждого эпизода. При этом она тяготеет к исповедальности. В общении с другом и возникает важнейший для понимания как характера героя-повествователя, так и всей концепции произведения в целом мотив братства и дружбы. По всей видимости, адресат – очень близкий повествователю человек, с ним связаны многие воспоминания детства и юности: «Помнишь, как мы вместе читали Шиллерову трагедию «Разбойники», помнишь, как пугала нас страшная картина сновидения Франца Мора, картина, которую Шиллер с искусством Микель-Анджело начертил пламенным пером своим» (63).

В письмах присутствует момент диалога между повествователем и адресатом. Герой Глинки задает вопросы, на которые предполагаются ответы. Так, в письме от 7 октября 1912 года он пишет: «Скажу тебе, что генерал сей <...> дрался с превосходным в числе неприятелем с 29 августа по 23 сентября беспрерывно. Некоторые из сих дней <...> ознаменованы большими сражениями, по десяти и более часов продолжавшимися. Известно ль это у вас?». Часто

повествователь напоминает адресату о том, что уже писал раньше: «Вчера приехал к нам из пажеского корпуса сын Г. П. М...ча, о котором я тебе столько раз писал и которого благорасположение ко мне поставлю в великой цене» (87), или еще: «Но чаще всего делу уединение мое с человеком, которого приязнь, к неопisanному удовольствию моему, недавно только приобрел. Я уже писал тебе о нем. Ты легко угадаешь, что я хочу сказать об Александре Ивановиче Данилевском» (193).

Некоторые письма написаны в форме ответа: «Исполняя просьбу твою. Вот несколько образчиков слога и содержания того занятия, над которым трудился я почти во все время перемирия. Целое покажется в свое время, теперь взгляни покамест на части» (207).

Мы не видим писем адресата, но по вопросам, которые задает повествователь, можем предполагать, что было в предыдущем письме, что будет в следующем. Таким образом, перед нами не только вырисовывается образ адресата – близкого друга повествователя, у которого есть своя жизнь, свои мечты, интересы, потребности, но намечается и общая логика, канва диалога между ним и автором писем.

Мотив дружбы у Ф. Глинки оказывается тесно слитым с мотивом братства. Герой-повествователь очень часто говорит о своих братьях, с которыми у него близкие, теплые отношения. Братья думают друг о друге, постоянно находятся в поле зрения друг о друга: «По счастью, на то самое место, где случился я с братом, привели уже около вечера брата нашего Григория. Он был ранен пулей в голову. Рана опасна, но не смертельна. Искусный лекарь перевязал ее. Мы поспешили проводить раненого в Можайск» (73). Они беспокоятся друг за друга: «Я и старший брат с нетерпением ожидали, пока выйдет брат наш Григорий из огня. Он был 12 часов в стрелках и дрался так храбро, как только может драться смолянин за свой отечественный город» (62). Братья стремятся видаться как можно чаще: «Только что мы дали о себе знать брату Владимиру, находившемуся за сорок отсюда верст при своей роте, и он уже здесь! Он выехал на дрожках, потом скакал верхом, а во многих местах принужден был идти пешком: так дурна дорога! Как обрадовался я свиданию с ним! Все неприятности пути награждены!..» (258).

Но и своих друзей-офицеров повествователь считает родными, так как имеет общие с ними воспоминания, которые сблизжают и роднят их: «Общество офицеров в сем полку прекрасное, солдаты отменно хороши. Объехав несколько полков, я везде находил офицеров, которые принимали меня как истинные друзья, как *ближайшие родные*. Кто же такие эти прекрасные люди? – спросишь ты. – Общие наши товарищи» (58).

Таким образом, для повествователя родные, братья становятся друзьями, а друзья становятся родными

С нашей точки зрения мотив братства и дружбы имеет принципиальное значение для понимания всей концепции характера героя Ф. Глинки.

Ю.М. Лотман замечает: «Для декабристов была характерна <...> тенденция: бытовые, семейные, человеческие связи пронизывали толщу политических организаций. Если для последующих этапов общественного движения будут типичны разрывы дружбы, любви, многолетних привязанностей по соображениям идеологии и политики, то для декабристов характерно, что сама политическая организация облекается в формы непосредственно человеческой близости, дружбы, привязанности к человеку, а не только к его убеждениям. Все участники политической жизни были включены и в какие-либо прочные внеполитические связи. Они были родственниками, однополчанами, товарищами по учебным заведениям, участвовали в одних сражениях или просто оказывались светскими знакомыми»¹⁶.

Действительно, никогда больше в истории России, ни в одном политическом движении мы не встретим такого количества родственных связей, как у декабристов. «Не говоря уже о целом переплетении их в гнезде Муравьевых – Луниных, – пишет об этом Ю.М. Лотман, – или вокруг дома Раевских (М. Орлов, С. Волконский женаты на дочерях генерала Н.Н. Раевского; В.Л. Давыдов, осужденный по I разряду к вечной каторге, – двоюродный брат поэта – приходится генералу единоутробным братом), достаточно указать на четырех братьев Бестужевых, братьев Вадковских, братьев Бобрищевых-Пушкиных, братьев Бодиско, братьев Кюхельбекеров. Если же учесть связи свойства, двоюродного и троюродного родства, соседства по имениям (что влекло за собой общность воспоминаний и связывало порой не меньше родственных уз), то получится картина, которой мы не найдем в последующей истории освободительного движения в России»¹⁷.

Не менее значимым представляется нам и второй сквозной мотив «Писем русского офицера» – мотив национального самоопределения героя.

Реализуется этот мотив в сюжете через линию взаимоотношений героя-повествователя и солдат. Персонаж Глинки с любовью относится к ним и к русскому народу вообще. Он много говорит о солдатах, об их отваге, героизме: «Удивительно, как привыкли здесь к смерти, в каких бы видах она не являлась: свистит ли в пулях, сеется ли в граде картечь, или шумит в полете ядер и вылетает из лопающихся бомб, – ее никто не пугается. Всякий делает свое дело и ложится в могилу, как в постель. Так умирают сии благородные защитники Отечества!» (68), или, описывая одно из сражений, повествователь замечает: «Наша артиллерия действовала искусно и удачно. Солдаты дрались с невероятной храбростью. Оторванные руки и ноги во множестве

валялись на берегу, и многие офицеры и солдаты, лишившись рук и ног, не хотели выходить из огня, поощряя других примером своим» (174).

У героя сложились теплые, дружеские отношения с солдатами, он любит проводить с ними время, общаться, и при любом случае не устает восхищаться ими: «Всякий раз, когда, идя с солдатами во время ночных переходов, завожу с ними разговор или слушаю их разговаривающих, то во всех поступках их замечаю ревностное и пламенное желание стать и сражаться!» (65). Повествователь не отделяет себя от солдат, он делит с ними все тяготы походной жизни: «От Браунау до Кремса, около четырехсот верст, шли мы день и ночь и во все время становились лагерем всегда на голом поле, без палаток и всякого прикрытия, кроме самых худых шалашей из соломы или тростнику, а от сильного холода согревались у огня, который каждый у своего шалаша раскладывал» (29). Такому сближению героя с солдатами способствует ситуация войны. У всех них одно общее дело: защита своего Отечества. Дворянин и крестьянин оказываются равны перед лицом общей опасности: «Настают времена, когда и богатые, оставляя великолепные чертоги, равняются с бедными и умножают толпы бегущих...» (65). Герой начинает чувствовать себя частью народа.

Не случайно говоря об офицерах и солдатах, герой Глинки часто употребляет местоимение «мы». Н.Д. Кочеткова замечает по этому поводу: «Слово "мы" в "Письмах" Глинки оказывается многозначным: оно объединяет самого автора с его ближайшими товарищами по оружию ("Мы ложимся и встаем под блеском зарев и громом перестрелок") и, более широко, со всеми участниками народной войны против Наполеона. "Мы", "наши" – становится синонимом понятия "русский народ", и некоторые строки Глинки звучат как слово оратора, выступающего перед народом и от имени народа: "Но войско наше кипит мужеством; но любовь к Отечеству овладела сердцами всего народа; но бог и Кутузов с нами – будем надеяться"»¹⁸.

Дорога войны становится для русского офицера, автора и героя записок дорогой жизни, дорогой к себе и своему народу. Отныне личная судьба его будет неразрывно связана с судьбой всей нации, Отечества. Таким образом, мы можем сделать вывод, что в образе своего героя-повествователя Ф. Глинки в обобщенной форме воплощает черты, которые станут определяющими в типе декабриста. Тем самым писатель непосредственно влияет на процесс формирования в среде своих читателей нового типа общественного деятеля, сыгравшего впоследствии такую важную роль в истории России.

¹⁶ Лотман Ю.М. Беседы о русской культуре: быт и традиции русского дворянства (XVIII – начало XIX века). С. 377-378.

¹⁷ Там же.

¹⁸ Кочеткова Н.Д. Ораторская проза декабристов и традиции русской литературы XVIII века (А.Н. Радищев) // Литературное наследие декабристов. – Л.: Наука. С. 109.

«ПОЛЕ БОРОДИНА» – «БОРОДИНО»: К ПРОБЛЕМЕ «САМОПОВТОРЕНИЙ» М.Ю. ЛЕРМОНТОВА

Давно замечена (еще в XIX веке¹) такая особенность творческой манеры М.Ю. Лермонтова, как использование им своего собственного литературного материала – поэтических формул, стихотворных строк, даже строф, образов, мотивов и т.д.² На основании этого А. Бем в 20-е годы прошлого века даже назвал Лермонтова, «в противоположность Пушкину, все время развивавшемуся», «окаменевшим гением»³.

Проблема так называемых самоповторений в творчестве М.Ю. Лермонтова активно обсуждалась исследователями именно в 20-е годы. Так, Б.М. Эйхенбаум, характеризуя стиль Лермонтова как художника «эмоционального» типа, «забываясь не столько о стройности и оригинальности построения, сколько об экспрессивности», отмечал «систематическое повторение» им «собственных, ранее заготовленных кусков», «раз навсегда сложившихся экспрессивных формул, “заметных стихов”»⁴. «Перенесение» «заметных стихов» (pointes) «из одной вещи в другую, конечно, является результатом того, что ранее написанная вещь сочтена в целом неудачной, – из нее поэтому берется та часть, которая достойна внимания и способна произвести надлежащее впечатление в другом контексте»⁵.

Об этом же писал Д.С. Мирский: «... многие темы и пассажи разной величины, которые мы впервые встречаем в его разных стихах, мы находим снова и снова в разных обрамлениях и с разными композиционными функциями, пока наконец

они не найдут своего настоящего места в стихах 1838-1840 гг.»⁶. Резко оценивая в целом юношеское творчество Лермонтова, исследователь утверждал: «Ранняя его поэзия обильна и бесформенна. <...> Изредка там и сям вспыхивают проблески гениальности, отрывки песни, поражающей такой силой непосредственного лирического возгласа, таким пронзительным самовыражением, каких и предугадать было нельзя. В этих произведениях нет ни мастерства, ни манеры, ни техники – ничего, кроме избытка лирического сырья»⁷.

Более «мягко» к проблеме «самоповторений» подошел В.А. Мануйлов «... Лермонтов ... не печатал своих первых произведений и видел в них лишь ученические опыты. Но замыслы этих произведений всегда были дороги ему. Позднее, в годы поэтической зрелости, он нередко возвращается к своим юношеским замыслам, стремясь по-новому более совершенно и глубоко выразить то, что волновало его раньше»⁸.

Таким образом, сформировалось отношение к творчеству Лермонтова его ранней поры, если не негативное («неудачное», «обильное и бесформенное»), то, во всяком случае, снисходительное⁹. Повторения Лермонтова воспринимались то как «чисто-стилистические клише», «блуждающие по разным произведениям» (Б.М. Эйхенбаум), то как «самоплагат», то как «лирическое сырье», «заготовки» «впрок», которые могут быть пригодны для будущих сочинений, а его «ученические опыты» – как своего рода «черновики» зрелых произведений, в которых он, уже наделенный творческим опытом, «переписывая набело», воплотил дорогие ему «юношеские замыслы».

Новый подход к интересующей нас проблеме представлен в фундаментальной монографии Б.Т. Удодова «Лермонтов: художественная индивидуальность и творческие процессы». Изучение рукописей поэта дало основание исследователю сформулировать вывод о том, что ранние литературные опыты выступают не только как «ступени, ведущие к наиболее глубокому и поэтически совершенному воплощению темы», но «одновременно

¹ Напр., В.Т. Плаксин, учитель Лермонтова по Школе юнкеров, вероятно, одним из первых охарактеризовал творческую манеру Лермонтова, сопоставляя его поэмы «Боярин Орша» и «Мцыри»: «Трудно понять и еще труднее объяснить, почему поэт заставляет своих действующих лиц повторять такие длинные тирады, высказанные в других местах другими лицами... Гений, по свойству творческой своей природы, создает не по частям, отдельно и в случайной последовательности, а целое... потому что гений никогда не повторяет того, что он творит. Но когда страсть управляет движением поэтических сил, то неполнота, несвязность создания и повторение образов и картин бывает необходимым следствием» (Северное обозрение. 1848. № 3. Цит по: Эйхенбаум Б.М. Лермонтов. Опыт историко-литературной оценки (1924) // Эйхенбаум Б.М. О литературе. Работы разных лет. – М., 1987. С. 191).

² См., напр.: Фишер В.М. Поэтика Лермонтова // Венюк М.Ю. Лермонтову. – М.: Пг., 1914; Дурьлин С.Н. Как работал Лермонтов. – М., 1934; Розанов Ив.Н. Лермонтов – мастер стиха. – М., 1942; Иконников С.Н. Как работал Лермонтов над стихотворением. – Пенза, 1962; Обручев С.В. Над тетрадами Лермонтова. – М., 1965 и др.

³ Бем А. «Самоповторения» в творчестве Лермонтова // Историко-литературный сборник. – Л., 1924. С. 269-290. В более поздней работе исследователь писал: «Сейчас я, вероятно, формулировал бы несколько осторожнее свои выводы, но, в основном, я остаюсь при своем убеждении» (Бем А. Письма о литературе: Культ Пушкина и колеблющие треножник // Руль. 1931. 18 июня. № 3208).

⁴ Эйхенбаум Б.М. Лермонтов. Опыт историко-литературной оценки. С. 191

⁵ Там же. С. 192.

⁶ Мирский Д.С. Лермонтов // Мирский Д.С. История русской литературы с древнейших времен до 1925 года (1926-1927) / Пер. с англ. Р. Зерновой. – London: Overseas Publications Interchange. Ltd, 1992. С. 214.

⁷ Там же. С. 213.

⁸ Мануйлов В.А. Лермонтов: Жизнь и творчество. – Л., 1939. С. 26-27.

⁹ Подобного рода оценки представляются не вполне справедливыми. В ранней лирике поэта есть немало стихотворений, в которых в полной мере уже проявился «лермонтовский элемент» (В.Г. Белинский) и которые с полным правом можно назвать истинными шедеврами: «Молитва» («Не обвиняй меня, всесильный...») (1829), «Нищий» (1830), «1831-го июня 11 дня» (1831), «Чаша жизни» (1831), «Ангел» (1831), «Русалка» (1832), «Парус» (1832).

и как *самостоятельные произведения*¹⁰. Однако главное даже не это: в замеченной многими, но не понятой до конца особенности творчества Лермонтова Б.Т. Удодов увидел, прежде всего, отражение присущей только ему «психологии творчества» («особого принципа художественного мышления поэта»), «выражение феноменальной творческой сосредоточенности поэта и еще более удивительной требовательности к себе». «Последовательной и непрерывной работе над замыслом от первых набросков до окончательного его воплощения в произведении, исчерпывающем этот замысел», что характерно для Пушкина¹¹, «Лермонтов обычно предпочитал иной путь – более или менее быстрых набросков законченных вариантов этого замысла. И если этот первоначальный целостный “эскиз” не удовлетворял его, поэт не дорабатывал, не изменял и не шлифовал отдельные стороны этого варианта, а оставлял его. А через большой или меньший промежуток времени он приступал к созданию нового целостного варианта того же замысла. И этот новый вариант часто весьма существенно отличался от предшествовавшего ему глубиной и совершенством в разработке замысла»¹².

С этой особенностью «психологии творчества» («многоступенчатостью процесса воплощения художественных замыслов») Лермонтова Б.Т. Удодов связывает явление «парной соотнесенности» многих «разноудаленных по времени» произведений (исследователь называет их еще «поэтическими дублями»). «Парная соотнесенность» подчеркивается иногда в использовании одних и тех же или слегка измененных заглавий («Поэт» – 1828 и 1838; «Мой демон» – 1829 и 1831; «Стансы» – 1830 и 1831; «В альбом» – 1830 и 1831; «Завещание» – 1831 и 1840; «Солнце осени» – 1830-1831 и «Солнце» – 1832; «Поле Бородин» – 1830-1831 и «Бородино» – 1837 и т.п.). Хотя, впрочем, нередко стихотворение более поздней поры может получать и иное название («Желанье» – 1832 и «Узник» – 1837; «Прелестнице» – 1832 и «Договор» – 1841). Степень переработки ранней «модели» в более зрелое произведение может быть неодинаковой, замечает исследователь. «Однако в любом случае сопоставление таких поэтических “дублей” что-то добавляет к творческой истории более позднего из этих произведений»¹³.

¹⁰ Удодов Б.Т. М.Ю. Лермонтов: художественная индивидуальность и творческие процессы. – Воронеж, 1973. С. 139. Курсив наш. – С.Е.

¹¹ См., напр.: «... я никогда не мог поправить раз мною написанное»; «замечание типографическое» по поводу «Кавказского пленника»: «Все понял он... несколько точек, в роде Шаликова и – а la ligne прощальным взором и пр. Теперь я согласен, в том, что это место писано слишком в обрез, да силы нет ни поправить, ни прибавить» (из письма П.А. Вяземскому из Одессы 14 октября 1823) (Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 10 т. – М.: Л., 1951. Т. 10. С. 65, 66. Курсив Пушкина. – С.Е.).

¹² Удодов Б.Т. М.Ю. Лермонтов: художественная индивидуальность и творческие процессы. С. 140. «... Здесь сказывались, видимо, и навыки рисовальщика и живописца. Лермонтов и в литературе сначала делал как бы этюды и эскизы, многие из которых могли бы служить самостоятельными картинами, не будь “отменяющих” их итоговых полотен» (Там же. С. 141).

¹³ Там же. С. 140. Курсив наш. – С.Е.

Введя явление «парности» в контекст феноменологии творчества Лермонтова, Б.Т. Удодов, на наш взгляд, сужает представление об эвристических возможностях методики сопоставительного анализа, полагая, что его результатом будет «добавление» к уже существующему знанию о «творческой истории» более позднего произведения, в котором юношеский замысел получил, наконец, свое полное и окончательное выражение. Обозначенный исследователем контекст, приоткрывая не вполне нам известную творческую лабораторию поэта, думается, позволяет сформулировать в процессе изучения феномена «парной соотнесенности» более общие и широкие выводы, касающиеся законов поэтической деятельности Лермонтова, характера его творческой эволюции.

К числу лермонтовских «поэтических дублей» относятся уже названные стихотворения «Поле Бородин» и «Бородино». Первое стихотворение, как считают некоторые исследователи, лишь косвенно связано с главным событием Отечественной войны 1812 года¹⁴. Второе – уже непосредственный отклик на 25-летнюю годовщину Бородинского сражения. Традиционно «Поле Бородин» рассматривается как своего рода «черновой вариант», «основа» зрелого гениального стихотворения поэта. Лермонтов, не собираясь публиковать «Поле Бородин», как будто бы действительно относится к нему как к «заготовке», используя в позднем стихотворении строки из раннего, показавшиеся ему удачными: «Ребята, не Москва ль за нами? / Умремте ж под Москвой, / Как наши братья умирали»; «Рука бойцов колоть устала, / И ядром пролетать мешала / Гора кровавых тел». Но дело, вероятно, не в том, чтобы, сопоставив оба стихотворения, сделать вывод о поэтическом совершенстве последнего. Оно очевидно и не требует доказательств. Вопрос в другом: в каком направлении шла работа Лермонтова над стихотворением 1837 года, какие изменения претерпевает замысел, давно занимавший поэта.

И «Поле Бородин», и «Бородино» задуманы как рассказ воина-участника событий. Но каким разным предстает образ «рассказчика» в том и другом стихотворениях. Юный поэт хочет уверить нас в том, что персонаж «Поля Бородин» – герой сражения.

Брат, слушай песню непогоды:

Она дика, как песнь свободы (I, 288)¹⁵.

Однако трудно представить, что так может говорить солдат солдату – своему «товарищу», который даже и «не слышал» обращенной к нему патетической тирады, «вспоминая прежние годы» под шум «бури» («Шумела буря до рассвета...»), кстати, явно романтической по своему происхождению. Перед нами не то рядовой («мы... штыки вострили»), не то офицер, привыкший к книжной речи

¹⁴ См. об этом: Лермонтовская энциклопедия. – М., 1981. С. 424.

¹⁵ Здесь и далее цит. по: Лермонтов М.Ю. Сочинения: В 6 т. – М.: Л., 1954-1957 (с указанием тома и страницы в тексте статьи).

(«Восток туманный побелел...», «Там души волновала слава, / Отчаяние было здесь», «Отчизны в роковую ночь», «в преданьях славы», «глас пророчий», «небес погаснут очи», «в памяти сынов полночи»), не то артиллерист («Всю ночь у пушек пролежали...», «Я, голову подняв с лафета...», «И от врагов удар неожиданный / На батарею прилетел»), не то пехотинец («И пуля смерти понеслася / Из моего ружья»). Словом, персонаж стихотворения, по справедливому замечанию С.Н. Дурьлина, – «некий... субъект, жизненное лицо и социальная позиция которого... совершенно неопределенны»¹⁶. Это романтический герой, который ведет рассказ о бородинском бое, эффектно «набросив» на свои плечи солдатскую шинель (вместо байронического «плаща», уже изрядно «поношенного» от частого употребления).

Увлеченный рассказом, герой стихотворения ни на миг не забывает о себе, озабоченный тем, как он выглядит на фоне исторического события. Так, описание кровавого боя завершается театральной, даже шокирующей, но зато эффектной деталью:

На труп застывший, как на ложе,
Я голову склонил (I, 290).

Напряженное «я» героя-рассказчика («я, голову подняв...», «Перекрестился я», «мой товарищ», «Из моего ружья», «Уж я не помню ничего», «Я голову склонил», «Мои товарищи» и др.) явно доминирует над «мы» – «сынами полночи»¹⁷, а его романтическое мировосприятие («Я, вспомня, леденю весь...», «Душа от мицения тряслась...», «Я спорил о могильной сени...») то и дело заслоняет картину сражения.

Герой-рассказчик «Поля Бородина» еще не наделен своим особым взглядом на мир, своим неповторимым душевным строем, который запечатлелся бы в поэтическом тексте. Создание образа такого лирического персонажа было еще не под силу юному поэту, исповедовавшему романтические принципы изображения. Это становится возможным лишь тогда, когда возникает понимание того, что «чужое» «я» есть такая же ценность, как и «мое» «я», когда появляется интерес к внутренней жизни и духовному опыту другого человека. Совершенно очевидно, что в рамках романтической лирики с ее принципиальной сосредоточенностью на внутреннем мире лирического «я», замкнутом в самом себе, непроницаемом для «чужого» сознания, творческая задача подобного рода и не могла быть решена.

Появление в лирике Лермонтова образа «ролевого» героя как другого полноценного «я» в значительной степени было подготовлено его предшествующими опытами в жанре «русской песни» («Русская песня», 1830; «Воля», 1831; «Песня» – «Желтый лист о стебель бьется...», 1831; «Атаман», 1831;

¹⁶ Дурьлин С.Н. На пути к реализму // Жизнь и творчество М.Ю. Лермонтова. – М., 1941. С. 180.

¹⁷ Столь странный эпитет, которым награждаются солдаты Бородина, вызывает в памяти «диких сынов» «полуночной страны», упоминающихся в раннем стихотворении «Жена Севера» (1829). – Неожиданная и нежелательная переключка.

«Песня» – «Колокол стонет...», 1830-1831). От традиционно-условных фольклорных типов «русской песни» («молодца», тоскующего по воле и любимой, «красной девицы», разлученной со своим суженым, «удальца-разбойника»), к тому же явно романтизированных, – до образа «простого человека», носителя народного сознания, который, по выражению Д.Е. Максимова, «получает право голоса» в лермонтовской лирике последних лет¹⁸, – огромная дистанция. И все же, не будь этих юношеских экспериментов в «народном духе», которые знаменовали собой усиливающееся с годами стремление поэта к художественному освоению жизненных сфер, лежащих за пределами внутреннего «я», не появилась бы, возможно, «вторая редакция» «Поля Бородина» – «Бородино».

«Бородино» – не просто улучшенный «вариант» раннего стихотворения, а принципиально другой тип лирического повествования, обусловленный иной субъектной формой выражения авторского сознания. Вместо условно-романтического героя, «загримированного» «под солдата», возникает вполне реальный образ защитника отечества, персонаж с демократическим сознанием. Теперь герой-рассказчик – конкретная личность определенного возраста («дядя» – значит еще не старик, не то, в соответствии с народным этикетом к нему обратились бы уважительно – «дедушка»), в которой поэтически воплотились лучшие черты русского национального характера. А самое главное – он наделен собственным сознанием, с позиции которого он оценивает важнейшее историческое событие в жизни России («Вам не видать таких сражений!...»), и своим языком, по-народному метким и точным, окрашенным истинно народным юмором («У наших ушки на макушке!», «Постой-ка, брат мусью!»).

Однако, при всей конкретности образа рассказчика, он в то же время есть «образ собирательный, монументальный, – не столько «я» какой-либо частной, хотя бы и типизированной личности, сколько «мы» героев Бородина и даже русский народ вообще»¹⁹. Соотношение между «я» и «мы» в стихотворении «Бородино» принципиально иное, чем в «Поле Бородина». Если в раннем произведении «я» романтически обособлено, дано как бы отдельно от «мы», то герой «Бородина» ощущает свое единство со всей народной массой: «У наших ушки на макушке», «наш бивак открытый», «полковник наш» (именно «наш», «слуга царю, отец солдатам», близкий, понятный рядовым бойцам, не то что некий героизированный «вождь» из «Поля Бородина», ведущий вперед «сынов полночи»), «на наш редут», «Все промелькнули перед нами», «Наши рукопашный бой!...», «наши груди» и т.д.

Вспоминая «про день Бородина», «дядя»-рассказчик с самого начала говорит не о себе, а о своих «братьях», «товарищах», живых и павших («Да, были люди в наше время... Богатыри...»), то-

¹⁸ Максимов Д.Е. Поэзия Лермонтова. 2-е изд. – М.: Л., 1964. С. 66-67.

¹⁹ Там же. С. 163-164.

гда как в монологе героя «Поля Бородин» его «я» сразу же выдвигается вперед («Я, голову подняв... сказал...»). Форма множественного числа «мы» является господствующей в «Бородине» («Мы долго молча отступали...», «Что ж мы? на зимние квартиры?», «Два дня мы были в перестрелке...», «Мы ждали третий день», «Тогда считать мы стали раны...» и др.). Только дважды герой-рассказчик говорит о себе: в одном случае с оттенком комизма («Забил заряд я в пушку туго / И думал: угощу я друга! / Постой-ка, брат мусью!»), в другом – прозаически («Прилег вздремнуть я у лафета...»; ср.: «На труп застывший, как на ложе, / Я голову склонил»). Когда же рассказчик «Бородин», одушевляясь единым общим чувством, начинает говорить о самом святом – родине, он сразу же переходит на «мы». Речь его начинает звучать торжественно, почти патетически. Его устами тогда говорит вся солдатская масса, весь народ:

Уж мы пойдем ломить стеною,
Уж постоим мы головою
За родину свою! (II, 81)²⁰.

Герой «Поля Бородин» фактически лишен «слушателей». Рассказчиком назвать его можно лишь условно: «не слышащий» его в начале стихотворения задумчивый «товарищ» («Но, вспомянув прежнее годы, / Товарищ не слышал») не случаен. Монолог персонажа безадресен: обращен ко всем вообще и ни к кому в частности. У героя же «Бородин» есть вполне реальные, заинтересованные «слушатели» – молодые солдаты, обступившие его. Именно они вызывают героя на разговор «про день Бородин» («Скажи-ка, дядя...»), пробуждая в нем воспоминания. Тем самым поэт подчеркивает связь героя-рассказчика не только с «могучим, лихим племенем» «богатырей», защитивших Россию, но и с «нынешним» поколением, наследующим славу отцов.

Роль «слушателей» в стихотворении, как видим, отнюдь не условная. Благодаря им в «Бороди-

²⁰ Ср. обращение к Пьеру Безухову безымянного солдата накануне Бородинского сражения в «Войне и мире» Л.Н. Толстого: «Всем народом навалиться хотят, одно слово – Москва. Один конец сделать хотят» (Толстой Л.Н. Собр. соч.: В 20 т. – М., 1997. Т. 6. С. 170).

но» входит мысль об исторической преемственности, необходимости связи поколений. И стихотворение, таким образом, не сводится только к «жалобе на настоящее поколение, дремлющее в бездействии» и «зависти к великому прошедшему, столь полному славы и великих дел», как писал о том В.Г. Белинский²¹. Наконец, в произведении прочитывается еще одна важная мысль: у каждого поколения своя «доля», завещанная от Бога, свой долг перед отечеством и историей, который нужно выполнить с честью и достоинством, как выполнили «Божью волю» герои Бородин.

Поистине эпическое по своей широте идейное содержание «Бородин», несомненно, обусловлено образом персонажа – рассказчика, которого уже с полным правом можно назвать «ролевым» героем. Это своего рода эпический «ролевой» герой, носитель коллективного, народного сознания. «Слушая» рассказ героя, мы не столько вникаем в его личные переживания, в свойственный только ему внутренний мир, сколько следим за тем, как раскрывается душа народа, сущность русского национального характера в критический для судеб родины исторический момент. Именно этот лермонтовский опыт изображения войны с точки зрения человека – рядового участника исторического события, выразителя «духа народа и войска» – учитывал Л.Н. Толстой, назвавший, как известно, «Бородино» «зерном», из которого вырос его роман-эпопея «Война и мир»²².

Таким образом, сопоставление «парных» стихотворений, созданных в разное время, важно не только для понимания истории воплощения давнего замысла Лермонтова. Мы видим, что принципиальный характер переработки проявляется, прежде всего, на уровне субъектной организации произведения, что указывает на направление творческой эволюции поэта. Возникновение образа «ролевого» героя, в качестве которого выступает герой-рассказчик «Бородин», свидетельствует о том, что в лирике Лермонтова вызревают реалистические тенденции.

²¹ Белинский В.Г. Полн. собр. соч.: В 13 т. – М., 1954. Т. 4. С. 503.

²² См.: Дурылин С.Н. На путях к реализму. С. 186.

«ОТЦЫ» И «ДЕДЫ» В РОМАНЕ И.С. ТУРГЕНЕВА

Грандиозные события Отечественной войны 1812 года сыграли судьбоносную роль в развитии истории и культуры России и не только привели патриотическую дворянскую молодежь на Сенатскую площадь, но и разнеслись громким эхом по всему веку. Русская литература кризисного времени 1860-х годов, когда вся передовая общественность сосредоточилась на решении общенациональных вопросов, неслучайно обращает свой взор к событиям отечественной войны и последующих десятилетий. «Гроза 1812 года» входила на страницы произведений шестидесятых годов чаще не в качестве непосредственного объекта изображения (как в «Войне и мире» Л.Н. Толстого), а в виде ассоциативного фона, благодаря чему осмысление современной действительности выводило читателя к решению глобальных вопросов культурно-исторического развития России. Так, по наблюдениям Н. Подосокорского, «наполеоновская тема» в произведениях Ф.М. Достоевского «неразрывно связана с темой войны 1812 года, которая, в свою очередь, символизировала для писателя поистине народное единство и самопожертвование»¹.

Ассоциативный фон «Отцов и детей» И.С. Тургенева включает в себя немало сигналов, втягивающих в романский хронотоп эпоху героического прошлого России начала XIX века². Это позволяет увидеть в тургеневском романе не только столкновение настоящего и прошлого, но и общность устремлений «отцов» и «детей». При этом эпоха великих свершений начала века значительно расширяет границы темы взаимоотношения поколений: «дети» – «отцы» – «деды».

Героическая эпоха вводится Тургеньевым с первой страницы романа. Из предыстории читатель узнает, что отец братьев Кирсановых – «боевой генерал 1812 года <...> всю жизнь свою тянул лямку, командовал бригадой, потом дивизией» (7)³. Петр Кирсанов, по всей вероятности, не входил в число передовых представителей своего времени. Василий Иванович Базаров, знавший его не понаслышке, признает: «Конечно, генерал Кирсанов не принадлежал к числу...», но в то же время замечает – «очень почтенный был человек, настоящий военный» (110). Примечательно, что этот «настоящий военный», «уволненный в отставку за неудачный смотр» в 1835 году (Николай I, как известно, больше интересовался внешней стороной военного дела – парады, маневры, муштра), так и не смог вжиться в пустое светское существование николаевской Рос-

сии: «Он нанял было дом у Таврического сада и записался в английский клуб, но внезапно умер от удара». Вскоре «за ним последовала» и жена, Агафоклея Кузьминична, принадлежавшая к числу «матушек-командирш», – «она не могла привыкнуть к глухой столичной жизни; тоска отставного существования ее загрызла» (8).

Память о боевом прошлом Петра Кирсанова сохранилась и в некоторых приметах быта кирсановской усадьбы. Это «стулья с задками в виде лир» в уютной комнатке Фенечки, которые «были куплены еще покойником генералом в Польше во время похода». Еще более значимы фотографии на стене комнаты: рядом с явно «неудавшимися», «плохими» фотографиями Николая Петровича и Фенечки («какое-то безглазое лицо напряженно улыбалось в темной рамочке») обращает на себя внимание хорошо выполненное (судя по различимым подробностям) другое изображение, хотя и несколько затерявшееся среди бытовых мелочей, – «Ермолов, в бурке, грозно хмурился на отдаленные Кавказские горы из-под шелкового башмачка для булавки, падавшего ему на самый лоб» (37). Появление портрета А.П. Ермолова в кирсановском доме неслучайно. Очевидно, генерал Кирсанов служил под началом этого прославленного военачальника в южной армии. Доказательство тому и тот факт, что оба сына Петра Кирсанова – Павел и Николай – родились «на юге России» (7).

Еще более многочисленные подробности прошлого «отцов» открываются читателю из рассказов отставного штаб-лекаря Базарова. Боевое прошлое навсегда отпечаталось в облике Василия Ивановича: он одет «в старый военный сюртук нараспашку», «стоял, растопырив ноги, курил длинную трубку», при знакомстве с дворянином Аркадием по военной привычке «шаркнул слегка ногой» (105), как перед старшим по званию. Привычка к походной жизни внесла свои коррективы и в мирное существование четы Базаровых: «у меня здесь все по простоте, на военную ногу» (106); «живем <...> на бивуаках»; в застолье хозяин может «разом, по-военному» «хлопнуть» свой бокал за здоровье «неоцененных посетителей» (112); приветствует Аркадия – «Здравия желаем!», и прощается, «прикладывая по-военному руку к засаленной ермолке» (114-115). То и дело Василий Иванович вспоминает свою «военную бивуачную жизнь, перевязочные пункты <...> где-нибудь этак возле стога, и то еще слава богу» (124).

Неожиданностью для читателя становится то, что Василий Иванович служил под началом Петра Кирсанова, а значит все в той же ермоловской южной армии. Отставной штаб-лекарь признается Аркадию: «Я у вашего дедушки в бригаде служил». И во время этой службы он «много» «на своем веку видал видов». Отец Базарова гордится тем, что у самих «князя Витгенштейна и у Жуковского пульс щупал!» (110). В глазах лекаря эти две фигуры равновелики, и знакомство с ними для него, разночинца, почетно в одинаковой степени (а возможно, лич-

¹ Подосокорский Н. 1812 год и наполеоновский миф в романе Ф.М. Достоевского «Идиот» // Вопросы литературы. – 2011. – № 6. <http://magazines.russ.ru/voplit/2011/6/po3.html>

² Некоторые детали исторического прошлого в ряду прочих в произведении уже были замечены И.В. Грачевой в статье: Роль художественной детали в романе И.С. Тургенева «Отцы и дети» // Русская словесность. – 2002. – № 1. – С. 30-35.

³ Тургенев И.С. Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 7. – М.: Наука, 1981. Здесь и далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием страницы в скобках.

ность князя для него даже более значима). Но в контексте тургеневского романа важнее, конечно, образ поэта В.А. Жуковского (как известно, вступившего в ополчение в 1812 году), и прежде всего как автора написанного в лагере под Тарутином «Певца во стане русских воинов», где война с Наполеоном рассматривается не как защита престола, а как борьба за свободу («Еще удар – и всей земле свобода...»). Благодаря образу Жуковского в сознании многих читателей, современников Тургенева, всплывали фигуры не только Кутузова, но и многих других героев отечественной войны, восхваляемых в «Певце...», в том числе и Ермолова.

Еще большее значение отец Базарова придает тому, что он «тех-то, в южной-то армии, по четырнадцатому, вы понимаете (и тут Василий Иванович значительно сжал губы), всех знал наперечет» (110). Речь идет о декабристах, многие из которых служили в разное время на Кавказе под начальством генерала Ермолова, сочувствовавшего их взглядам (А.А. Авенариус, П.Г. Каховский, Е.Е. Лачинов, А.И. Якубович, В.К. Кюхельбекер, П.М. Устимович, П.А. Муханов, Г.И. Копылов и другие). Позже Ермолов был в близких отношениях со многими декабристами, в том числе с К.Ф. Рылеевым, С.Г. Волконским, М.Ф. Орловым⁴. Ближайшим другом Ермолова был и А.С. Грибоедов, тесно связанный с декабристами. О службе Василия Ивановича в южной армии свидетельствует еще одно воспоминание – «любопытный эпизод чумы в Бессарабии», за который штаб-лекарь «получил Владимира» (124).

В доме Базаровых мы обнаруживаем не только развешанные на стенах кабинета Василия Ивановича «военные ружья, нагайки, саблю, две ландкарты» и «диплом под стеклом», но и портреты Христофа Гуфеланда (выдающегося врача, отличавшегося прогрессивными взглядами, благородством и редкой добротой в обращении с больными) и А.В. Суворова, который находится в гостиной, вероятно, со времен деда Евгения по линии матери, построившего этот дом. Дед был, как небрежно замечает внук, «секунд-майор какой-то»: «При Суворове служил и все рассказывал о переходе через Альпы. Врал, должно быть» (118). Между прочим, чин «какого-то» секунд-майора гвардии соответствовал гражданскому чину коллежского советника. Упоминаемый военный чин был упразднен в 1798 г. В связи с этим интересно наблюдение И.В. Грачевой, которая отмечает, что, несмотря на внешнее пренебрежение ниглиста к дворянской родне, «уже то, что Евгений с детства запомнил и эти рассказы, и довольно редкий, вышедший из военного обихода чин деда ("секунд-майор"), свидетельствует об огромном впечатлении, которое когда-то производили на его душу суворовские истории»⁵.

Образ Суворова, на наш взгляд, в тургеневском романе не только подчеркивает героическое прошлое и убеждения деда Базарова, но и тесно взаимо-

связан с образом Ермолова. Благодаря акценту автора на двух портретах военачальников, которые представляют разные эпохи славных российских побед, возникает еще один уровень осмысления проблемы «отцов» и «детей». Молодым офицером Ермолов начинает служить именно под командованием Суворова и, очевидно, усваивает не только уроки военного искусства великого русского полководца, не потерпевшего ни одного поражения в своей военной карьере (более 60 сражений), но и равняется на личностные качества Суворова-гражданина, сторонника просвещенной монархии, выступавшего против насаждения Павлом I прусских палочных порядков в армии и продолжавшего воспитывать солдат по своему.

Генерал Ермолов, принадлежащий к числу выдающихся военных и государственных деятелей России, подобно своему великому учителю, находился в оппозиции к государственной власти и соответственно в опале, но также всегда был призываем властью в трудную минуту на защиту отечества, также был любим солдатами и офицерами. Императору неоднократно доносили о «пагубном духе вольномыслия и либерализма» в войсках корпуса Ермолова, не остался без внимания и факт благосклонного приема генералом сосланных на Кавказ и разжалованных в рядовые декабристов. Подозрения царя в причастности Ермолова к заговору декабристов стали основной причиной его отставки в 1827 г. «По наговорам, по подозрению в принятии участия в замыслах тайного общества сменили Ермолова», – писал декабрист А.Е. Розен⁶. Отставка Ермолова вызвала большой резонанс в передовых общественных кругах. Тайная агентура доносила, что «войско жалеет Ермолова», «люди (т.е. солдаты) горюют» в связи с его отставкой⁷. Преданность ему солдат и офицеров были велики, что Николай I всерьез опасался возможных волнений в Кавказском корпусе. Фигура генерала Ермолова в тургеневском романе становится воплощением целого поколения передового офицерства.

Благодаря постепенно расширяющемуся ассоциативному фону в романе Тургенева воссоздается атмосфера героического прошлого, когда все русское общество было объединено участием в великом общенациональном деле, когда вопросы бытийного звучания стирали сословные границы и идеологические разногласия. Размывались резкие отличия жизни столичной и провинциальной, куда отхлынула значительная часть московского населения. Общий патриотический подъем, общие мысли о судьбе России сблизили офицеров и солдат: «офицеры увидели в солдатах соучастников в историческом событии»⁸. В этом историческом событии прошлого Тургеневым объединяются военные и гражданское население, великие полководцы и поэты, плечом к плечу

⁶ Цит. по: Федоров В.А. А.П. Ермолов и его «Записки». – С. 18.

⁷ Там же.

⁸ Лотман Ю.М. Люди 1812 года // Лотман Ю.М. Беседы о русской культуре: Быт и традиции русского дворянства (XVIII – начало XIX века). – 2-е изд., доп. – СПб.: Искусство-СПб, 1999. С. 319.

⁴ См. об этом напр.: Федоров В.А. А.П. Ермолов и его «Записки» // Записки А.П. Ермолова. 1798–1826 гг. / Сост., подгот. текста, вступ. ст., коммент. В.А. Федорова. – М.: Высш. шк., 1991.

⁵ Грачева И.В. Роль художественной детали в романе И.С. Тургенева «Отцы и дети». – С. 31.

переносят тяготы «бывуачной» жизни представители семейств Кирсановых и Базаровых.

К настоящему времени действия романа (1859 год) эти связи оказались давно утрачены: имени Кирсановых и Базаровых находятся не очень далеко друг от друга, но фамилия приятеля Аркадия связывается Павлом Петровичем лишь с прошлым отца: «...помнится, в батюшкиной дивизии был лекарь Базаров...» (24). Если Василий Иванович сохраняет память о героическом прошлом России, то братья Кирсановы, молодость которых принадлежит времени 30–40-х гг., уже несколько отдалены от него. Поэтому портрет опального генерала Ермолова висит лишь в Фенечкиной комнатке, а стиль ампир, угадывающийся в интерьере барского дома, – скорее дань моде.

Так, опредмеченные отзвуки эпохи начала века находим в «изыщном» кабинете Павла Петровича: «развешанное оружие на пестром персидском ковре», «ореховая мебель, обитая темно-зеленым трипом», «библиотека в стиле renaissance из старого черного дуба», «бронзовые статуэтки на великолепном письменном столе» (40). В стиле ампир выдержан и выстроенный в усадьбе Анны Сергеевны покойным Одинцовым дом («выкрашен желтою краской», «белые колонны», «фронтон с гербом»), и «желтая каменная церковь» – с «белыми колоннами и живописью *al fresco* над главным входом, представлявшею "Воскресение Христово" в "итальянском" вкусе. Особенно замечателен своими округленными контурами был распростертый на первом плане смуглый воин в шишаке» (75). Принадлежащая старухе княжне «чашка с раскрашенным гербом» (80) говорит о том, что в интерьере дома Одинцовой также можно найти немало ампирических примет.

Обращение Тургенева к одной из главных художественных тенденций начала века углубляет представление читателя о романном конфликте. Стиль ампир, охвативший все сферы русской культуры Александровского времени, отражал дух русской нации (спасительницы Европы), полной надежд на будущее, воодушевленной идеей величия империи и свободного служения Отечеству, а сейчас стал просто модой. Тургенев все чаще указывает на близость предреформенного времени романа другим сторонам жизни Александровской эпохи. Например, «остаток преданий Александровского времени» сказывался в «причуде» Павла Петровича говорить «эфтим» и «эфто»: «Тогдашние тузы <...> употребляли, одни – *эфто*, другие – *это*: мы, мол, коренные русаки, и в то же время мы вельможи, которым позволяется пренебрегать школьными правилами» (47). Как известно, Матвей Ильич Колязин «недалеко ушел» от «государственных мужей Александровского времени <...> Он был ловкий придворный, большой хитрец и больше ничего; в делах толку не знал, ума не имел, а умел вести свои собственные дела...», в «важных случаях» умел «задать пыли» (58).

В романе представители поколения «отцов» зачастую называются «стариками». Действительно, в мае 1859 года мы видим Николая Петровича «уже совсем седого, пухленького и немного сгорбленного» (10). А ведь ему всего сорок четыре года! Павел Петрович, чуть старше своего брата, но тоже уже

много лет назад «состарился и поседел» (32). В чем причина такой преждевременной старости героев? Автор не дает подробных объяснений, но эти объяснения скрыты в рассыпанных по всему роману деталях и подробностях.

Читатель знает, что Николай Петрович после смерти жены, «после продолжительного бездействия занялся хозяйственными преобразованиями» (10). Но «ферма», по его собственному признанию, разваливается: «– Хлопоты у меня большие с мужиками в нынешнем году. Не платят оброка. Что ты будешь делать?»; в наемных работниках «настоящего старания все еще нету. Сбрую портят», вольноотпущенным нельзя поручать «никаких должностей, где есть ответственность» (13). И Базаров не мог не заметить: «Скот плохой, и лошади разбитые. Строения тоже подгуляли, и работники смотрят отъявленными ленивцами; управляющий либо дурак, либо плут...» (43). В итоге, недавно «заведенное на новый лад хозяйство скрипело, как немазаное колесо, трещало, как домоделанная мебель из сырого дерева» (35).

Павел Петрович в молодости, как известно, был видным офицером: он «славился смелостию и ловкостию», его «носили на руках», женщины «от него с ума сходили», мужчины «втайне завидовали ему», «блестящая карьера ожидала его» (30). Причина внезапного ухода Павла Кирсанова в отставку, «несмотря на просьбы приятелей, на увещания начальников», как и «бесплодно, бесцветно и быстро, страшно быстро» пробежавших последующих лет (32), как правило, виделась литературоведам лишь в трагической истории любви героя к княгине Р. На наш взгляд, апатия и тоска Павла Петровича объясняется и другим. Ведь он совсем не жалеет, что не сделал карьеры. Автор мимоходом замечает, что уже в молодости Павел был «насмешлив и как-то забавно желчен» (30). Показательна и реакция героя на карьерный рост родственника-ровесника Матвея Калязина: «И велика важность, тайный советник! Если б я продолжал служить, тянуть эту глупую ляжку, я бы теперь был генерал-адъютантом» (46). Очевидно, отказ «светского льва» от карьеры объясняется не только любовной драмой, но и его разочарованием в офицерской службе Николаевского времени, нежеланием тянуть «глупую ляжку». Драматичность судьбы героя подчеркнута автором и при помощи выше описанного кабинета, где на фоне ампирического интерьера Павел Петрович в тоске бросается на диван и лежит «неподвижен, почти с отчаянием глядя в потолок» (40).

Судьбы братьев Кирсановых, несмотря на очевидные внешние различия (штатская стезя одного и военная карьера другого, тихое семейное счастье одного и бурная холостяцкая жизнь другого), оказываются удивительно схожи, звуча в унисон с драматическими событиями в жизни России: в 1848 году «Николай Петрович потерял жену, Павел Петрович потерял свои воспоминания», получив известие о смерти княгини Р. вместе с возвращенным кольцом, где по сфинксу была проведена крестообразная черта (32). С этого момента старший брат окончательно поселяется в доме младшего. Пути Николая и Павла лишь на время разошлись, но в итоге сошлись в главном – нереализованность личности, несоответствие

жизни высоким идеалам, почерпнутым одним во время офицерской службы, а другим – в период учебы в университете (откуда Николай вышел кандидатом).

В романе «отцы», так или иначе, оказываются на периферии жизни, поэтому все чаще в их адрес звучит определение – «отставные». Василий Иванович называет себя «отставным ветераном» (107) и хоть старается «не отстать от века» (109), но уже давно отстал от него. Видя безуспешные хозяйственные «преобразования» Николая Петровича, Базаров понимает, что «он человек отставной, его песенка спета». И сидя в кабинете Павла (в том самом, ампирином), Николай грустно иронизирует: «...мы с тобой в отставные люди попали <...>, песенка наша спета» (45). После известного «боя» «за вечерним чаем», отправляясь в сад, Николай не просто переживает семейную драму взаимоотношения поколений («свое разделение с сыном»), но и по-своему пытается ответить на вопрос, кто же все-таки прав в историческом споре: «...они дальше от истины, нежели мы, а в то же время я чувствую, что за ними есть что-то, чего мы не имеем, какое-то преимущество над нами... Молодость? Нет: не одна только молодость» (54).

Базаров дает точную оценку состояния человека предреформенной эпохи: «...кажется чего лучше? Ешь, пей и знай, что поступаешь самым правильным, самым разумным манером. Ан нет; тоска одолевает» (119). Тоска охватывает почти всех героев. Среди «отцов» она сильнее проявлена в образе Павла Петровича. Всеобщей тоской, душевной усталостью охвачена и Анна Сергеевна: «Я несчастлива оттого... что нет во мне желания, охоты жить», «Я очень устала, я стара, мне кажется, я очень давно живу. <...> Воспоминаний много, а вспомнить нечего, и впереди передо мной – длинная, длинная дорога, а цели нет... Мне и не хочется идти» (92-93).

В отличие от других представителей времени, Базаров чувствует не просто «тоску», а «скуку да злость». Он страдает от переизбытка энергии, поэтому ему «хочется с людьми возиться, хоть ругать их, да возиться с ними» (119). Как известно, Базаров активно подчеркивает радикальность своего демократического сознания, отличного от «либеральных баричей», к которым относит не только «отцов», но и Аркадия: «Ваш брат дворянин дальше благородного кипения дойти не может, а это пустяки. <...> а мы драться хотим. <...> нам других ломать надо!» (169). Но ведь Базаров только наполовину разночинец, а по линии матери все же дворянин. Поэтому читатель все время отмечает и образованность Базарова, далеко выходящую за рамки его естественно-научных интересов (знание философии, литературы), и романтизм, который безуспешно пытается подавить в себе нигилист. Противоречия Базарова имеют глубокие генетические корни – он несет в себе самую кризисную эпоху предреформенного времени, когда столкнулись разные культурные и идеологические системы. Базаров становится живым примером драматической неслиянности различных социально-исторических тенденций, начал, ни от одного из них герой не может отказаться, т.к. живут они не только в голове, а в самой натуре, в плоти и крови человека. Поэтому радикальное устремление нигилиста «других ломать» все время наталкивается на сомнения в целях

своей деятельности, и герой испытывает «самоломание».

Так или иначе, но апатия одних и устремленность к активному деянию других имеет под собой общую почву. Это – представление о долге. Понятие долга лежит в основе всех поступков «отцов». Это и отстаивание «принципов» Павлом Петровичем, и вызов на дуэль, и в конечном итоге благословление брата на брак с Фенечкой: «...пора нам отложить наш долг...» (153). Это, хоть и безуспешные, но искренние стремления Николая Петровича то улучшить жизнь мужиков в своем имении, то «вразумлять» их в роли «мирового посредника». Василий Иванович, сокрушаясь по поводу скорого отъезда сына из дома, все-таки уверен: «Что ж? Прежде всего надо долг исполнять...». Выполнение своего долга перед сыном отец Базарова напрямую связывает с предоставлением свободы: «Главное – свобода; это мое правило... не надо стеснять...» (127). Но ведь и стремление Евгения Базарова к радикальной перестройке мироустройства также продиктовано не личными целями, а чувством долга. А это значит, что старшее поколение, несмотря на все разногласия, смогло передать «детям» главное – представление о долге. Понимание долга перед обществом, народом углубляет противоречия «детей», неразрешимость которых приводит Базарова к смерти. Понимание долга усиливает и трагедию «отцов» в лице Павла Кирсанова, бесплодно доживающего свою жизнь: «его красивая исхудалая голова лежала на белой подушке, как голова мертвеца... Да он и был мертвец» (154).

Таким образом, сверхтекстовые отсылки к Отечественной войне и последующим десятилетиям создают в тургеневском романе незримый ареол героической эпохи, в свете идеалов которой оценивается конфликтность другого значимого периода в русской истории – кризисного предреформенного времени. Память о той роли, которую сыграл народ в эпоху борьбы России за национальную независимость, в 1860-е гг. вновь обостряет проблему его дальнейшей судьбы, обостряет «социально-идеологическое противоречие между настоящим и прошлым, между разными социально-идеологическими группами настоящего»⁹. При этом жизнь современного поколения «отцов» драматически не выдерживает сравнения с подвигами «дедов». Наряду с грустно-ироническим описанием душевного состояния Павла Кирсанова («живой мертвец») в финале Тургенев пишет реквием Базарову, единственному, чья титаническая личность (несмотря на ошибки и заблуждения) оказалась равновеликой героям славной эпохи прошлого: «Какое бы страстное, грешное, бунтующее сердце ни скрылось в могиле, цветы, растущие на ней, безмятежно глядя на нас своими невинными глазами: не об одном вечном спокойствии говорят нам они, о том великом спокойствии “равнодушной” природы; они говорят также о вечном примирении и о жизни бесконечной...» (188).

⁹ Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. – М.: Худож. литература, 1975. С. 97.

ФОРМИРОВАНИЕ ЖАНРА ИСТОРИЧЕСКОЙ ПОВЕСТИ В ПРОЗЕ Н.М. КАРАМЗИНА

Национальная историческая проблематика занимает особое место в литературе сентиментализма. Интерес к ней был обусловлен эстетическими и идеологическими установками эпохи Просвещения: «Обращаясь к прошлому родной страны, просветители не забывали своей основной цели: воспитание чувств и ума читателей и рассказывали о событиях и героях, способных внушить уважение к семейным, а еще более к гражданским добродетелям»¹. Роль первопроходца в области русской исторической прозы принадлежит Н.М. Карамзину. Впервые к изображению русской старины писатель обратился в 1792 году, представив публике «Наталью, боярскую дочь». Однако анализ данного произведения, предпринятый в работах целого ряда исследователей, позволяет сделать вывод, что оно выдержано в привычных для писателя традициях жанра сентиментальной психологической повести.

Так, в основу сюжета здесь положена трогательная история любви двух молодых людей. Для эпохи допетровской Руси, времени, в котором разворачивается действие, подобный сюжет, выглядел несколько модернизированным. Но писателя это не смущало, поскольку, как справедливо замечает Ф.З. Канунова, он стремился не к художественному воспроизведению исторической действительности, но к раскрытию чувств героев, утверждению прекрасного в человеческом сердце². Для достижения своей цели писатель широко использует освоенные им к этому моменту способы изображения внутренней жизни персонажей. Подробный анализ этих способов сделан С.Е. Подлесовой³. Исследовательница отмечает, что, как правило, чувства героев передаются через внешнее описание их проявлений. Влюбленная Наталья отказывается от еды: «...чувствительная боярская дочь не хотела ни пить, ни есть, перестала спать и насилу ходить могла. Однако ж старалась таить внутреннее свое мучение, как от родителя, так и от няни» (635)⁴. Ожидая прихода красивого незнакомца, героиня нервничает, волнуется: «Она вставала, ходила, бралась за то и за другое, и четверть часа показались ей годом. Наконец дверь растворилась, и скрип ее потряс Натальину душу» (637). Волнение девушки выдает не только то, что она не находит себе места

в собственной комнате, но и кажущаяся ей бесконечность пятнадцати минут ожидания. В состоянии влюбленности героиня краснеет, бледнеет: «Наталья радовалась, краснелась, задумывалась, отвечала: «Да!», «Нет!» – и сама не знала, что отвечала» (636).

Психологическую роль в повести выполняет пейзаж. Пробуждению чувства любви в душе героини соответствует состояние окружающей природы: «Так жила боярская дочь, и семнадцатая весна жизни ее наступила; травка зазеленелась, цветы расцвели в поле, жаворонки запели <...> – и Наталья, сидя поутру в светлице своей под окном, смотрела в сад, где с кусточка на кусточек порхали птички и, нежно лобызаясь своими маленькими носиками, прятались в густоту листьев. Красавица в первый раз заметила, что они летали парами и скрывались парами. Сердце ее как будто бы вздрогнуло – как будто бы какой-нибудь чародей дотронулся до него волшебным жезлом своим!» (629). Мотив пары птичек появляется в повести дважды. Второй раз Наталья, уже став женой Алексея, лобзуется птичками и сравнивает их с собою и со своим любимым: «Здесь, на кусточке, поют две птички – кажется, малиновки – посмотри, как они обнимаются крылышками; они любят друг друга так, как я люблю тебя, мой друг, и как ты меня любишь! Не правда ли?» (654). Использование сквозного мотива для прозы Карамзина не в новинку. Еще в «Бедной Лизе» в качестве такого мотива, связанного с образом главной героини, выступал букет цветов.

Складывается впечатление, что в интересующей нас повести Карамзин как бы собрал воедино многое из того, что было им уже накоплено, в этом отношении «Наталью...» можно рассматривать как своего рода итоговое произведение, завершающее целый этап творческой биографии писателя. Однако художник не ограничивается простым повторением найденного ранее. С нашей точки зрения, «Наталья, боярская дочь» открывает и новые перспективы эволюции Карамзина-психолога. Рассказывая о конкретных событиях жизни вымышленных героев, автор постоянно задается вопросами, выводящими его на уровень размышлений о закономерностях общепсихологического плана: «Кто из нас не любит тех времен, когда русские были русскими, когда они в собственное свое платье наряжались, ходили своею походкою, жили по своему обычаю, говорили своим языком и по своему сердцу, то есть говорили как думали?» (622). Автор обращается к читателю, стремится активизировать его сознание, побуждая к аналогиям между личными жизненными наблюдениями и излагаемыми событиями, переживаниями героев повести: «Читатель! Знаешь ли ты по собственному опыту родительские чувства? Если нет, то вспомни, по крайней мере,

¹ Орлов П.А. Русский сентиментализм. – М. Изд-во МГУ, 1977. С. 221.

² Канунова Ф.З. Из истории русской повести. (Историко-литературное значение повестей Н.М. Карамзина). – Томск: Изд-во Томского университета, 1967. С. 51.

³ Подлесова С.Е. Исторические повести Н.М. Карамзина «Наталья, боярская дочь» и «Марфа-Посадница, или покорение Новагорода»: особенности жанра, поэтика. Дис. ... канд. филол. наук. – Самара, 2000. С. 72.

⁴ Здесь и далее текст цитируется по: Карамзин Н.М. Избранные сочинения: В 2 т. / Под ред. В. Морозова. – М.; Л.: Худ. литература, 1964. Т. 1. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием страницы.

как любовались глаза твои пестрою гвоздичкою, или беленьким ясином, тобою посаженным, с каким удовольствием рассматривал ты их краски и тени и сколь радовался мыслию: «Это – мой цветок; я посадил его и вырастил!», вспомни и знай, что отцу еще веселее смотреть на милую дочь и веселее думать: «Она – моя!» (628). Повествование в повести обретает, таким образом, аналитизм, ранее Карамзину не свойственный.

По замечанию Ф.З. Кануновой, иногда авторский комментарий почти буквально совпадает с психологическим процессом, происходящим в душе героини, и является своеобразным прообразом несобственно-прямой речи, получившей широкое распространение в русской реалистической литературе XIX в., например: «Наталье показалось уже мало того, чтобы смотреть на прекрасного незнакомца!.. ей захотелось слышать его голос, взять его за руку, быть ближе к его сердцу и проч. Что делать? Как быть? Такие желания искоренять трудно, а когда они не исполняются, красавице бывает грустно» (636)⁵. На наш взгляд, в таких случаях также можно говорить о попытке автора сделать некие обобщения, аналитические выводы из переживаний своей героини. В своих размышлениях автор постоянно идет от частного случая к общему. Именно общие законы внутреннего бытия человеческой души и оказываются главным предметом художественного постижения, а конкретная история Натальи и Алексея – лишь одно из многих частных проявлений этих законов.

Обратим внимание и еще на одну особенность карамзинского психологизма в «Наталье»: писатель явно стремится перейти от простой фиксации конкретного эмоционального состояния персонажей к художественному воплощению сложных психологических процессов. Ф.З. Канунова обнаружила такие попытки в развернутых психологических характеристиках, свидетельствующих о внутренней борьбе, происходящей в душе героев⁶. Вот пример такой характеристики: «Наталья, по уходе своего любовника, стояла несколько минут неподвижно; на лице ее видны были знаки сильных душевных движений, но не сомнения, не колеблемости, – ибо она уже решилась! И хотя тихий голос из глубины ее сердца, как будто бы из отдаленной пещеры спрашивал ее: «Что ты делаешь, безрассудная?», но другой голос, гораздо сильнее, в том же самом сердце отвечал за нее: «Люблю!» (641). Слово «люблю» здесь играет ключевую роль, чувство берет верх над доводами разума.

Стремясь глубже заглянуть в душу героини, автор активно обращается к мотиву сна. Сны, согласно К. Юнгу, – это маленькая открытая дверь в самые сокровенные и самые загадочные тайники души⁷. Наталья часто находится в странном пограничном состоянии между сном и бодрствованием, целиком погружившись в неясные ощущения, пред-

чувствия: «Например, часто казалось ей (не только во сне, но даже и наяву), что перед нею, в мерцании отдаленной зари, носится какой-то образ, прелестный, милый призрак, который манит ее к себе ангельскою улыбкою и потом исчезает в воздухе. «Ах!» – восклицала Наталья, и простертые руки ее медленно опускались к земле» (631). Сон помогает выразить сложные, тонкие нюансы внутреннего состояния героини, не поддающиеся четким и ясным словесным определениям, но важные для понимания процессов, происходящих в ее душе. Героиня томится, ждет каких-то важных перемен в своей жизни и оказывается психологически готова влюбиться в героя еще до того, как встреча с ним состоялась. В сам момент встречи происходит лишь «узнавание», фактически осознание того, чем давно уже заполнено подсознание персонажей: «Наталья в одну секунду вся покраснелась, и сердце ее, затрепетав сильно, сказала ей: «Вот он!..» (632).

Таким образом, в повести намечаются дальнейшие перспективы художественных поисков Карамзина-психолога: с одной стороны в ней явно обнаруживается тенденция к усилению аналитизма, а с другой – интерес к тонким, сложным, «невывразимым», неясным ощущениям, стремление найти словесные формы их выражения.

Однако с точки зрения интересующей нас проблемы формирования исторической разновидности жанра повести в творчестве Карамзина, очень важным представляется наблюдение С.Е. Подлесовой, обратившей внимание на стремление писателя не только рассказать о том, что чувствуют и о чем думают герои, но и показать их в действии⁸. Алексей и Наталья участвуют в крупных исторических событиях. Зачем понадобилось Карамзину вводить в повествовательную ткань произведения исторический фон? Думается, что это продиктовано желанием как можно ярче и глубже проникнуть в характеры героев, ведь именно в такие напряженные моменты, требующие от человека предельной сконцентрированности, душа его раскрывается полно и мощно. Пока Карамзин интересуется не само событие, а настроение героев, связанное с ним. Например, участие Алексея и Натальи в отражении нашествия литовцев на Русское царство помогает раскрыть силу любви молодых супругов, их трепетное отношение друг другу. Наталья не хочет оставлять мужа в опасности одного: «Итак, ты хочешь меня оставить? Хочешь моей смерти? Потому что я не могу жить без тебя. <...> Кто защитит тебя?.. Нет, ты возьмешь меня с собою – или бедная Наталья не мила уже сердцу твоему?» (656). Как отмечает Ф.З. Канунова, у Карамзина историческая деятельность героя – эпизод, подчиненный полностью задаче раскрытия его интимного любовного чувства⁹. По замечанию О.Б. Лебедевой, «идеальная романическая история любви окружена не идеализированным, а идеальным историческим

⁵ См. Канунова Ф.З. Из истории русской повести. (Историко-литературное значение повестей Н.М. Карамзина). С. 80.

⁶ Там же. С. 80-81.

⁷ Юнг К.Г. Глоссарий // Юнг К.Г. Воспоминания, сновидения, размышления. – Киев: Изд-во «AigLand», 1994. – С. 379.

⁸ Подлесова С.Е. Исторические повести Н.М. Карамзина «Наталья, боярская дочь» и «Марфа-Посадница, или покорение Новгорода»: особенности жанра, поэтика. С. 132.

⁹ См. Канунова Ф.З. Из истории русской повести. (Историко-литературное значение повестей Н.М. Карамзина). С. 80-81.

мирообразом, – следовательно, в повести «Наталья, боярская дочь» антропологическое поле русской психологической прозы расширяется за счет исторического колорита повествования, имеющего психологический и характерологический смысл...»¹⁰.

Итак, исторический колорит в «Наталье, боярской дочери» призван, прежде всего, выполнить психологическую функцию. Но, вводя в сюжет повести исторический фон, Карамзин тем самым резко раздвинул его пространственно-временные рамки, повествование утратило камерный, интимный характер, частная жизнь героев оказалась вписанной в горизонты отечественной истории. Отсюда – усложнение проблематики. Пожалуй, впервые Карамзин задумывается о взаимоотношениях между обычным человеком и государством, нацией. Алексей Любославский отправляется на войну с литовцами, потому что остро чувствует свою ответственность перед Родиной. Несмотря на опальное положение, он верен царю и Русскому царству.

Одним из достижений Карамзина в повести «Наталья, боярская дочь» исследователи считают и постановку проблемы художественного воплощения образа русского человека: «От нас <...> не должно укрыться то, что появилось в карамзинской повести впервые. <...> Карамзин сделал попытку воссоздать русский национальный характер, открывая историю, как предмет изображения»¹¹.

По-видимому, именно в этой повести Карамзин создал первый в отечественной литературе привлекательный образ русской девушки – натуры глубокой и романтической, непосредственной и самоотверженной. Вл. Муравьев видит в Наталье предшественницу пушкинской героини: «Он фактически дал первый эскиз Татьяны Лариной. Некоторые черты этого образа потом отзовутся в “Евгении Онегине”»¹².

Таким образом, несмотря на то, что основной сюжета более ранней повести являются любовные отношения между двумя молодыми героями, а исторические события лишь эскизно намечены и фактически выполняют роль экзотического фона душевных переживаний, Карамзин все-таки сумел сделать существенный шаг вперед не только в плане более глубокого художественного проникновения во внутренний мир человеческой души, но и приблизился в определенной мере к изображению исторической действительности. Обращение к художественному освоению культурно-исторического, национального материала было в высшей степени перспективным и определило направление дальнейших творческих поисков писателя.

Дальнейшее развитие данной тенденции мы обнаруживаем в повести «Марфа Посадница», где изначально акцентируется именно установка на

изображение известных исторических событий. Во вступлении, написанном от имени издателя, читаем следующее: «В наших летописях мало подробностей сего великого происшествия, но случай доставил мне в руки старинный манускрипт, который сообщаю здесь любителям истории и – сказок, исправив только слог его, темный и невразумительный ... Все главные происшествия согласны с историею» (690).

Таким образом, в основе сюжета «Марфы-Посадницы» – не частная жизнь, но исторический конфликт между Московским государством и Новгородом. Повесть рассказывает о великой драме смиряемого русским самодержавием города, о вольности и непокорстве, о сильной и властной женщине, величие которой проявилось в самые тяжкие дни как ее собственной жизни, так и жизни ее родины.

Степень глубины историзма «Марфы-посадницы» оценивается в литературоведении неоднозначно.

Так, по мнению Г.А. Гуковского, Карамзин не достиг подлинного историзма, так как не сумел показать исторической обусловленности убеждений человека¹³. Персонажи «Марфы-посадницы» мало похожи на реальных новгородцев, но напоминают античных героев, их республиканскими доблестями Карамзин восхищается в эстетическом плане, отвлекая «красивость» героини увлекает его сама по себе.

Иначе рассуждает Д.Д. Благой. С его точки зрения, произведение Карамзина уже с полным правом можно назвать исторической повестью, поскольку посвящено оно не изображению личной жизни героев, традиционная любовная тема в нем находится на втором плане, а основное внимание уделено историческим событиям, политической проблематике, что приводит к доминированию героического пафоса¹⁴.

В.И. Федоров не столь категоричен, он считает, что историзм в повести носит условный характер в силу того, что история используется Карамзиным как «средство решения общественно-политических вопросов современности»¹⁵.

С.Е. Подлесова также говорит об условном характере карамзинского историзма. По ее мнению, основной в повести является проблема характера, его объяснения с помощью изображения исторических событий¹⁶.

Очевидно, одна из причин отмеченных нами разногласий в интерпретации художественного замысла «Марфы Посадницы» заключается в том,

¹³ Гуковский Г.А. Карамзин и сентиментализм // История русской литературы. – М.: Л, 1941. Т. 5. С. 74.

¹⁴ Благой Д.Д. История русской литературы XVIII в. – М.: Государственное учебно-педагогическое издательство министерства просвещения РСФСР, 1955. С. 425.

¹⁵ Федоров В.И. Историческая повесть Н.М. Карамзина «Марфа-Посадница» // Ученые записки Московского городского педагогического института имени В.П. Потемкина / Под ред. А.И. Ревякина. – М., 1957. Т. XLVII. Вып. 6. С. 109-129.

¹⁶ Подлесова С.Е. Исторические повести Н.М. Карамзина «Наталья, боярская дочь» и «Марфа-посадница, или Покорение Новгорода»: особенности жанра, поэтика. С. 160.

¹⁰ См.: Лебедева О.Б. История русской литературы XVIII века: учебник. – М.: Высш. шк., Изд. центр «Академия», 2000. С. 385.

¹¹ Осетров Е. Три жизни Карамзина. – М.: Современник, 1985. С. 134.

¹² Муравьев Вл. Путем своего века // Карамзин Н.М. Записки старого московского жителя. – М.: Московский рабочий, 1986. С. 28.

что, с одной стороны, исторические события действительно играют в сюжете важную роль, но, с другой стороны, вопреки утверждениям вступления, изображены они не достоверно. Особенно заметна авторская субъективность при сравнении повести с соответствующими главами «Истории государства Российского». П.А. Орлов подробно рассмотрел расхождение между изложением исторических фактов в повести и в историческом сочинении Карамзина¹⁷. Так, он заметил, что различна трактовка общественной жизни Новгорода в последние годы его вольности. В «Истории государства Российского» показана борьба между двумя партиями, из которых одна вполне открыто симпатизировала Москве, другая – поддерживала сепаратистские планы Борецких. В «Марфе Посаднице» все выглядит иначе. Новгородцы показаны как дружный воинский стан, сплотившийся вокруг Марфы. Лишь по мере нарастания трудностей, когда на город обрушиваются и военные неудачи, и голод, люди, слабые духом, начинают требовать присоединения к Москве.

В «Истории...» Карамзин неоднократно пишет о тайных переговорах Марфы с Литвой, с целью окончательного разрыва с Москвой. Текст этого соглашения приводится в примечаниях к VI тому. В повести Борецкая гордо отвергает льстивые предложения литовского посла, предпочитая остаться без помощи, нежели запятнать свою совесть изменой. В «Истории...» дважды приводятся примеры вероломства новгородцев в войне с Москвой, когда они, направляя к Иоанну послов для мирных переговоров, внезапно нападали на его войска. В повести военные действия Новгорода отличаются рыцарским благородством и прямоотой. В «Истории...» пятитысячная московская рать одержала победу над сорокатысячным новгородским войском. В повести — совершенно иное соотношение: войско Иоанна значительно превышает силы новгородцев. Карамзин знал о том, что Иван III не казнил Марфу, а заточил ее в монастырь. В «Истории...» указаны и место ее заключения, и год ее вполне мирной кончины. В повести Борецкая погибает на плахе, обнаруживая при этом большое самообладание. Описание казни насыщено эффектными подробностями. Последние слова Марфы – «Подданные Иоанна! Умираю гражданкою Новгородскою!...» (727) – звучат укором растерявшим республиканские доблести новгородцам. По мнению С.Е. Подлесовой, все эти изменения обусловлены авторской задачей: «Писатель не только сумел героизировать Марфу, он стремился объяснить ее характер»¹⁸. Психологический анализ в повести, по мнению исследовательницы, оказывается тесно связан с изображением обстоятельств. Драма Марфы обусловлена объективной логикой истории, и чем обаятельнее внутренний облик героини, тем убедительней звучит итоговый вывод: через систему событий, через конфликт и логику развития ху-

дожественного действия писатель проводит мысль о необходимости сильной, справедливой государственной власти. Но, потерпев политическое поражение, Марфа одерживает моральную победу: «В образе Марфы Карамзиным воплощена идея патриотизма, осознаваемая как верность идеалам свободы Новгорода, политические проблемы борьбы "вольного Новгорода" с Москвой (республика или монархия) и гибель Марфы на эшафоте обретают в повести этический смысл...»¹⁹. Как верно замечает Л.И. Сигида, образ Марфы, защитницы вольности, с большой силой созданный Карамзиным, был первым ярким героическим женским образом в нашей литературе. На смену герою, ограниченному сферой личных интересов, является новый герой, несущий в себе иные качества и оценивающийся писателем с позиций государственной пользы²⁰. Введя в русскую литературу новый тип героини, Карамзин внимательно всматривается в ее внутренний мир. Его интересует, что происходит в душе Марфы, как меняется ее мораль, нравственность, когда она получает политическую власть.

Таким образом, можно предположить, что, как и ранее, в «Наталье, боярской дочери», именно стремление глубже проникнуть во внутренний мир героини побудило писателя к изображению исторических событий как ведущего психологического фактора. Но в ходе работы над произведением авторская мысль обогащается и усложняется – от поиска закономерностей внутренней жизни человека он обращается к размышлениям над общими законами исторического бытия.

Исторические взгляды Карамзина вытекали из рационалистического представления о ходе общественного развития: история человечества есть история всемирного прогресса, основу которого составляет борьба разума с заблуждением, просвещения – с невежеством. Исторический конфликт между республиканским Новгородом и самодержавной Москвой выражен в повести прежде всего в противопоставлении двух сильных характеров: Марфы и Иоанна. С самого начала заявлено моральное и этическое равновесие борющихся сторон: «Как Иоанн величием своим одушевлял легионы московские, так Марфа в Новгороде воспалаляла умы и сердца» (718). Однако личного влияния оказывается недостаточно. Персонажи понимают, что для победы им необходима народная поддержка. Поэтому за народное мнение все время ведется борьба. В самом начале повести даны два обращения к новгородцам – сначала князя Холмского, потом – Марфы. Каждый из горящих стремится и логикой, и красноречием, и гражданской страстью склонить на свою сторону народ, и после каждой речи Карамзин сообщает о реакции на нее слушателей. Таким образом, Карамзин, ища причины победы или поражения своих героев – исторических деятелей, приходит к мысли о важности народной поддержки.

¹⁷ Орлов П.А. Русский сентиментализм. С. 244-245.

¹⁸ Подлесова С.Е. Исторические повести Н.М. Карамзина «Наталья, боярская дочь» и «Марфа-посадница, или Покорение Новгорода»: особенности жанра, поэтика. С. 160.

¹⁹ Сигида Л.И. Об истоках разочарования и скепсиса героев Карамзина // XVIII век: Искусство жить и жизнь искусства. – М., 2004. С. 327-344.

²⁰ Там же.

Но почему народ оставляет именно того персонажа, дело которого исторически бесперспективно? Ответ на этот вопрос дается в духе просветительской идеологии. Народ, по мысли Карамзина, – большая сила, требующая постоянного руководства, исполнен, наделенный детской душой и детским разумом. К этой мысли писатель неоднократно возвращается в своей повести. «Народ слаб и легкомыслен, – поучает Марфу ее муж Исаак Борецкий, – ему нужна помощь великой души в важных и решительных случаях» (703). На непостоянство и неблагодарность новгородцев жалуется и сама Марфа. «...Давно ли, – думает она, – сей народ славил Марфу и вольность? Теперь он увидит кровь мою и не покажет слез своих...» (724). И действительно, когда московское войско вошло в Новгород, «народ всегда любопытный, забыл на время судьбу Марфы: он спешил навстречу к Иоанну» (724). Но такое объяснение явно не удовлетворяет автора повести, он чувствует, что логика исторических событий обусловлена и какими-то другими факторами, но какими?

П.А. Орлов обратил внимание на то, что в ходе работы над повестью историческая концепция Карамзина меняется: «История нанесла жестокий удар просветительскому мышлению, и Карамзин выдвигает иррациональное, романтическое объяснение событий, управляемых роком, фатумом, судьбой. Отсюда в повести таинственность, зага-

дочность некоторых эпизодов <...> В связи с этим чрезвычайно ценными оказались для Карамзина легенды и предзнаменования, почерпнутые из новгородских летописей XV в.: разрушение башни Ярослава, на которой находился вечевой колокол; появление над Новгородом огненной тучи, тревога, овладевающая животными и птицами. Здесь религиозное сознание древних книжников своеобразно перекликалось с мыслями Карамзина о высшем промысле, управляющем событиями»²¹.

Таким образом, можно предположить, что в поисках все более глубоких закономерностей внутренней жизни человека, стремясь художественно исследовать различные психологические типы и их факторы, Карамзин приходит к пониманию глубинных связей между характером и историческими обстоятельствами, что, в свою очередь, побуждает его обратиться к осмыслению самих этих обстоятельств. Отсюда – необходимость не только стилистических, но и жанровых новаций в творчестве писателя. В частности, от психологической повести, долго являвшейся ведущей формой в творческой практике Карамзина, он органично обращается к повести исторической, первым образцом которой, видимо, и является «Марфа-Посадница».

²¹ Орлов П.А. Повесть Н.М. Карамзина «Марфа-Посадница» // Русская литература. – 1968. – № 2. – С. 199-200.

А.М. Малявина

ВОЗМОЖНОСТИ ПРИМЕНЕНИЯ РЕФЛЕКСИИ ПРИ ОВЛАДЕНИИ ВТОРЫМ ЯЗЫКОМ

Современное образование находится в условиях модернизации, связанной с переходом от традиционной установки на формирование у учащегося знаний, умений, навыков к развитию качеств его личности. Речь идёт о таких качествах, которые необходимы человеку для жизни в условиях открытого общества и которые позволяют ему:

- осознать содержание учебной деятельности и отнестись осмысленно к её процессу и результату;
- овладеть стратегиями и системой образовательной деятельности;
- конструировать собственные (личностные) знания и образовательный опыт;
- взаимодействовать с другими субъектами образовательного процесса и с окружающим миром как активная, самостоятельная и творческая личность [Бизяева 2004: 15].

Особая роль при этом отводится процессу формирования у учащихся способности самостоятельно работать с информацией, осмысливать свои действия, осуществлять их анализ и переносить полученные знания на новое предметное содержание. Это, в свою очередь, обуславливает потребность в применении при овладении вторым языком *интроспективных методов*, которые завоевывают популярность в последние годы, поскольку они обращаются непосредственно к обучаемому, его интуиции и суждениям об изучаемом языке, о производимых операциях, основаниях для принятия тех или иных решений и т.п. [Залевская 1999: 307].

Цель и конечный результат подобной деятельности – овладение учащимися *рефлексией как основной познавательных умений*, которые могут в дальнейшем войти в интеллектуальный аппарат личности и применяться в процессе осуществления ею самостоятельных поисков и открытий.

Рефлексия, являясь многогранным понятием, рассматривается в разных аспектах:

- как индивидуальная способность устанавливать границы собственных возможностей, знать, что я знаю (умею) и чего не знаю (не умею);

- как способ, позволяющий индивиду конструировать новые знания и вырабатывать способы деятельности, адекватные ситуации;

- как процесс и результат фиксирования участниками педагогического процесса состояния своего развития и саморазвития, т.е. рефлексивная самооценка [Асмолов 2008: 164].

Известно, что рефлексия как необходимая составляющая умения учиться может быть сформирована средствами учебной деятельности. Конкретную методику организации рефлексии на уроке предлагает А.В. Хуторский, который выделяет следующие этапы:

1) остановка предметной (дорефлексивной) деятельности – выражается в прекращении деятельности; всё внимание учеников обращается на её дальнейший анализ и разбор;

2) восстановление последовательности выполняемых действий: устно или письменно описывается всё то, что сделано, даже то, что на первый взгляд кажется неважным;

3) изучение и анализ составленной последовательности действий с точки зрения её целесообразности, продуктивности, соответствия поставленным задачам и т.п.;

4) выявление и формулирование результатов рефлексии;

5) проверка гипотезы на практике в последующей предметной деятельности [Селевко 2005: 173].

Принимая во внимание вышесказанное, актуальным мы считаем анализ применения рефлексии в обучении второму языку на начальном этапе обучения, где рефлексия будет, с одной стороны, выступать одним из факторов развития личности, а с другой – универсальным методическим приёмом в процессе овладения вторым языком.

Ниже предлагаем разработку по введению и первичному закреплению грамматического материала (род имён прилагательных) с опорой на рефлексю.

<i>Этапы работы над грамматическим явлением</i>	<i>Методический комментарий</i>
<p><u>Подготовительный этап</u></p> <p>Вы хотите что-то попросить. <i>Модель: Книга.</i> - Это твоя книга? - Да, моя. - Можно? - Да, пожалуйста. - Спасибо. <i>Учебник, словарь, радио, ручка, газета.</i></p>	<p>Актуализация у учеников имеющихся знаний; мотивация к восприятию явления и <i>извлечению новых знаний</i>. Задача учителя в данном случае – выбрать такой материал, который осознаётся учениками как коммуникативно значимый (т.е. который можно использовать в типовых ситуациях общения).</p>

<p><u>Введение грамматического явления</u></p> <p>Посмотрите на листок. Прошёл радужный дождь, и на некоторые части слова упали его капли. Что же было смыто? Правильно, это были <i>окончания слов</i>.</p> <p><i>Это мой друг. Это м.. стар.. друг. Он красив.. и умн.. . Он – хорош.. ученик. Макс – хорош.. ученик.</i> <i>Это моя подруга. Это м.. нов.. подруга. Она красив.. и умн.. . Она – хорош.. спортсменка. Маша – хорош.. ученица.</i> <i>Это моё радио. Это м.. стар.. радио. Оно стар.. . Радио больш.. .</i></p> <p>(На листке некоторые окончания прилагательных заляпаны красными, зелёными и жёлтыми чернилами, при этом заранее разным цветом выделены существительные, местоимения и окончания прилагательных (каждому роду свой цвет). Это поможет ориентироваться в выполнении упражнения.)</p>	<p>Развитие умения использовать свой предыдущий опыт для получения новых знаний.</p> <p>Упражнение составлено таким образом, что первое предложение является опорой для выполнения последующего, т.е. вернувшись к предыдущему предложению, ученики находят в нём ответ. Детям предлагается <i>основа для выхода в рефлексивную позицию</i>, возвращение назад как способ получения нового знания.</p>
<p><u>Выведение грамматического правила</u></p> <p>Мужской род (какой?) ОН: умный ученик синий сундук большой город</p> <p>Женский род (какая?) ОНА: умная ученица синяя паста большая сумка</p> <p>Средний род (какое?) ОНО: красивое здание синее море большое окно</p>	<p>Формирование у детей умений обращаться к уже проделанному упражнению с целью получения нового знания и его систематизации. При этом процесс самостоятельного выведения нового знания из совокупности обработанного языковым сознанием материала представляет интеллектуальную операцию более высокого уровня сложности, чем на предыдущем этапе.</p>
<p><u>Первичное закрепление</u></p>	
<p>1. <i>Имитативные упражнения.</i></p> <p>«Ещё раз». <i>Постройте высказывания по модели.</i> - Это большой дом. - Какой-какой? - Большой. <i>Это старый город. Это новый фильм. Это красивая квартира. Это маленькая фирма. Это старое пальто. Это хорошее здание.</i></p>	<p>Учащиеся повторяют родовые формы прилагательного, не просто проговаривая их, а делают это осознанно, т.к. им приходится постоянно задавать вопрос-уточнение. Таким образом даже <i>автоматизация навыка</i> выбора окончания прилагательного имеет <i>рефлексивный характер</i>.</p>
<p>2. <i>Подстановочные упражнения.</i></p> <p>1) <i>Дополните указанные ряды словами.</i></p> <p>Мой дом... Моя карта ... Моё окно... <i>Брат, группа, стакан, рука, нога, фото, вопрос, рассказ, комната, карта, марка, друг, подруга, мама, папа, город, страна.</i></p> <p>2) <i>Подберите к словам-прилагательным окончания:</i></p> <p>А. Золот.. дождь, золот.. антилопа, золот.. кольцо; Речн.. рак, речн.. русалка, речн.. чудовище; Больн.. жираф, больн.. акула, больн.. насекомое. Б. Печн.. заслонка, ножн.. управление, дурн.. сон, чуж.. собака, крут.. горка, родн.. село, молод.. деревце.</p>	<p>Развитие умений использовать полученный в результате рефлексии опыт в новой ситуации. В данном случае можно говорить об использовании разновидности метода вероятностного прогнозирования – методики дополнения языкового знака (слова, словосочетания, предложения). Это дает возможность в случае необходимости отрефлексировать полученные результаты в последующей предметной деятельности, в частности при выявлении и анализе типовой сочетаемости прилагательных и существительных.</p>

Таким образом, успешность усвоения знаний при овладении вторым языком имеет место в том случае, когда включаются механизмы направленной рефлексии личности, за счёт которой и формируются модели деятельности – способы решения задач.

Литература

Аникина М.Н. Лестница. Учебник-книга по русскому языку. Начинаем изучать русский. – М., 2010.

Асмолов А.Г., Бурменская Г.В. Как проектировать универсальные учебные действия в начальной школе:

от действия к мысли: Пособие для учителя. – М., 2008.

Бизяева А.А. Психология думающего учителя. Педагогическая рефлексия. – Псков, 2004.

Залевская А.А. Введение в психолингвистику. – М., 1999.

Селевко Г.К. Альтернативные педагогические технологии. – М., 2005.

Синёва О.В. уроки русского языка в разноуровневом и разноязычном коллективе // Русский язык в школе. – 2007. – № 5.

ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНОЕ ИССЛЕДОВАНИЕ ДЕТСКОГО БИЛИНГВИЗМА

Языковая компетенция – это не только знание правил выражения мыслительного содержания с помощью средств языка, а обладание необходимыми для данного вида деятельности операциональными структурами и навыками их реализации [1]. Диагностика языковой компетенции детей с билингвизмом и последующая организация коррекционно-развивающего процесса вызывает трудности у работников ДОУ, логопедов, учителей начальных классов.

Характер имеющихся у двуязычных детей речевых нарушений и само их наличие – один из показателей уровня языковой способности и качества языковой компетенции. Выявление состава и структуры лексикона, состояния грамматического строя речи на русском языке, определение степени сбалансированности детского билингвизма стало **целью** данного экспериментального исследования.

Помимо диагностики языковой компетенции, нами была выявлена ведущая модальность тестируемых детей. Полученные данные помогут нам подтвердить или опровергнуть **гипотезу** Т.И. Мелентевой [3] о наличии у детей с ранним билингвизмом большой степени билатерализации, а также послужат дальнейшей опорой при составлении коррекционной программы по формированию языковой компетенции двуязычных детей.

1. Методика свободного ассоциирования.

(Задание для детей старшего дошкольного или младшего школьного возраста).

Цель: исследование субъективных семантических полей слов в сознании детей-билингвов, характера семантических связей между единицами ментального лексикона ребёнка.

Инструкция: детям предлагается выдать на каждый стимул по одной реакции и записать. Слова-стимулы: *школа, море, быстрый, ярко, арбуз, лыжи, ловить, больной, думает, высоко*. На задание даётся не более 30 секунд для написания каждой реакции.

Характеристика респондентов: В данном исследовании участвовали 5 детей-билингвов. Из них девочки 11, 9, 7 лет и два мальчика 9 лет. Алиша: 9 лет, из смешанной русско-турецкой семьи. Дома говорит на русском с мамой, на турецком – с папой, до 4 лет семья проживала в Турции, в данный момент живёт в России, ребёнок посещает московскую школу № 56 (с углублённым знанием турецкого и английского языков). Мальчик говорит охотно как на русском, так и на турецком языке.

Алина: 11 лет, из смешанной русско-турецкой семьи. Дома говорят по-русски, девочка посещает общеобразовательную школу г. Москвы, читает и пишет на русском языке, но владеет турецким, много времени проводит с турецкими родственниками и друзьями.

Каан: 9 лет, из смешанной турецко-азербайджанской семьи, где говорят на 4-х языках. Каан родился в Турции, где посещал турецкую начальную школу. В данный момент ребёнок посещает международную начальную школу в г. Москва. Русский язык изучает факультативно с преподавателем 2 раза

в неделю, с мамой в течение последних двух лет общается только по-русски.

Мария: 9 лет, из смешанной русско-турецкой семьи. Девочка владеет тремя языками: русским и турецким с рождения, немецким – с 3-х лет (учебный билингвизм). Владеет письменной речью как на турецком, так и на русском, посещает международную начальную школу, дома используются 2 языка: турецкий и русский. Охотно использует все 3 языка в течение дня, не испытывает трудности перехода с одного языка на другой.

Элиза: 7 лет, из смешанной русско-английской семьи. В семье используется русский и английские языки, девочка пока не посещает начальную школу, ходит международный детский сад, до 5 лет семья девочки проживала в Великобритании.

Оценка результатов:

Высокий уровень: даны адекватные реакции на все стимулы, преобладает парадигматический тип связи.

Средний уровень: даны реакции на большинство стимулов, обнаруживаются синтагматические и парадигматические типы связей.

Низкий уровень: менее 5 адекватных реакции, преобладают синтагматические и тематические реакции.

Результаты диагностики и их интерпретация:

При исследовании видов ассоциативных связей у детей с билингвизмом на русском языке, обнаружено: 20 синтагматических связей, 16 тематических и 14 парадигматических. Самое большое число парадигматических связей выявилось у Марии (4). У данного ребёнка можно диагностировать хорошее развитие лексики с организацией семантических полей. Синтагматические связи чаще всего встречались у Алиши и Элизы. Можно предположить, что дети находятся на «этапе перестройки типов вербальных связей» У них наблюдается несформированность семантического поля. Дети опираются на чувственное восприятие окружающей ситуации и в качестве слов-реакций у них преобладают названия окружающих ребёнка предметов. Примеры Элизы: «море – рыбка»; «быстрый – дельфин»; «думает – о шоколаде». У этих детей можно диагностировать несформированность лексической системности. У Алиши также большое место занимают стереотипные синтагматические ассоциации: «ловить – мяч», «больной – человек». Таким образом, у Алиши и Элизы прогрессивная перестройка словаря пока не произошла. У Алины больше всего тематических связей. Например: «школа – ужас», «лыжи – шлёпнуться». Здесь можно было бы предположить, что у девочки смысловые связи слов ещё усваиваются, так как преобладает мотивированный характер связей. Однако, учитывая возраст ребёнка (11 лет), успешно выполненное предыдущее задание и то, что девочка, в отличие от других детей, посещает русскую школу, можно отметить у неё склонность к неординарности мышления и высказываний. С психологической точки зрения, это связано с тем, что в возрасте 11-12 лет происходит процесс самоопределения. Оригинальность представляется

одним из способов самоутверждения и самовыражения. Подражание действию и мыслям взрослых, которые они проявляют по отношению друг к другу, к детям, к школе, свойственно для детей этого возраста. Этим объясняется наличие в словесных ассоциациях детей и подростков речевых штампов, клише, стереотипов. Пример: «думает – блондинка» (Алина, 11 лет). Вероятное отсутствие интереса к учению, равнодушие либо негативизм к школьным знаниям может стать причиной подобных вербальных реакций: «школа – ужас» (Алина). Так, у этого ребёнка можно предположить наличие психологических трудностей, связанных со школой.

- На втором этапе эксперимента задания предъявлялись на иностранном (втором) языке: турецком или английском, исходя из того, каким вторым языком ребёнок владеет. Эксперимент был проведён спустя неделю. Целью данной методики было определение типа билингвизма у детей.

Инструкция: «В ответ на предъявленное слово-стимул запишите любое слово, пришедшее вам в голову на английском (турецком) языке».

Среди переводных реакций по степени эквивалентности реакции слову-стимулу можно выделить следующие разновидности:

- эквивалентный (словарный) перевод стимула: у Элизы: все 5 ассоциаций; у Каана: 4 ассоциации;
- ни у кого не обнаружилось неэквивалентного перевода стимула (без учёта его грамматического значения слова и основанного на подмене стимула в ходе идентификации другим, схожим по звучанию английским или турецким словом).

По данным результатов (по количеству совпадений реакций) этой таблицы можно предположить у Алины – сбалансированный билингвизм, свободное владение двумя (турецким и русским) языками; у Алиши – скорее переводной характер русско-турецкого билингвизма, недостаточный для свободного общения; у Марии – сбалансированный русско-турецкий билингвизм, так как у неё самое большое количество совпадений реакций; у Каана и Элизы – переводной характер русско-английского билингвизма с доминированием английского языка.

Таким образом, по данным результатов методики, у детей обнаружился следующий уровень языковой способности (в русском языке):

Алиши продемонстрировал несформированность вербальных связей, **невысокий** уровень развития языковой компетенции в русском языке. На основании результатов второго этапа данной методики можно диагностировать *репродуктивный* тип его билингвальнойности: мальчик понимает и воспроизводит русскую речь по имеющимся в памяти речевым моделям.

Алина продемонстрировала индивидуальное своеобразие (как по лексическому составу, так и по типам семантических связей) семантического поля слов своего «активного словаря». Во второй части эксперимента у неё не выявилось ни одной переводной реакции, также не было фонетических ассоциаций, что свидетельствует о полном овладении ею семантикой знаков русского языка. На основании таких результатов можно диагностировать **средний** уровень языковой компетенции. Тип билингвальнойности этого ребёнка можно отнести к *продуктивному*.

Каан во второй части эксперимента у мальчика можно констатировать неполное владение русским языком. Уровень языковой компетенции **низкий**. Тому подтверждение пропуск реакции на стимул «bright», большое количество эквивалентных переводных реакций. Небольшое количество лингвистических реакций свидетельствует о невладении ребёнком слитными комплексными представлениями. Тип его билингвизма можно определить как маргинальный: ребёнок понимает речь на втором (русском) языке и адекватно реагирует на нее, но не может нормативно употреблять языковые единицы и применять грамматические правила.

Мария: обнаружила склонность к речевому творчеству, быстроту реакции при выполнении тестов. Выполняя задания, девочка ориентировалась на «чувство языка»: интуитивное обобщение норм языка позволяло ей прогнозировать успешность/ неуспешность своих ответов. Поэтому уровень языковой компетенции у этого ребёнка мы относим к **высокому**, а характер билингвизма к *продуктивному*. У *Элизы* можно диагностировать несформированность единой сенсорно-перцептивной базы, так как ни одна её ассоциативная реакция не совпала.

Результаты двух частей эксперимента позволяют определить **низкий** уровень языкового развития у девочки. Однако, учитывая её возраст (7 лет) и то, что ребёнок систематично занимается русским языком с преподавателем, прогнозы в развитии её языковой компетенции хорошие.

Таким образом, данная методика позволяет выявить наличие в лексиконе ребёнка того или иного слова. Она применима в целях изучения языковой способности дошкольников и младших школьников, а также при диагностике языковой способности у детей с различными формами общего недоразвития речи. С психологической точки зрения, соотношение стандартных и нестандартных речевых реакций позволяет определить степень неординарности и «эксцентричности» мышления испытуемых. Также можно диагностировать тип мышления и склонности ребёнка. Известно, что у детей с преобладанием парадигматических связей в вербальных ассоциациях «технический» склад ума, а с синтагматическими – гуманитарный [2].

2. Методика изучения словесной ассоциативной способности.

Инструкция: предлагаются несколько триад из прилагательных. Детям нужно было подобрать к каждой группе ещё одно слово-существительное, которое может образовывать с каждым прилагательным из этих словосочетание:

Выбор такого материала объясняется тем, что усвоения имён существительных и глаголов происходит у всех детей в младшем дошкольном возрасте (2-3 года), а имена прилагательные и конструкции: «прилагательное + существительное» усваиваются детьми позже и может вызвать трудности в формировании, особенно ярко этот аграмматизм может проявляться в речи детей-билингвов.

1. Косой, длинноухий, быстрый
2. Куриное, крутое, жареное
3. Ванильное, холодное, сладкое,
4. Ветреная, переменчивая, ясная
5. Горячий, электрический, трёхрежимный

6. Сторожевая, лохматая, верная
7. Трёхколёсный, спортивный, новый
8. Резиновый, футбольный, упругий
9. Коровье, сгущённое, парное
10. Настенные, механические, старинные.

В результате эксперимента обнаружены следующие реакции:

Табл. 4. Результаты методики 2.

Ожидаемая реакция	Алина	Алиша	Каан	Мария	Элиза
1. Заяц	Заяц	Заяц	Заяц	Осёл, заяц	Волк
2. Яйцо	Яйцо	Яйцо	Яйцо	Яйцо	Курица
3. Мороженое	Мороженое	Мороженое	Мороженое	Мороженое	Мороженое
4. Погода	Небо	Погода	Птица	-----	Чайка
5. Утюг	Чайник	Чайник	Утюг	Провод (кабель)	Утюг
6. Собака	Собака	Собака	Собака	Жена бомжа	Собака
7. Велосипед	Велосипед	Мотоцикл	Велосипед	Мотоцикл	Велосипед
8. Мяч	Мяч	Мяч	Мяч	Мяч	Мяч
9. Молоко	Молоко	Молоко	Молоко	Молоко	Молоко
10. Часы	Часы	Часы	Часы	Часы	Часы

Проанализировав ответы детей, можно сделать вывод о том, что у Алиша и Каан дали самые точные определения. Эти мальчики достаточно хорошо владеют анализом связей между словами, легко вычлениют общий принцип действий в задании, поэтому у них можно диагностировать доминирование «левополушарных структур». С другой стороны, учитывая результаты первой диагностики, их «левополушарность» может быть свидетельством несбалансированности их двуязычия: вероятно, русский язык у этих детей реализуется через английский и турецкий. Именно при таком субординативном билингвизме возрастает роль левого полушария [3].

У Алины ошибка в триаде «ветренная, переменчивая, ясная» (реакция «небо») – девочка не соотнесла прилагательные из триады и свою реакцию. Результаты Алины свидетельствуют также о доминировании у девочки правого полушария: ведущая аудиально-кинестетическая модальность, опора на изобразительно-эмоциональную сферу при установлении связи «слово – образ».

У Марии не все реакции совпали с ожидаемыми, но есть креативные реакции: «сторожевая, лохматая, верная – жена бомжа», «горячий, электрический, трёхрежимный – провод (кабель)», что говорит о нестандартности мышления, чувстве юмора у ребёнка. Подобные реакции связаны с её образным мышлением и свидетельствуют, с одной стороны, о «правополушарном» способе ориентировки в речевом материале, с другой, – об абстрактно-линейном типе мышления.

У Элизы самые неточные реакции (3 реакции не совпали), не все её собственные реакции можно считать адекватными: «косой, длинноухий, быстрый – волк» или «ветренная, переменчивая, ясная – чайка».

По этим ассоциативным связям можно также диагностировать у Элизы неразвитую языковую способность, а также предположить правополушарную модальность. В реакциях Элизы обнаруживаются трудности с грамматическими компонентами: неумение грамматически правильно сочетать слова, неразвита способность классификации объектов по общим и частным признакам. Слова из триады воспринимаются изолированно, а не как единое целое, поэтому выданные реакции адекватны только в отношении одного или двух слов из триады.

Разнообразные реакции вызвала триада «горячий, электрический, трёхрежимный»: «чайник, утюг, провод». С одной стороны, это говорит о неудачности подобранных прилагательных триады, с другой, – о влиянии личностного опыта в ответах испытуемых. Вероятно, чайник как предмет бытового пользования, актуальнее для детей, он им «ближе», чем утюг.

Данная диагностика позволяет выявить наравне с уровнем языкового развития и недоразвития речи ведущую модальность у испытуемых: «правополушарность», «левополушарность». Полученные результаты подтверждают гипотезу Т.И. Мелентьевой [3] о том, что ранний языковой опыт билингвов приводит к формированию у них своеобразной функциональной системы речевой деятельности, которая характеризуется большой степенью билатерализации: при естественном билингвизме у детей, в большинстве случаев, наблюдается гармоничное развитие правого и левого полушария.

Полученные результаты позволяют сделать такие **выводы**:

Гипотеза Т.И. Мелентьевой о наличии у детей с ранним билингвизмом большой степени билатерализации подтвердилась. У детей с ранним билингвизмом, действительно, равномерно развиты функции как левого, так и правого полушария головного мозга. Несмотря на то, что у испытуемых детей-билингвов разный уровень языковой компетенции, у большинства из них диагностировано гармоничное развитие всех трёх ведущих каналов восприятия информации, с небольшим преобладанием одного. В целях повышения эффективности обучения в целом и для развития языковой компетенции на русском языке, в частности при обучении русскому языку, рекомендуется учитывать доминирующий канал восприятия каждого ребёнка-билингва.

Литература

1. Бутакова Л.О. Языковая способность, языковая компетенция: способы лингвистической диагностики структур сознания индивида // Языковое бытие человека и этноса. Вып. 7. – М., 2004.
2. Ковшиков В.А., Глухов В.П. Психоллингвистика. Теория речевой деятельности. – М., 2006.
3. Мелентьева Т.И. Обучение иностранным языкам в свете функциональной асимметрии полушарий мозга. – М., 2010.
4. Фотекова Т.А., Ахутина Т.В. Диагностика речевых нарушений школьников с использованием нейропсихологических методов: Пособие для логопедов и психологов. – М., 2002.
5. Шахнарович А.М. К проблеме языковой способности (механизма) // Человеческий фактор в языке: язык и порождение речи. – М., 1991.

ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ ТЕХНОЛОГИИ

Н.В. Кашина, Е.А. Пятова

К ЕГЭ ШАГ ЗА ШАГОМ:

РАБОЧАЯ ТЕТРАДЬ ПО РУССКОМУ ЯЗЫКУ

Часть III.

СЛУЖЕБНЫЕ ЧАСТИ РЕЧИ

ПРЕДЛОГ

1. Заполните таблицу.

		да	нет
1.	Предлог – служебная часть речи, которая выражает зависимость одного слова от другого в словосочетании и предложении.		
2.	Предлоги могут изменяться.		
3.	Производные предлоги следует отличать от омонимичных им самостоятельных частей речи.		
4.	Предлоги являются самостоятельными членами предложения.		
5.	Предлог не имеет самостоятельного значения.		
6.	Предлог служит для связи однородных членов и простых предложений в составе сложного.		
7.	Предлог входит в состав падежного вопроса.		
8.	Предлог почти всегда можно заменить другим предлогом.		

2. Подпишите, какой частью речи являются выделенные слова. Ответ обоснуйте.

• Мальчик всматривался в знакомые места, а ненавистная брочка бежала *мимо* и оставляла всё позади (Чехов). А теперь нам вышел срок, едем прямо на восток, *мимо* острова Буяна, в царство славного Салтана (Пушкин).

• *Около* пня не висит пурпур брусничных кистей (Майков). Лебедь *около* плывёт, злого коршуна клюёт (Пушкин).

• Детские звонкие голоса раздавались *вокруг* огней (Тургенев). Так бури осени холодной в болото обращают луг и обнажают всё *вокруг* (Пушкин).

• *В течение* всей дороги Касьян сохранял упорное молчание и на мои вопросы отвечал отрывисто и нехотя (Тургенев). *В теченье* медленном река вблизи плетень из тростника волною сонной омывала... (Пушкин).

• ...И днём и ночью кот учёный всё ходит по цепи *кругом*... (Пушкин). ...У ног Людмилы спит Руслан, и ходит конь *вокруг* кургана.

• Мы ехали *рядом*, молча, распустив поводья, и были уж почти у самой крепости... (Лермонтов). *Рядом* со мною казённое лесничество (Чехов).

3. Укажите номера предложений, в которых выделенные слова являются предлогами.

ТЕСТ № 1

1. *Спустя* час нам объявили наши результаты.
2. *Благодаря* дождям посевы были спасены.
3. Он долго прощался, *благодаря* за работу.
4. *Несмотря на* продолжительные дожди, проехать было можно.
5. Он шёл почти механически, *не смотря* по сторонам.
6. *Несмотря на* хладнокровие своей натуры, он терпеть не мог физической расправы.
7. *Начиная с* вечера пошёл дождь.
8. *Невзирая на* страшный ветер, он собрался уезжать.
9. Долго так молчал он, *взирая* на всех грозно и сурово.
10. Стали готовить дорожку, *начиная* посыпать её от самой калитки.

ТЕСТ № 2

1. У нас всё ещё *впереди*.
2. *Рядом* с тобой я становлюсь лучше.
3. Всё *вокруг* казалось таинственным.
4. Это была брошка *наподобие* розы.
5. Он вслушивался не в слова, а *в течение* её речи.
6. Радостно улыбаясь, он вышел навстречу гостям.
7. *Внутри* коробки кто-то есть!
8. Корабль плыл *в виду* берега.
9. Его квартира была *рядом*.
10. Долго он любовался *рядом* стройных берёз.

4. Укажите, какой частью речи является слово *путём*.

- 1) Почта была доставлена водным *путём*.
- 2) Разногласия были устранены *путём* переговоров.
- 3) И слова-то *путём* не умеет молвить.

5. Какое значение (пространственное, временное, причинное, целевое) имеют предлоги в данных словосочетаниях? Ответ поместите в скобках.

1. Двигается в море (_____);
2. Начать с осени (_____);
3. Отсутствовать из-за болезни (_____);
4. Вылететь в пять часов (_____);
5. Расположиться возле дома (_____);
6. Купить для мамы (_____);

6. Замените выделенные предлоги синонимичными. Ответ запишите в скобках.

1. *Согласно* приказанию командира рота была построена. (_____)
2. Он всё делал *наперекор* здравому смыслу. (_____)
3. *Вследствие* засухи урожай был плохой. (_____)

4. *Вокруг* дома был высокий забор.
(_____)
5. *Накануне* отъезда все сбились с ног.
(_____)
6. *Спустя* год они встретились. (_____)
7. *Помимо* уроков он посещал факультативы.
(_____)
8. *Вместо* меня в театр пошла сестра.
(_____)
9. Учитель подошёл и сел *рядом с* учеником.
(_____)
10. Этот сосуд *наподобие* колбы. (_____)

7. Запишите вопрос после каждого предлога; образуйте предложно-падежную форму со словами, приведёнными справа (исправьте, где нужно, окончания).

Предлог	Вопрос	Слова, словосочетания
насчёт		работа, командировка, экзамены
наподобие		треугольник, апельсин, новелла
во имя		родина, Отчизна, семья
в целях		выход из кризиса, скорейшее завершение работы
вопреки		желание, первоначальные намерения и планы
несмотря на		болезнь, занятость, запреты
в отличие от		родители, одноклассники
согласно		приказ, распоряжение, недавно принятый закон
наперекор		родители, друзья, соседи
наперерез		машина, поезд
вслед		уходящие, путник, отъехавшая машина

8. Укажите номера словосочетаний, в которых есть ошибка в употреблении предлога и падежа существительного.

- оплатить за билет;
- оплатить проезд;
- разъяснять о правилах дорожного движения;
- выздороветь вследствие заботы родителей.
- доказать о своей правоте;
- верить в победу;
- уверенность в победу;
- указывать о недостатках.

9. Укажите номера словосочетаний с грамматической ошибкой.

- различать добро от зла;
- он похож с сестрой;
- скучать о брате;
- посвятить жизнь на благо Родины;
- ностальгия о детстве;
- верить в своё предназначение;
- примириться к недостаткам;
- дать отпор для врага.

10. Отметьте номера словосочетаний без грамматических ошибок.

ТЕСТ № 1

- благодаря хорошему отношению;
- согласно распоряжения;

- ввиду недостатка времени;
- скучать по детям.

ТЕСТ № 2

- по прибытию на место;
- вопреки желанию;
- наперекор судьбе;
- по нескольку недель.

ТЕСТ № 3

- по приезде из Петербурга;
- по предъявлении доверенности;
- по завершении эксперимента;
- по окончанию школы.

11. Подчеркните предлоги в тексте. Над производными предлогами поставьте и, над производными – и.

Сушеница.

По сырым местам растёт сушеница. Её можно встретить на заболоченных лугах, на низких берегах рек, а также в посевах и на огородах, где сушеница растёт в великом изобилии как сорняк.

Это мелкая однолетняя травка с сильно ветвистым коротеньким стеблем, одетым многочисленными узкими листьями. Невзрачные и незаметные цветы собраны в многочисленные мелкие корзинки. Всё растение густо покрыто шелковистым серебристо-белым опушением, вследствие этого оно кажется седым.

Цветёт сушеница в течение всего лета. Растёт она почти повсюду: в европейской части России, на Урале, на Кавказе, в Сибири.

Сушеница – старинное народное средство. Её использовали в лечебных целях при заживлении ран, при болях в животе.

В настоящее время сушеницу используют против повышенного давления, в случае ожогов.

(По Г. Проскуряковой)

Правописание предлогов

12. Укажите номера предложений, в которых в выделенных словах пишется Е.

- Он вечно опаздывал *вследстви* постоянной занятости.
- Все ждали перелома *в течени* болезни.
- Они не виделись *в течени* десяти лет.
- В продолжени* романа появился новый герой.
- В следстви* по делу о краже был допущен ряд ошибок.
- Он молчал *в продолжени* минуты.
- В заключени* речи был сказан комплимент.
- Премьер-министр участвовал *в заключени* перемирия.

13. В каком примере предлог пишется слитно?

- (В)течение всего дня мы интенсивно работали.
- (В)связи с отъездом нас отпустили пораньше.
- (В)виде исключения сегодня мы не пишем контрольную работу.
- (В)следствие засухи в этом году нет урожая картофеля.

14. Укажите номер предложения, в котором слово пишется раздельно.

1. (Не)смотря на вечер, ни дирижёр, ни оркестранты не включили лампочек под пультами.
2. Он вышел в сад, (не)взирая на проливной дождь.
3. Ни на кого (не)смотря, она быстро выбежала из дома.
4. (Не)смотря на все их недостатки, люди больше всего достойны любви.

15. Вставьте пропущенные буквы и раскройте скобки. Составьте предложения или текст, включив следующие словосочетания.

(В) виду предстоящего отъезда, глядел нам долго (в)след, узнать (на)счёт отъезда, (в)следстви... опоздания, (в)продолжени... лета, (в)течени... ближайшего времени.

СОЮЗ

1. Заполните таблицу.

		да	нет
1.	Союз – служебная часть речи.		
2.	Союз не может служить для связи членов предложения.		
3.	Союз может служить для связи частей сложного предложения.		
4.	Союз может служить для связи предложений в тексте, а также частей текста.		
5.	Союз является членом предложения.		
6.	Союзы бывают сочинительные и подчинительные.		
7.	Союз входит в состав падежного вопроса.		
8.	Подчинительные союзы выражают отношения синтаксической равнозначности между частями сложносочинённого предложения.		

2. Отметьте номера предложений, в которых союз соединяет однородные члены предложения.

- 1) Костёр потух, и даже угли подёрнулись ртутными капельками росы. (Е. Пермитин)
- 2) Сквозь дым небесный виден месяц юный
И конь всё больше замедляет шаг,
И вожжи тонкие дрожат, как струны.
(З. Гиппиус)
- 3) Волокна серой паутины
Плывут и тянутся с небес. (З. Гиппиус)
- 4) С неба не падал, не сеялся, а словно оседал мелкий дождь. (Е. Пермитин)

3. Отметьте номера предложений, в которых союз связывает простые предложения в составе сложного.

- 1) Заурчал, завизжал мотор, затряслась машина, и бешено закружились задние колёса, поднимая пыль. (Б. Можаяев)
- 2) Мы свернули палатку, взвалили на себя рюкзаки и пошли. (К. Паустовский)

3) Из последних сил, перелезая через завалы, изодранные и окровавленные, мы добрались до лесистого бугра и упали на тёплую землю, в заросли ландышей. (К. Паустовский)

4) Весенний дождь хлестал кусты, и над землянкой ветер злился. (С. Щипачёв)

4. Впишите в таблицу, что в данном тексте соединяют указанные союзы. Определите часть речи у подчёркнутых слов. У местоимений определите разряд по значению. Отметьте номера предложений, в которых есть причастные обороты.

(1) Сколько различных приспособлений, помогающих выйти победителем в борьбе за жизненное пространство, выработали растения! (2) Лопух-репейник дарит проходящим мимо него людям и животным шишечки со своими семенами, расселяет их на новые места. (3) Многие деревья и кустарники пользуются ветром, их семена снабжены крылышками, как у планёра, пропеллерами, как у вертолётца, или парусами, как у буера. (4) А те, у кого семена не летучие, одевают их в съедобную оболочку, и тогда разносчиками становятся птицы, звери и люди. (5) Каких только ухищрений не придумала природа!

и (2)	
как (3)	
или (3)	
а (4)	
и (5)	

5. Выпишите союзы, распределив их по столбикам (сочинительные, подчинительные). Определите часть речи у подчёркнутых слов.

1) Не только я участвовал в этом конкурсе, но и все присутствующие. 2) Чтобы побыстрее добраться до берега, нам пришлось затратить много усилий. 3) Если погода будет хорошей, мы поедем на прогулку в лес. 4) Ты прощаешься со мной так, как будто мы не увидимся больше. 5) Мне было не столько обидно, сколько досадно. 6) Он был невысоким, зато крепкого телосложения. 7) Её губы дрогнули не то насмешливо, не то с горечью. 8) Как взрослые, так и детвора собрались в гостиной. 9) Хотя это не было для нас неожиданностью, мы расстроились. 10) Мы тоже с удовольствием прочитали эту книгу.

сочинительные	подчинительные

6. Запишите слова в 2 столбика: предлоги и союзы. Какие из этих слов могут в предложениях быть наречиями? Подчеркните их.

Чтобы, если, тоже, несмотря на, зато, вопреки, пока, хотя, также, навстречу, в течение, будто, когда, потому что, напротив, и, вследствие, ни...ни, не только...но и, однако, вокруг, согласно, вслед.

предлоги	союзы

7. Определите, к какой части речи относятся выделенные слова.

1) Он узнал, что шепчет высохший тростник, склоняясь к снегу.

- 2) **Что** жизнь ему без свободы, силы и любви!
 3) Но вскоре он разглядел, **что** одна сторона следа была оттиснута глубже другой.

8. Отметьте номера предложений, в которых запятая перед союзом и не ставится. Объясните, почему.

1) Один из гребцов соскочил в воду, подвёл лодку за верёвку к пристани и крепко привязал к причалу. (С. Аксаков)

2) Прошло несколько дней и жизнь моя в Белогорской крепости сделалась для меня не только сносною, но даже приятною. (А. Пушкин)

3) Матушка молча вязала шерстяную фуфайку и слёзы изредка капали на её работу. (А. Пушкин)

4) Костёр пылал и ярко освещал наших людей. (С. Аксаков)

5) Собрались умирать последние цветы
И ждали с грустию дыхания мороза.
(А. Фет)

6) Собака верная у ног моих присела
И, ухо чуткое насторожив слегка,
Глядит на медленно ползущего жука.
(А. Фет)

7) Пора метелей злых и бурь
Опять надолго миновала... (А. Плещеев)

8) На небе месяц золотой
Блестит холодной красотой
И под лучом его немым
Туман волнуется, как дым.
(И. Тургенев)

9. Отметьте номера предложений, в которых встречаются союзы. Раскройте скобки, напишите слова рядом с предложениями.

1) Мы то(же) с удовольствием прочитали эту книгу.

2) Мы устали, за(то) испытали чувство удовольствия.

3) Шёл дождь, при(том) дул сильный ветер.

4) Я надела то(же) платье, что и вчера.

5) Я тут ни при(чём).

6) Что(бы) ни говорили, а это прекрасное зрелище.

7) Мы бежали изо всех сил, что(бы) не опоздать на поезд.

8) Он работает так(же), как и всегда.

9) Он то(же) взял слово.

10) Все говорили то(же), что и начальник.

11) Я не пришёл на собрание, потому(что) заболел.

10. Прочитайте текст. Найдите ошибки в правописании предлогов, союзов и омонимичных сочетаний. Исправьте эти ошибки. Подчеркните причастный оборот, который не выделяется запятыми.

В течение многих тысячелетий меняется форма и высота земной поверхности. Там, где раньше шумело море, впоследствии образовалась суша. С реками и озёрами происходит тоже самое, что и с морями. Горы так же не остаются неизменными. Особенно сильно разрушаются породы, состоящие из нескольких составных частей. Эти части расширяются и сжимаются по-разному, поэтому между ними образуются трещины. Попавшая в них вода замерза-

ет, увеличивается в объёме и разрывает самые твёрдые камни.

Растения и животные тоже играют большую роль в разрушении горных пород. Корни растений выделяют кислоту, которая разъедает камень. Если в трещину породы попадает семя, то оно разрастается и, постепенно утолщаясь, будет раздвигать её. Вследствие этого происходит выветривание. Оно происходит очень медленно, но в продолжении многих лет самые прочные породы разрушаются, распадаются на части.

ЧАСТИЦА

1. Заполните таблицу.

		да	нет
1.	Частица – служебная часть речи.		
2.	Частицы вносят различные оттенки в значения слов, словосочетаний, предложений.		
3.	Частицы служат для создания форм слов.		
4.	Частицы не имеют лексических значений.		
5.	Частицы не являются членами предложения.		
6.	Большинство частиц имеет производный характер.		
7.	Частица не имеет постоянных признаков.		

2. Распределите частицы по трём столбикам.

Даже, ведь, пусть, вот, да, пускай, неужели, вряд ли, давай, почти, вовсе не, бы, не, что за, далеко не, исключительно.

формообразующие	отрицательные	модальные

3. В предложениях подчеркните частицы.

1) Разве можно так небрежно писать?

2) Я летел к вам целую неделю как на крыльях, лишь изредка останавливаясь на короткий ночлег.

3) Даже по его походке было заметно, что он взволнован.

4) Долго они решали, как с ним поступить, и наконец решили: пускай отправляется куда хочет.

5) Что же ты сидишь как чужой?

4. Среди данных ниже слов найдите и подчеркните частицы.

Не, по, у, после, разве, через, бы, же, именно, тот, если, давай, ни.

5. Определите часть речи и форму слова лучше в приведённых ниже предложениях.

1) Онегин, я тогда моложе, я лучше, кажется, была.

2) Нельзя работать только хорошо, зная, что ты можешь работать лучше.

3) Вы бы лучше барина разбудили.

6. Определите часть речи и форму слова просто в приведённых ниже предложениях.

1) Задача решается просто.

2) Этому просто нельзя верить.

- 3) Это дело не так просто, как кажется.
4) Я просто забежал к вам на огонёк.

7. В каких предложениях слово *всё* является частицей?

- 1) Поезд уезжал всё дальше.
2) Всё кажется ему родным.
3) Ты всё хорошеешь.
4) Лето кончалось, и мальчик становился всё печальнее.

- 5) Что ты всё грустишь?

8. Составьте пары предложений так, чтобы данные ниже слова являлись в одном случае частицей, а в другом – другой частью речи (укажите, какой).

Как, ни, ровно.

9. Подчеркните в тексте все частицы. Определите их разряд, у модальных частиц укажите значение.

За клюквой.

Вначале Настя срывала с плети каждую ягоду отдельно. Но скоро из-за одной ягоды наклоняться перестала, потому что ей больше хотелось. Она стала уже теперь догадываться, где не одну – две ягоды можно взять, а целую горсточку, и стала наклоняться только за горсточкой. Так она сыпает горсточку за горсточкой, всё чаще и чаще, а хочется всё больше и больше.

Бывало, раньше дома часу не проработает Настенька, чтобы не вспомнился брат, чтобы не захотелось с ним перекликнуться. А вот теперь он ушёл неизвестно куда, а она и не помнит, что ведь хлеб-то у неё, что любимый брат там где-то, в тёмном болоте, голодный идёт. Да она и о себе самой забыла и помнит только о клюкве. И хочется ей всё больше и больше (По М. Пришвину)

10. Укажите значения частиц НЕ и НИ.

- 1) Кто не хочет поехать на отдых!
2) Никто не хочет работать допоздна.
3) Ни души вокруг.
4) Не успел ни охнуть, ни вздохнуть.
5) Вовсе не лишняя поддержка.
6) В горах лежал не растаявший за лето снег.
7) Он не смог не откликнуться на её призыв.
8) Где только не приходилось останавливаться!
9) Куда ни взглянешь, везде степь бескрайняя.
10) Я не мог не засмеяться.

11. Допишите предложения. Составьте предложения, в которых вместо НИ будет употребляться НЕ.

Куда он ни обращался, _____

Чего только мать ни делала для сына, _____

Как ни пытались мне помочь, _____

Где бы вы ни были, _____

Что бы ни случилось, _____

12. Вставьте нужную букву: *е* или *и*. Устно объясните свой выбор.

- 1) н...чуть не...изменился
2) н...рыбёшки н...поймал
3) в поле н...былинки
4) н...мог н...слышать крик
5) в доме н...кусочка
6) н...дам н...глоточка
7) сколько н...крути, придётся признаться
8) нельзя н...любоваться закатом
9) н...где н...огонька
10) н...один ты устал
11) какие б мысли н...одолевали, я спокоен
12) н...разу н...ответил
13) отвечал н...раз

13. На месте каких цифр надо писать НИ?

- Н(1) косточкой н(2)где н(3) мог я пожить.
1) 1
2) 1,2
3) 1,2,3
4) 1,3

14. На месте каких цифр надо писать НИ?

- Н(1) сказок о вас н(2) расскажут, н(3) песен о вас н(4) споют.
1) 1,3
2) 1,2,3
3) 1,4
4) 2,3

15. На месте каких цифр надо писать НИ?

- Сколько его н(1) упрасивали, он н(2) произнёс н(3) единого слова.
1) 1
2) 3
3) 1,2,3
4) 1,3

16. Прочитайте текст. Найдите ошибки в правописании частиц НЕ и НИ. Исправьте эти ошибки. Определите часть речи у подчеркнутых слов.

Волшебные тени.

Ни раз мне приходилось бывать ночью в зимнем лесу. Полное бездорожье. Ни единой лыжни, ни единого звука. Однако в зимнем лесу жизнь продолжается.

Январские морозы крепкие. Лесная тишина безголосая, и даже немного страшновато, когда остановишься.

Лыжи, как быстрые ноги, звенят и зовут: «Скорее вперёд!»

Луна серебряным серпом жнёт вершины хвойного бора, а затем, словно улав, поднимается выше, осветив каждый сучок холодным серебристым светом.

На небольшой полянке снег пушист. На нём отчётливо видны голубоватые тени деревьев. Они движутся то в одну, то в другую сторону.

Обвожу на снегу силуэт одного дерева, другого. И так по всей поляне.

Утром на белом холсте не было ни отблеска луны, не теней, а лежали одни рисунки. Это остались на снегу холодные сказки ночного леса.

(По С. Ларину).

О.С. Семагина

ИГРЫ ЖАНРОМ В СОВРЕМЕННОЙ ДЕТСКОЙ ПОЭЗИИ

Всегда, во все времена, дети большую часть своего времени проводили в игре, познавали мир через игру. Игра для ребенка не только некая экспериментальная площадка, на которой он проверяет, подвергая анализу, весь свой опыт, всю накопленную информацию о жизни, о людях, но и огромный мир, причем, мир собственно личный, суверенный, где ребенок может все, что захочет. Игры детей есть самая свободная, естественная форма проявления их деятельности.

Как отмечает психолог Д.Б. Эльконин, дело не только в том, что в игре развиваются или заново формируются отдельные интеллектуальные операции, а в том, что коренным образом изменяется позиция ребенка в отношении к окружающему миру и формируется самый механизм возможной смены позиции и координации своей точки зрения с другими возможными точками зрения¹. В игре познается и приобретает социальный опыт взаимоотношений людей.

В отечественной педагогике и психологии проблему игровой деятельности наряду с Д.Б. Эльконинными разрабатывали К.Д. Ушинский, П.П. Блонский, С.Л. Рубинштейн. И все они признавали игру важным элементом в воспитании и обучении детей.

Главная задача современного образования – подготовка детей к жизни. А в период ученичества дети фактически лишь в игре получают возможность трансформации окружающего мира в соответствии со своими желаниями, и, кроме того, игра, как справедливо утверждает Д. Брунер², является источником удовлетворения для ребенка, она способствует его безболезненной адаптации к условиям социальной жизни в дальнейшем. И действительно, изучение педагогического опыта свидетельствует, что игровые технологии помогут учащимся активизироваться в обучении, преодолевать скуку, уходить от шаблонных решений интеллектуальных и поведенческих задач, стимулируют инициативу и творчество.

Как показывает анализ педагогической практики, в начальных классах уже сама постановка учебной задачи для детей может осуществляться с использованием игровых моментов. При изучении нового материала в дидактические игры в начальных классах вносятся моменты творчества. Использование творческой игры на уроках русского языка и литературы организуется с целью расширения знаний детей, а главное – развития способностей самостоятельного приобретения и использования в

новых ситуациях полученных знаний. Поэтому одним из способов внедрения игровой технологии является использование на уроках примеров современной игровой поэзии для детей.

Нам бы хотелось остановиться подробнее на одном из игровых приемов, к которому современные детские поэты охотно прибегают при создании своих стихотворений – игре жанром. Говоря об игре жанром, нельзя не вспомнить Григория Остера. Поэт берет за основу речевой жанр «совет». Как отмечает исследователь А.А. Соловьева, структурной основой речевого жанра «совет» является речевое действие, коммуникативный смысл которого – задать участие адресата в изменении окружающего мира, побудить его к реакции на содержание высказывания³. Причем совет носит, как правило, положительную окраску. Однако Остер создает совершенно новую модификацию этого жанра – «Вредные советы» (первое издание 1990). Это своего рода советы наоборот. Сам поэт иронично комментирует свой замысел так: «Недавно ученые с удивлением открыли, что на свете бывают непослушные дети, которые все делают наоборот... Ученые придумали, что таким детям нужно давать не полезные, а вредные советы. Они все сделают наоборот, и получится как раз правильно. Эта книжка для непослушных детей»⁴. Иными словами, перед нами как бы «негатив морали»: проявленный, он даст вместо черного – белое, а мы получим «правильное» изображение⁵.

Используя свойственные детям состояния, именуемые психологами «кризисами негативизма»⁶, Остер строит свою систему воспитания «от противного»⁷. В отличие от писателей, воспитывавших на «положительном примере», он дает детям возможность выработать свое отношение к примеру отрицательному и делает это порою довольно жестко:

Бейте палками лягушек.
Это очень интересно.
Отрывайте крылья мухам.
Пусть побегают пешком.

Тренируйтесь ежедневно.
И наступит день счастливый –

³ Соловьева А.А. Речевой жанр «совет» в разных типах дискурса (на материале современного английского языка): дис. ...канд. фил. наук. – Астрахань, 2007. – 201 с.

⁴ Остер Г. Вредные советы. – М.: АСТ, 2007. С. 2.

⁵ Соловьевкина С. Акула в аквариуме. Размышления о нетрадиционных детских поэтах // Детская литература. – 1991. – № 6. – С. 10.

⁶ Петрановская Л. Кризис негативизма, или Как остановить истерику? // Фома. – 2011. – № 1. – С. 47

⁷ Корф О.Б. Восхититель детей // Библиополе. – 2007. – № 9. – С. 28.

¹ Эльконин Д.Б. Психология игры. – М., 1978. С. 282.

² Брунер Д. Игра, мышление и речь // Prospects. – 1986. – № 1. – С. 81.

Вас в какое-нибудь царство
Примут Главным палачом.

Быть палачом, да еще Главным, никому не захочется! Поэт безошибочно нажимает на клавиши, которые дают нужный нравственный эффект. На вопрос о возможном вреде «Вредных советов» автор заявлял: «В отличие от взрослых дети как раз правильно реагируют на советы. Никому из них в голову не придет впрямую следовать им. Собственно, советы писались с определенной целью – раскрыть ребенку механизм, с помощью которого ему морочат голову. Это своеобразная прививка против стереотипов»⁸.

Стихи Остера по содержанию двумерны: есть стереотипная мораль, навязываемая взрослыми детям, и мальчишеский бунт против нее. Поэт развлекает детей, заставляя их смеяться и думать, одновременно поучая. В книге много юмористических, но вовсе не миролюбивых строчек:

Если мамина улыбка
Превращается в оскал
И уже звереет папа
У прохожих на глазах –

Не кривляйся, как макака,
Не болтай, как попугай,
Просто бегай и толкайся,
Как обычный человек.

Дети лучше понимают, чем отличается искусство от жизни. Они живо откликаются на советы, включаются в игру. Исследователь О.Б. Корф приводит случаи, когда родители возмутились, прочитав вредный совет, начинающийся словами «Если в папины ботинки вылить мамины духи...», заявив, что их сын непременно так и сделает. Но, в первых, они не обратили внимания на концовку, на угрозу – предостережение: «Что получится, узнаешь, когда взрослые придут», а во-вторых, ни один нормальный ребенок ничего подобного делать не станет по определению: он-то понимает, чем искусство от жизни отличается⁹. Ребенок понимает, что поэт играет с ним и, принимая правила игры, сам того не замечая, познает человеческую мораль.

Как отмечает Н.И. Кузнецова, в отличие от фольклорных перевертышей, балагурных сказок, от поэзии обэриутов, которые развенчивали наглого потребителя, трезвого реалиста, лишённого творческого чувства, произведения Остера, направленные против того же самого, лишены праздничности – главной составляющей народной смеховой культуры, лежащей в основе литературы абсурда¹⁰.

Если Г. Остер пишет трансформированные, вредные советы, то Александр Пинегин и Лев Яковлев пишут советы полезные, вот только эф-

фекта они добиваются все равно противоположного. «Полезный совет» Льва Яковлева – это своеобразное калькирование вредного совета Остера, поэт дает вовсе не доброе наставление:

Ну, предположим, килограмм
Вы съели шоколада,
И в добавленье килограмм
Вы съели мармелада,
И в заключенье съели вы
Полтонны карамели,

А напоследок вы халвы
Сто тысяч пачек съели.
Но чтоб здоровью не вредить,
Вам надо, без сомненья,
все это быстренько запить
Малиновым вареньем!¹¹

Казалось бы, такому совету дети последуют непременно, однако ребенок лучше взрослого понимает, что автор нарочно подстроил свою ловушку, что это некая игра, победить в которой можно, лишь разгадав смысл. И ребенок соглашается с правилами этой игры, потому что он давно догадался, что так, как советует автор, делать нельзя, а следовательно, он победил.

А вот Александр Пинегин в своем стихотворении («Добрый совет») дает вполне правильный совет, вот только над тем, как он выражен, дети обязательно будут смеяться, и вовсе необязательно станут такому совету следовать:

Не ешь сугробы –
В них микробы!

Если Григорий Остер трансформировал речевую жанровую форму совета в литературный жанр, то другой детский поэт Михаил Есеновский создал своеобразный квазижанр поэзии – бутерброд. Сам поэт дает такое определение бутерброду – жанр лирической поэзии, торжественное патетическое произведение, воспевающее славу пищевым продуктам или целым кулинарным блюдам¹². Например, «Бутерброд про творог», «Бутерброд о бумажке», «Бутерброд про помидоры», «Бутерброд о хлебушке» и т.д. По своим жанровым особенностям бутерброд близок к оде (жанр лирики, представляющий собою торжественное стихотворение, посвящённое какому-либо событию или герою) и является ее своеобразной модификацией. Нужно заметить, что героем всех бутербродов является мальчик Юра, любимый герой Есеновского, который постоянно что-то ест. Но самое удивительное состоит в том, что почти все продукты, которые кушает мальчик, умеют разговаривать, дают Юре советы. Например, котлета дает совет родить еще одного ребенка, чтобы было за кого кушать Юре («Бутерброд о котлете»). Стихотворения Михаила Юрьевича абсурдны и парадоксальны. Вот, например, «Бутерброд про окрошку»:

⁸ Таинственный Дарвин (Интервью с Остером) // Московский комсомолец. – 1991. – 14 сент.

⁹ Корф О.Б. Восхититель детей. С. 29.

¹⁰ Кузнецова Н.И. Детские писатели: Справ. для учителей и родителей / Н.И. Кузнецова, М.И. Мещерякова, И.Н. Арзамасцева. – М.: С-ИНФО, Баллас, 1995. С. 92.

¹¹ Классики. Лучшие стихи современных детских писателей. – М.: Детская литература, 2003. С. 59.

¹² Там же. С. 30.

Как-то мальчик Юра ел одну окрошку,
Плавает в окрошке всякий вкусный хлам:
Тут тебе и гвозди,
Тут тебе и щепки,
Тут тебе и скрепки,
Кнопки тоже там.

Плавают в окрошке катышки и крошки,
Плавает будильник, тонет бегемот.
Выловить в окрошке можно поварёшки,
Можно сковородку, если повезёт.

Камыши в окрошке шепчут поварёшкам:
– В омут не соваться, там живёт уют!
Завести в окрошке можно понарошку
Просто всё, что хочешь, –
Был бы хлебный квас¹³.

Есеновский – выдающийся экспериментатор и изобретатель. Именно он создал «Периодический закон элементов питания» – своеобразную альтернативу таблицы химических элементов Менделеева. Его творчество – ярчайший пример современной детской поэзии.

Для современных поэтов, пишущих для детей, свойственна игра с известными жанрами, причем жанрами взрослой поэзии. И игра эта построена на несоответствии, своеобразном обмане ожидания читателя. Поэты наполняют традиционную форму нетрадиционным содержанием. Например, «Канцона» Валерия Смутьфа:

С глазами, полными печали,
Ботинки скушавши вначале,
С глазами, полными тоски,
Собачка скушала носки.

С глазами, полными надежды,
Взглянув на верхние одежды:
– Ах, незачем переживать,
покуда есть, чего жевать!

Ах, эти ленты и шнурки,
Так аппетитны и легки!
С глазами, полными смиренья,
Доев на шляпке оперенье
И ощутив в душе весну,
Собачка отошла ко сну¹⁴.

Традиционно канцона – это лирическое стихотворение о рыцарской любви. Здесь же в шуточной форме поэт изменяет традиционную жанровую природу, как бы пародирует ее. По тому же пути пошел и один из ярчайших и своеобразных поэтов Тим Собакин – он обращается к традиционному жанру сонета, еще в самом заглавии автор точно дает нам это понять («Последний бегемот» (*Сонет*)). Поэт соблюдает строгую форму жанра, которая подразумевает обязательные 14 строк, но при этом он как бы пародирует традиционное содержание. Если для сонета, как правило, характерно отражение чувства или настроения, вызванного ка-

ким-либо фактом, либо просто настроения и переживания автора, то Собакин, хоть и указав вначале на некий факт («Когда от вас последний пароход / Умчится вдаль под всеми парусами...»), дальше использует своеобразный прием перевертыша («К вам постучится бегемот Последний – / Гиппопотам, короче говоря»)¹⁵. Мы видим, что поэт, подобно Валерию Смутьфу, создает некую пародию на жанр, как бы играет с традиционным и привычным, добиваясь комического эффекта.

Наряду с канцонай и сонетом, современные поэты обращались в своих стихах к философской лирике. Только решаются в детских философских стихах не вечные вопросы о смысле жизни и бытия, а, безусловно, не менее серьезные и невероятно важные для ребенка проблемы. Например, в «Философских стихах» Ирины Наумовой рассуждения о предметах и явлениях природы заканчиваются абсолютно неожиданно для взрослого, но совершенно логично для малыша:

А любимый мой предмет –
Это бабушкин буфет.
Там такие есть предметы,
Как печенье и конфеты¹⁶.

И в стихотворении Дарьи Герасимовой «Размышление» также неожиданна концовка. Если в начале, казалось бы, совершенно детские рассуждения: «Относительно кота – / у бульдога нет хвоста. / Относительно слона – / еле-еле моль видна», то в конце абсолютно серьезный вывод:

Я смотрю
На жука.
Он свободен
Пока...
Он смотрит
Впросительное...
Все в мире
Относительно...¹⁷.

А поэт Борис Хан предлагает свои варианты крылатых выражений, при этом название им дает серьезные, например, «Рассуждения Афанасия Ботана» или «Изречения Афанасия Ботана, философа из 8-го «А»». И снова мы видим, как автор добивается комического эффекта, используя игровой принцип несоответствия, обмана ожидания. Читатель ожидает увидеть философские заключения, крылатые выражения, а получает довольно смешные фразы:

Пришло желание мне стать борцом «сумо».
Немного потерпел – прошло само;

или:

Рога есть у коровы, хвост и вымя.
За это ей дано «корова» имя!¹⁸

¹³ Классики: лучшие стихи современных детских писателей. С. 37.

¹⁴ Там же. С. 35.

¹⁵ Классики: лучшие стихи современных детских писателей. С. 126.

¹⁶ Там же. С. 70.

¹⁷ Там же. С. 84.

Игорь Шевчук обращается в фольклорному жанру былины. Его стихотворение «Былиночка» – это стилизация под традиционный фольклорный текст, традиционные обороты («Ой, ты гой еси! / Дружки-дружичи! / Нам-то быть вести – / Вам-то слушати...»), но это не былина о ратных подвигах славного богатыря русского, а о двоечнике и прогульщике, который в конце четверти боится идти домой:

Не боюсь зверья подколодного!
Люта ворога, боя ратного!
Одного боюсь – тятю родного!
Ремешка его да сиромятного!¹⁹

Таким образом, поэт наполняет традиционную жанровую форму неожиданным содержанием, достигая тем самым комического эффекта.

Еще одним традиционным для детского фольклора жанром колыбельной играет поэт Артур Гиваргизов («Колыбельная»). Довольно сложно увидеть в начале стихотворения элементы жанра колыбельной, ведь начинается оно не с традиционных «Баю-баю-баюшки» или «Люли-люли-люлюшки», а с обычных рассуждений:

Можно спать на математике,
На ботанике и русском.
На уроке физкультуры
С непривычки, правда, узко...

¹⁸ Классики: лучшие стихи современных детских писателей. С. 10, 83.

¹⁹ Там же. С. 27.

Но в этом и заключается весь эффект, потому что к концу читатель обязательно услышит знакомые с детства мотивы:

Птицы спят на ветках, куры,
Мухи спят на потолке...
На уроке физкультуры
Спит Андрей на турнике²⁰.

Итак, современные детские поэты продолжают писать в традиционных жанровых формах, изменяя их наполнение (И. Шевчук, И. Наумова, Д. Герасимова, В. Смутьф, Т. Собакин, А. Пинегин, Л. Яковлев), что может служить своеобразным примером трансформации и эволюции традиционных жанров. В школьной практике этими примерами можно проиллюстрировать жанровую эволюцию.

Другие авторы создают новый литературный жанр, трансформируя речевой жанр (Г. Остер), создают совершенно новые жанры (Есеновский).

Игровая поэтика приближает стихотворения к детскому восприятию мира и создает неповторимую праздничную реальность. Свежий взгляд, умение замечать необычное в обыденном, радоваться новым открытиям и представлять самые невозможные ситуации, всевозможные эксперименты и парадоксы, – все это несут в себе стихи современных детских поэтов. Наряду с игрой жанром можно выделить игры словом, сюжетом, именем, языковые и визуальные игры, и это вполне закономерно, ведь ключевым моментом эстетики детской поэзии является именно игра в различных ее проявлениях.

²⁰ Там же. С. 9.

Т.А. Чигинцева

ФОЛЬКЛОРНЫЕ МОТИВЫ В СОВРЕМЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЕ (НА МАТЕРИАЛЕ ТВОРЧЕСТВА ДЕНИСА ОСОКИНА)

При восприятии современной литературы часто возникают трудности отбора: читатель, особенно молодой, не имеющий развитого вкуса, теряется в потоке литературной продукции, отсюда – беспорядочность, бессистемность чтения. Поэтому к полноценному освоению современной литературы читателя надо готовить. Особая роль в этом вопросе отводится школе, которая должна способствовать формированию читательского вкуса школьников, давать общие ориентиры, активизируя их самостоятельное мышление.

Одним из ярких представителей современной русской литературы является Денис Осокин – прозаик, поэт, филолог-фольклорист (род. в 1977 году, живет в Казани). Проза и стихи публиковались в журналах и альманахах «Знамя», «Октябрь», «Вавилон», «Улов». Несмотря на полученное писателем признание (в 2001 году Осокину была присуждена премия «Дебют» в номинации «Короткая проза» за цикл рассказов «Ангелы и революция. Вятка, 1923»). Писатель также был номинантом премий имени Андрея Белого (2004) и Юрия Казакова (2005), однако его творчество остаётся недостаточно исследованным.

Широко известным имя Д. Осокина стало недавно, благодаря экранизации повести «Овсянки» — одноименный фильм был включен в программу международного Венецианского кинофестиваля (2010).

Первая большая книга Осокина «Барышни тополя» была опубликована в 2003 году издательством «Новое литературное обозрение» в серии «Soft Wave», где тексты печатаются с сохранением авторской пунктуации и графического оформления. В 2011 году в издательстве «КоЛибри» вышел авторский сборник Осокина «Овсянки», уже попавший в длинный список претендентов на премию «Большая книга». Яркой визуально-стилевой чертой текстов Осокина является отсутствие строчных букв и, по словам самого автора, «облегченная пунктуация», которые призваны актуализировать взаимодействие читателя с текстом.

Исследователи (Дм. Бавильский, Д. Давыдов, А. Урицкий) отмечают очевидную связь книги Осокина с фольклором, пишут о стихии народной речи в его произведении, характеризуют стиль писателя как «ритмические, похожие на заговоры, куски дымящейся лирической прозы» [1]. Можно говорить о трансформации традиций отечественных фольклорных форм в творчестве Д. Осокина.

Обращение к национальным традициям в творчестве Д. Осокина находит выражение, прежде всего, в сказовом типе повествования, при котором повествование стилизуется под устно произносимый монолог рассказчика, доверительно беседующего с читателем.

Все многообразие народнопоэтических жанров – легенды, песни, сказки, пословицы и поговорки, частушки, анекдоты – органично входит в творчество Д. Осокина.

Отличительной фольклорной особенностью книги «Барышни тополя» является персонификация:

«медведка и пугало – друзья. пугало копает подвал в старом доме, а медведка крутится рядом с ним» [2; с. 179]; «осенью грибы выходят из леса – приходят в микунь. поближе к микуню из леса выходят и колдуны – и маня – и кусанная лепешка – и с паром хлеба – я ягоду ем» [2; с. 288]. Она указывает на неразрывную связь человека с природой, которая приводит к пониманию мира как живого.

Возможен и обратный процесс, когда люди описываются как животные или растения, особенно женщины. Так, цикл «Барышни тополя» полностью построен на подобных сравнениях: «оксана рассыпается семенами красного паслена» [2; с. 93], «кати – это хомячки, и все продаются в магазине 'фауна'» [2; с. 88]. Зооморфные характеристики персонажей имеют архаическую природу мифов, описывающих поклонение божествам в образе животных.

Являясь наследником традиций устного народного творчества, низовой культуры, Осокин внимателен к феномену телесности.

Изображая тело, писатель часто прибегает к приему иносказания или умолчания, делая, таким образом, установку на игру с читателем. Подобный прием напоминает жанр фольклорной загадки, которая строится преимущественно по метафорическому принципу организации образов и в которой определение предмета или явления приводится в нарочито затемненной форме.

Описание Осокиным профанных зон человеческого тела сохраняет в себе архаическую суть языческих верований, когда тело было призвано стимулировать изобилие, плодородие и защиту человека от враждебных сил. В творчестве Осокина, как и в фольклоре, табуированным частям тела часто приписывается утилитарное назначение. Песни, частушки, загадки как бы напоминают о том, что соединение мужского и женского начал породило не только человека, но и весь животный и растительный мир.

В русле национальных традиций трансформируется и образ смерти как одной из основных констант авторского мира, которую в творчестве Осокина символизируют тополя, рыбы, балконы, некоторые травы, пугала, зеркала. У Осокина смерть постоянно взаимодействует с жизнью, с «миром №1», по словам самого автора, что связано с фольклорно-мифологическим мировоззрением писателя.

Смерть у Осокина изображается как нечто обыденное, при этом ее образ может быть намеренно снижен: «смерть в шляпе фокусника раздувает агату на звуки и бросает их в небо как поющие конфетти. бесподобно: над головами – рой цветных голосов – фантастические аккорды. среди зрителей в толпе самые счастливые – студенты консерватории. дети кричат, взрослые аплодируют, оркестр – бум – бум бум – бум, зажигаются фейерверки, трамваи будут ходить до двух» [2; с. 101]. Выступая в роли фокусника, образ смерти теряет свои трансцендентные черты, десакрализуется.

Смех, таким образом, сосуществует со смертью и выступает способом ее преодоления, защиты от нее; это качество смеха в произведениях Д. Осокина позволяет определить его архаическую природу: «песня тополя – смех / смех тонюсенький / смех чердака / обращенного прямо в кусты / а в кустах / анетта и юлия» [2; с. 262]. Смех является признаком жизни, обладает живительной силой, и, по народным воззрениям, способен возрождать, избавлять от страхов.

Мифопоэтическое представление о жизни и смерти ярко представлено в повести «Овсянки», из которой мы узнаем о свадебных и похоронных ритуалах и обычаях мерян. На узко этнографическом материале Осокину удается показать архаичные, вневременные концепты, идеи и проблемы. И от этого материал выходит за рамки этнографии, становится более глубоким.

Повесть опубликована под именем главного героя – Аиста Сергеева, в то же время это один из псевдонимов писателя. События также излагаются от лица Аиста, который «отлучал эту повесть на утопленной отцом машинке на боках мертвых рыб» [3, с. 620].

Мирон Алексеевич – директор бумажно-целлюлозного комбината – едет с фотографом Аистом Сергеевым хоронить жену Таню в те места, где они когда-то проводили медовый месяц. С собой в поездку мужчины берут в клетке двух птичек – овсянок, которые, в конце концов, решают их общую судьбу. Герои собираются совершить похоронный обряд, традиционный для мерян. По традиции этого народа тело умершего человека нужно сжечь и предать воде. Смерть в воде – высшее счастье для человека, только в ней он может обрести подлинный покой и бессмертие. Большое значение в данном обряде придается погребальному огню, сакральная сила которого заключается одновременно в защите от нечистой силы и очищении души умершего. В данном контексте уместно обратить внимание на некоторые приметы, которые неукоснительно соблюдались во время похоронных обрядов. К ним относятся такие визуальные действия, как расплетание кос, снятие головных уборов, омовение тела усопшего. В основе поведения, противоположного обыденному, лежит представление о загробном мире как о «перевернутом».

Исследователи традиционной культуры отмечают связь погребального обряда со свадебным. Так же, как и свадебный, похоронный ритуал относится к «переходным», выполняющимся по схеме «отчуждение – смерть – возрождение».

Существуют данные, которые свидетельствуют об общих представлениях, лежащих в основе свадебного и похоронного ритуалов. К ним относятся, например, следующие: в досвадебный период невеста ходит в темной, т.е. так, как того требуют траурные обычаи; как и невесту, покойника принято омыwać, или окроплять, и облачать в новые одежды (функция очищения и защиты от темных сил); на невесту и покойника запрещено смотреть и упоминать их имена во время ритуала; у мерян невестам и покойницам принято было привязывать разноцветные ленты в волосы внизу живота.

Смерть и вступление в брак сопровождалось особым ритуалом «прощания»: «прощания с умирающим» и «прощание невесты перед вступлением в брак».

Невеста переходила в новую социальную категорию, и, по древним представлениям, такой переход был возможен только через прекращение добрачного существования, то есть через «умирание». «Уходом» невесты в «иной» мир заканчивается первый период свадебного обряда. За «временной смертью» следует ее восхождение в новом качестве. Таким образом, очевидна функциональная близость положений невесты в свадебном обряде и посвящаемого в обряде инициации.

В «Овсянках» связь любви и смерти выражена сюжетно. Опираясь на мифопоэтический и фольклорный материал, писатель формулирует идею о том, что любовь всегда сопровождается осознанием неизбежности смерти. Любовь предстает в повести целомудренной и возвышенной, стоящей наравне с такими понятиями, как жизнь и смерть. И действительно, в творчестве Осокина смерть постоянно взаимодействует с жизнью. Так, например, вода в повести является воплощением жизни и смерти одновременно: «вода – сама жизнь», «мы не верим в жизнь после смерти, и только утонувшие продолжают жить – в воде и вблизи от берега» [2, с. 601]. В этих мерянских верованиях лежит представление о том, что вода связывает земной мир и загробный и служит границей, которую преодолевает душа на своем пути к «тому» свету.

Особую значимость в прозе Д. Осокина приобретает иллюстративный материал, фольклорным источником которого является телесное начало. Рисунки в книгах Осокина выполнены в нарочито примитивистской манере, что указывает на их генетическую связь с лубком. Как и в лубочном искусстве, авторские рисунки Осокина содержат пояснительные надписи. Вербальный текст и изображение соотносятся в творчестве писателя «как тема и ее развертывание: подпись как бы разыгрывает рисунок, заставляя воспринимать его не статически, а как действие» [4, с. 323]. Осокин заимствует такие основные лубочные приемы, как простоту техники и лаконизм изобразительных средств.

Фольклорно-мифологические мотивы, очевидно, обусловлены фактами биографии писателя: Денис Осокин – филолог, изучающий фольклор, в том числе фольклор пермских финнов. Но феномен творчества Осокина гораздо более сложный, многослойный, в его создании участвуют такие уровни текста, как нарративный (в стилизованном нарраторе), ритмико-интонационный (в сказовой ритмико-мелодической основе), синтаксический, визуальный.

Список литературы

1. Свой на Празднике Земли, или «Аномальные зоны» малой прозы. Интервью с Денисом Осокиным [Электронный ресурс]. 2007. URL: / http://www.litkarta.ru/dossier/dossier_2088/ (дата обращения: 11.08.2010).
2. *Осокин Д.* Барышни тополя. – М.: НЛЮ, 2003. – 475 с. Здесь и далее сохранена авторская орфография и пунктуация.
3. *Осокин Д.* Овсянки: Рассказы, повесть. – М.: Колибри, Азбука-Аттикус, 2011. – 624 с.
4. *Лотман Ю.М.* Художественная природа русских народных картинок // Статьи по семиотике культуры и искусства (Серия «Мир искусств»). – СПб.: Академический проект, 2002.

Л.П. Шумакова

РОЛЬ ИНТЕГРАЦИИ В РАЗВИТИИ ТВОРЧЕСКИХ СПОСОБНОСТЕЙ СТАРШЕКЛАССНИКОВ НА УРОКАХ ЛИТЕРАТУРЫ И ИСТОРИИ

(НА МАТЕРИАЛЕ УРОКА «ОТЕЧЕСТВЕННАЯ ВОЙНА 1812 ГОДА В ИСТОРИИ И ЛИТЕРАТУРЕ»)

Современное преподавание литературы стремится к поиску таких форм обучения, которые должны не только закреплять знания учащихся, но и расширять их кругозор, развивать творческое воображение, память, речь. К числу подобных инновационных технологий принадлежит интегрированное обучение. Понятие «интеграция», пришедшее в российскую педагогику в 80-е годы XX века, стало обозначать высшую форму межпредметных связей. Однако интеграция – явление более глубокое, нежели привлечение знаний смежных наук или видов искусства для разъяснения тех или иных теоретических положений. Она представляет собой рассмотрение предмета ... образ эпохи, вызвавшей к жизни то или иное литературное произведение, историческое лицо, художественный образ в единстве и целостности, при сопоставлении точек зрения, высказанных представителями различных наук, средствами различных видов искусства. Интегрированные уроки сведения из разных научных дисциплин не только дополняют и расширяют друг друга, но и составляют определенный сплав, комплекс, необходимый для восприятия учащимися предмета в целом.

При проведении интегрированных уроков необходимо четко сформулировать тему, цели, задачи, понятия, которые объединят литературу, искусство и науку. Подобные уроки могут проводиться на понятийно-информационном уровне (когда учителя разных предметов согласуют информацию, формулируют тему, цели, задачи, но проводят урок по отдельности) и бинарном (одновременное обучение). Важным моментом здесь является реализация принципов интегративного личностно развивающего образования (личный подход, формирование обобщенных структур (таблицы, схемы, алгоритмы); системность, диалогичность).

Рассмотрим методику проведения интегрированного урока по теме «*Отечественная война 1812 года в истории и литературе*» в 10 классе средней школы. Урок проводится в процессе изучения старшеклассниками романа-эпопеи Л.Н. Толстого «Война и мир». «Гроза двенадцатого года» всколыхнула весь русский народ, показала всему миру его мощь и силу, величие и истинный патриотизм. Не случайно Л.Н. Толстой в романе «Война и мир» «любил мысль народную». В качестве эпиграфа к данному занятию можно взять цитату поэта-декабриста В.Ф. Раевского из его произведения «Песнь воинов перед сражением»: «Певцы передадут потомству // Наш подвиг, славу, торжество». Задача учителя на

этом уроке – показать школьникам, какое отражение нашли военные события 1812 года в истории и литературе. В наибольшей степени реализации поставленной задачи поможет исследовательский метод. Предварительно класс делится на группы, каждая из которых получает индивидуальное задание:

- группа историков рассказывает о «правде факта», останавливаясь на ключевых моментах хода войны (переправа французов через Неман, Смоленское сражение, Бородинская битва);

- архивная группа обращается к документам и материалам, среди которых можно назвать «Донесение М.И. Кутузова Александру I о сражении при Бородине», «Рапорт М.И. Кутузова Александру о причинах оставления Москвы», «Письмо М.И. Кутузова начальнику главного штаба французской армии маршалу Бертье о народном характере Отечественной войны», «Письмо М.И. Кутузова П.М. и М.Ф. Толстым об отступлении армии Наполеона из Москвы по Смоленской дороге», «Приказ М.И. Кутузова по армиям об освобождении Москвы от наполеоновских войск» и др.

- группа мемуаристов исследует записки и воспоминания Ф.Н. Глинки, Дениса Давыдова, Н.А. Дуровой, И.И. Лажечникова. Все они были живыми свидетелями событий 1812 года. Написанные ими произведения представляют собой не только историческую, но и литературно-художественную ценность.

- автор «Военных записок» Денис Давыдов, партизан, боевой офицер, сам себя считал «человеком, рожденным единственно для рокового 1812 года». Но и он отдал дань литературе. «Военные записки» сыграли важную роль в развитии русской батальной прозы, а стихи значительно обогатили поэзию первых десятилетий XIX века. «Кавалерист-девица» Надежда Дурова была не только смелым и отважным воином, но и талантливой писательницей.

Данные произведения сами по себе включают элементы интеграции, т.к. одновременно представляют собой и исторические хроники, и литературно-художественные тексты. При их разборе у старшеклассников формируется целостное восприятие изучаемого события, поэтому считаем использование данных материалов не только целесообразным, но и необходимым на данном интегрированном уроке.

Прежде чем говорить со школьниками о романе-эпопее Л.Н. Толстого, следует сказать о художественных произведениях, в которых нашли отражение события Отечественной войны 1812 года. Жур-

налы первой трети девятнадцатого столетия были буквально переполнены стихотворениями, прославляющими мужество и героизм русских солдат, воспевающими величие России. Анализом этих произведений займется группа любителей поэзии. И в творчестве поэтов старшего поколения (Державин, Карамзин, Жуковский, Крылов), и в опытах совсем юных лицеистов отразился невиданный подъем патриотизма, который охватил все слои русского общества в период «грозы двенадцатого года». Достаточно вспомнить стихотворение В.А. Жуковского «Певец во стане русских воинов», а также оду А.С. Пушкина «Наполеон» и его же стихотворения «Перед гробницею святой...» (в память М.И. Кутузова), «Бородинская годовщина», «Полководец», строфы из «Евгения Онегина». Молодой М.Ю. Лермонтов тоже дышал атмосферой боев, походов, жарких схваток. Позже он создаст такие патриотические шедевры, как «Два великана» и «Бородино». Болью за свою страну, верой в русский народ наполнены стихотворения Ф.Н. Глинки («Песнь русского воина при виде горящей Москвы», «Москва»), К.Ф. Рылеева («Партизаны», «Песня Партизанская») и В.Ф. Раевского («Песнь воинов перед сражением»).

Следующим этапом занятия является обращение к роману-эпопее Л.Н. Толстого «Война и мир». Работа по группам завершена, и в диалог с учителем включается весь класс, при этом педагог использует эвристический метод (аналитическую беседу, анализ образов и эпизодов). Вспомним сцену «Переправа через Неман». Учитель может предложить классу подумать над следующими вопросами: какая роль в ходе войны отводится этому эпизоду? в чем выражается единство французской армии и на чем основана сплоченность перед лицом опасности русских людей? как ведет себя Наполеон в этой сцене? соответствует ли толстовское восприятие деяний Бонапарта той оценке, которую дают французскому полководцу историки разных времен и поколений?

Прежде чем приступить к разбору следующего эпизода, следует спросить у старшеклассников, какое сражение является кульминацией всей войны? Проанализируйте описание Бородинской битвы, сопоставив исторические документы, мемуарные

свидетельства и художественные тексты. Как изображено сражение в романе-эпопее? Чьими глазами оно увидено и почему? Почему князь Андрей и все солдаты уверены в грядущей победе? Что вы можете сказать о героизме и мужестве участников сражения? Как в исторических документах и художественных произведениях изображены Наполеон и Кутузов – два нравственных «полюса» романа-эпопеи Толстого?

Важное место в ходе войны занимало партизанское движение, поэтому следует обсудить с учениками, почему, по мнению историков и самого Толстого, началась партизанская война? Какую роль в развитии военных событий сыграли партизанские отряды Давыдова, Долохова и Денисова? Какой тактики они придерживались?

В заключение урока необходимо сделать выводы. Мы предлагаем для обсуждения в классе следующие вопросы: каковы были политические, социальные, экономические и нравственные уроки войны 1812 года? как должны сочетаться подлинные факты, исторические реалии с художественным вымыслом писателей? помогают ли художественные произведения правильно понять характер Отечественной войны?

Интеграция истории и литературы, осуществляемая на данном уроке, позволит учащимся эмпирическим путем прийти к выводу, изложенному Л.Н. Толстым в статье по поводу «Войны и мира»: «Историк и художник, описывая эпоху, имеют два совершенно различных предмета. ...Для историка, в смысле содействия, оказанного лицом какой-нибудь цели, есть герои; для художника, в смысле ответственности этого лица всем сторонам жизни, не может и не должно быть героев, а должны быть люди. Историк обязан, пригибая истину, подводить все действия исторического лица под одну идею, которую он вложил в это лицо. Художник, напротив, ...старается только понять и показать не известного деятеля, а человека» [2, с. 644-645].

Список используемой литературы:

1. Раевский В.Ф. Стихи. – М., 2002.
2. Толстой Л.Н. Собр. соч. – М., 1980.

С РАБОЧЕГО СТОЛА МОЛОДОГО УЧЕНОГО

Е.Ю. Шер

ТАЙНА ИМЕНИ КАК «СУДЬБА САМОЙ СУЩНОСТИ» В РОМАНЕ В.К. КЮХЕЛЬБЕКЕРА «ПОСЛЕДНИЙ КОЛОННА»

В романе «Последний Колонна» В.К. Кюхельбекер создает образ романтического героя со всеми наиболее характерными (для данного типа) «родовыми» признаками. Джиованни Колонне свойственны претензии на избранность, исключительность, сила и неистовство бушующих в душе страстей, внутренняя борьба такой напряженности, что ее не выдерживает его рассудок (исходом этой борьбы становится безумие, низвергающее героя в «бездну ночи вечной»), обостренно конфликтные отношения с миром (конфликтность вообще в природе характера Колонны: он сам говорит о своей «дикой независимости», ставшей причиной его неуживчивости, называет себя «нелюдимом»), контрастная противопоставленность всем персонажам в романе. На Колонне лежит типично романтическая печать отверженности (он чужой не только в России, но и на родине, «несчастной, неблагоприятной», хотя и «дорогой», где все «растерзало» ему «сердце»), непризнанности («земляки» с «хладнокровием» «приняли ... картину» Колонны, в «северном» отечестве Пронского он всего лишь никому не известный «живописец» из Италии), одиночества (Юрий, хоть и «точно славный человек», в силу своего ничем не колебимого душевного равновесия не смог понять Колонну, а связь с «другом» Филиппо Малатеста обрывается во второй части романа). Даже зло, которое творит Колонна в финале романа, «под стать» его высокому романтическому статусу.

Однако поскольку поступки Колонны, по Кюхельбекеру, «суть проявление его личных наклонностей»¹, то выбор «между добром и злом» – это, прежде всего, свободный выбор героя.

А.В. Щеглов, размышляя о вещих снах, тревожных предчувствиях и страшных предсказаниях (которые, по мысли исследователя, в структуре романа Кюхельбекера есть и «свидетельства предопределения», господствующего в мире, и «своего рода "вехи" на пути итальянца к преступлению»), заключает: «Не только страшному предсказанию Агасфера "обязан" Колонна своим нравственным падением. Внеся в дневник шекспировские цитаты, он ... расписывается в собственном бессилии, признает над собой власть "теней" и "грозных ужасов". Его участь предопределена всем ходом повествования»². Мы не можем согласиться с утверждением исследователя о господствующей в романе идее роковой предопределенности человеческой жизни, по непостижимой логике которой итальянский художник – будто бы только жертва, поскольку его злодеяние было предначертано

свыше. «Проклятие» «загадочного серого человека», первым нарекшего Колонну Каином, во II части романа начинает тревожить не одного только главного героя. Чувство необъяснимого ужаса охватывает всех персонажей, так или иначе соотнесенных с образом Грауманна–Агасвера. Например, la jeunesse Victor, воспринимающий Грауманна лишь как «серого человека» и приравнивающий его дар пророчества к обычному умению гадалки («Говорят, он большой ворожея и предсказатель, точно наша мамзель Ленорман»)³, не смог найти «не только дома, где жил фигляр, но и улицы его», хотя и «пробродил всю ночь» – «к своему крайнему изумлению и ужасу» [559-560]. Глафира Ивановна Перепелицына, руководствующая в жизни здравым житейским смыслом, видит на рисунке «страшного итальянца» «чудовищные хари», одна из которых «похожа на того серого человека» [559]. Сама того не зная, «маиорская дочь» поддается тому же смешанному чувству ужаса («чудовищные») и ненависти, омерзения («хари»), которые испытывает к Агасверу Колонна и которое побудило его изобразить на картине «Смерть Авеля» не «причудливый профиль» (как «в Николин день ... на карточке»), а «чудовищную харю» (вспомним, что герой в дневнике скажет: «рожа Агасвера»). Колонна в своем безумии воспринимает «серого человека»–Агасвера едва ли не виновником своего несчастья, оттого что тот проник в самую тайную суть его, «прозрел» природу обуревающей его «страсти», которой герой так долго и мучительно сопротивлялся. Таким образом, с нашей точки зрения, само развитие действия, психологическая закономерность его показывают с полной очевидностью, что дело не в предопределении, не в мистической настроенности героя: всем строем романа Кюхельбекер ведет читателя к пониманию того, что не предсказание привело Колонну к Поступку, но Поступок был предreshен его натурой, был актом его волеизъявления.

Еще в I части романа (письмо 4) Колонна напоминает другу о «роковой тайне» своего имени, которая «лишила» его «и счастья, и покоя, и наслаждения успехами»: «Последний Колонна! Зачем и поныне не называюсь Лонна, как то назывался целые 50 лет слепой арфист – бродяга, отец мой? Он считал, что ему

¹ Пульхритудова Е.М. О жанровой дифференциации романтической поэмы 30-х гг. XIX в. // Европейский романтизм. – М.: Наука, 1973. С. 264.

² Щеглов А.В. «Голос» Шекспира в романе В.К. Кюхельбекера // Русская литература. – 2004. – № 2. – С. 151, 157.

³ Попытка постичь феномен Грауманна–Агасвера с точки зрения обыденного сознания, носителем которого является недалекий слуга Пронского («Отправлюсь к нему спросить: *женюсь ли я на девице Розе...*» – ср. с высоким намерением Колонны и Пронского познать себя), не увенчалась успехом. Victor даже не был удостоен внимания «проклятого жиды»: «... сам он ко мне не вышел, а выслал хозяина ... да вот еще с каким ответом, что-де я ветеран старой гвардии "der grosser Narr <большой дурак> (нем.)"» [559].

Здесь и далее цит. по: Кюхельбекер В.К. Последний Колонна // Путешествия. Дневник. Статьи. – Л.: Наука, 1979 (с указанием страницы в тексте работы).

нейдет носить имя, с коим в целой Италии ни одно не сравнится ни древностию, ни знаменитостию. Сто раз, Малатеста, я тебе рассказывал, как старик при последнем издыхании открыл мне, кто мы; как вручил мне неоспоримые доказательства, что в моих жилах точно течет кровь покорителя Карфагена. <...> Мне было тогда 16 лет: но в одну ночь из отрока я стал мужем; я перескочил возраст юношества, возраст любви, радости, доверчивости, упоения. Чего же странствующий арфист надеялся? Или несчастный Джиованни лучше его? Африканский! Взгляни на внука своего <...> [528]. Итак, отец некогда отрезал от древнего имени, считая себя недостойным «носить» его, сын вновь вернул себе полное имя. Но почему?

В начале XX века А.Ф. Лосев, разрабатывая теорию знака, символа, мифа и имени в их диалектическом единстве, писал: «В ... имени – встреча всех возможных и мыслимых пластов бытия. <...> В имени – средоточие всяких физиологических, психических, феноменологических, логических, диалектических, онтологических сфер. Здесь сгущена и нагнетена квинтэссенция как человечески-разумного, так и всякого иного человеческого и не-человеческого, разумного и неразумного бытия в жизни. <...> Тайна имени в том и заключается, что оно – орудие общения с предметами и арена интимной и сознательной встречи с их внутренней жизнью»⁴. По мысли философа, именно «в имени как символе сущность впервые является всему иному», ибо «в символе как раз струятся те самые энергии, которые, не покидая сущности, тем не менее частично являют ее всему окружающему. <...> Символ ... превратившись в демиургийную энергию имени, превращает сущность уже в живое существо, или миф, и этот мифический момент имени есть уже вершина диалектической зрелости имени»⁵. Следовательно, по логике исследователя, «все особенности в судьбах слова (и имени) ... есть не больше и не меньше, как судьба самой сущности»⁶. А значит, меняя имя («сущность»), человек меняет и свою судьбу.

Выбор (определение) «имени-судьбы», таким образом, – один из основных моментов становления, самоопределения личности, на чем в тексте романа и акцентирует наше внимание автор. Ведь одному (отцу) почему-то «нейдет носить имя», а другому (сыну) невозможно оставаться Лонной.

Джиованни Колонна называет своего великого предка «покорителем Карфагена», «Африканским». Юрий Пронский в письме к Владимиру Горичу (письмо 2) также не обходит стороной вопрос имени своего нового друга: «... он ... носит славное имя: *Колонна*. Колонны, ты знаешь, ведут свой род от Сципионов»⁷ [524]. Так для чего Кюхельбекер вводит в свой роман эту явно неслучайную параллель: Колонна – Сципион, что нового мы узнаем через это сродство о главном герое, насколько значимой является «демиургийная энергия имени»? Корнелий Сципион Эмилиан (III в. до н.э.), получивший прозвище Африканский за завоевание Карфагена, был не про-

сто его «покорителем». После завоевания армией Сципиона города сенатская комиссия вынесла решение о полном его уничтожении: Карфаген был положен, горел 16 дней, затем на территории разрушенного города плугом была проведена борозда в знак того, что это место предано проклятию⁸.

Выдвинем предположение: в имени «Колонна» уже изначально заключается разрушительная «энергия», о чем, правда, еще не догадывается сам Джиованни. Для него, избранника, имя великого предка есть подтверждение оправданности, правомочности личных притязаний на величие и бессмертие в веках. Величие имени воспринимается им как величие его носителя, что герой постоянно акцентирует, снова и снова называя себя (будто хочет утвердиться в своем праве носить это имя): «... что такое обыкновенные успехи для *Колонны*? У *Колонны* не должно быть совместников; первым, единственным должен он быть на поприще, которое избирает, – или ничем» [528]. Отречение отца от имени Джиованни воспринимает как слабость: «Чего же странствующий арфист надеялся?». Однако отец Колонны, отказавшись от полного имени своих предков, избирает себе не более простую судьбу: странствия бродяги арфиста, к тому же еще и слепого, вряд ли можно назвать легкой долей. Скорее – это отречение от «гордыни» во имя «чистого искусства». Он, вероятно, точно знал истинную сущность (цену) разрушительного начала, заложенного в имени. Не случайно на картине Колонны «Смерть Авеля», в деталях, как мы помним, добросовестно описанной Глафирой Ивановной Перепелициной (письмо 15), но не прозревающей ее тайного смысла, «носится чуть-чуть видная фигура какого-то арфиста: *арфист закрывает себе лицо рукою и, по-видимому, плачет*» [560].

Отсылка к Сципиону Африканскому, содержащаяся в I части романа, получает свое развитие, оказывается понятной лишь в конце II части. Только тогда, когда выбор сделан окончательно и бесповоротно («Not to be, не так ли, Гуильельмо Шекспир?» [568]), когда мучительная борьба, раздирающая душу героя, завершается в «груди», «изнемогающей и раздавленной», полным торжеством «совершенно поработившей» ее страсти, ведущей к преступлению, раскрывается истинный смысл «энергии имени», становятся видны «все отроги, расходящиеся отсюда по всем сторонам»⁹, устанавливается (через толщу веков) незримая связь между Колонной и его предком – разрушителем Карфагена.

Таким образом, образ Джиованни Колонны в рассматриваемом нами романе Кюхельбекера раскрывается не только в свете разных сознаний – извне и изнутри, но и благодаря подтекстным связям, ассоциациям и параллелям (в том числе знакам и символам культуры). Все это способствует созданию образа сложной, внутренне противоречивой личности центрального персонажа романа, несущего на себе всю «тяжесть» его идейно-философской «нагрузки».

⁴ Лосев А.Ф. Философия имени. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 1990. С. 33, 49.

⁵ Там же. С. 98, 107.

⁶ Там же. С. 158.

⁷ Выделено автором. – Е.Ш.

⁸ См. об этом, напр.: История Древнего мира. Древний Рим / А.Н. Бадак, И.Е. Войнич, Н.М. Волчек и др. – Минск: Харвест, 1998. С. 99-165.

⁹ Лосев А.Ф. Философия имени. С. 107.

А.К. Гладышев

ЭСТЕТИКА И ФИЗИОЛОГИЯ СМЕРТИ В РАССКАЗЕ Л.Н. ТОЛСТОГО «ТРИ СМЕРТИ»

15 января 1858 года Л.Н. Толстой, молодой тридцатилетний писатель, замечает в дневнике: «Хорошо начал писать “Смерть”». Уже через 9 дней 24 января работа над рассказом окончена: «Докончил “Три смерти”» [Толстой 1952 48: 3].

Рассказ был напечатан в журнале «Библиотека для чтения» (1859, № 1), однако его притчевое содержание оказалось не вполне доступным для читателей. Так, Тургенев писал в письме Толстому из Петербурга 11 февраля 1859 года: «“Три смерти” здесь вообще понравились, но конец находят странным и даже не совсем понимают связь его с двумя предыдущими смертями, а те, которые понимают, недовольны».

Л.Н. Толстой пишет рассказ, в котором показывает три разных смерти: барыни, мужика и дерева. Ямщик Федор умирает спокойно, полностью подчиняясь всеобщему закону, барыня умирает «лживо» (это слово употребляет сам писатель в письме к А.А. Толстой), а дерево, срубленное для креста на могилу, умирает «красиво», потому как не сопротивляется, не «ломается»...

Осмывая содержание рассказа, исследователи замечают, что писатель сам желал бы для себя «такой гармонии со всем миром», которой обладал персонаж его рассказа – ямщик: «такой гармонии – когда правда сопрягалась с красотой. Каким-то неясным образом она должна была дополниться любовью и спокойствием, которые дарует вера, однако единства не получалось: два эти чувства, писал он, в нем жили, как кошка с собакой, обитающие в одном чулане» [Зверев, Туниманов 2007: 154]. По мнению исследователей, такое «сосуществование», больше похоже на конфликт, который «напомнит о себе еще много раз». Но интересующий нас вопрос о способах реализации мотива смерти в системе художественного произведения остается практически не раскрытым в представленной работе.

В.В. Заманская в связи с анализом рассказа «Три смерти» ставит вопрос о смысле человеческого существования. Не заостряя своего внимания на проблеме смерти, автор делает несколько обобщающих выводов, относящихся ко всему произведению в целом: «Главный критерий морали в рассказе – природа. Истинность существования обусловливается близостью к природе: по ней проверяется и правда жизни». «Социальный, этический, психологический аспекты располагаются вокруг смерти, но это не сама смерть. Концептуальная и композиционная акцентировка рассказа такова, что сюжет составляет мотивация смерти (и жизни)» [Заманская 2002: 47].

Проблема смерти в произведениях Л. Толстого рассматривается исследователями преимущественно с точки зрения этики, однако этика реализуется че-

рез описание процесса умирания, в котором значительную роль играют физиологический и эстетический аспекты.

Смерть ямщика осмыслена через ряд физиологических изменений, сопровождающих процесс умирания тела и непосредственно связанных с проявлениями неизлечимой болезни. Автор описывает ослабшего от продолжительной болезни старика («рыжее худое лицо», «широкая, исхудалая и побледневшая рука, покрытая волосами», «острое плечо в грязной рубахе», «редкие отвисшие усы», «впалые, тусклые глаза»; «спутанная борода его была нечиста»), последовательно и хладнокровно регистрирует симптомы болезни («в груди больного что-то стало переливаться и бурчать»; «он перегнулся и стал давиться горловым, неразрешавшимся кашлем», «больной слабо кряхтел, кашлял и ворочался на печи»; «нутро все изныло», «везде больно») и проявления физической немощи («слабый голос»; «глаза с трудом поднялись на лицо парня», «он хотел поднять руку..., но не мог»; «молча и тяжело дыша носом»).

Смерть существует как некое предчувствие освобождения от физических страданий («нутро все изныло», «везде больно»), социальной неустroенности и бесприютности – герой к смерти внутренне готов. Она осуществляется через процесс постепенного угасания, без мучительной агонии и душевных метаний («к утру он затих совершенно»). Федор умирает без душевного и телесного сопротивления. Знаком совершившейся смерти является «свисшая с печи худая рука, покрытая рыжеватыми волосами», которая утром была уже «холодна и бледна».

Автор сосредотачивает свое внимание на физическом состоянии героя и словно врач внимательно наблюдает признаки ухудшающегося здоровья больного, тогда как «психическая» сфера героя, связанная с его чувствами, переживаниями и мыслями, остается не раскрытой. О его душевном состоянии можно судить по последним словам, сказанным кухарке («скоро опростаю угол-то твой»; «смерть моя пришла – вот что»), в которых выражается смирение и готовность к уходу из жизни.

В статье «Три смерти. Рассказ графа Л.Н. Толстого» Д.И. Писарев высказал мнение, что мужик не боится смерти потому, что находится в тяжелых бытовых и социальных условиях, «без роду, без племени» – умирает на чужой стороне, в душевной изне, на печи, среди громких разговоров и обычных хлопот равнодушных товарищей. «Различие обстановки производит различие в образе действий обоих больных... Ямщик молча страдает, молча переносит ворчание кухарки, недовольной тем, что он занял ее угол, молча смотрит на занятия своих товарищей и слушает их толки, в которых редко про-

глядывает участие к его страданиям. Поставленный в такое положение, больной не боится смерти или, по крайней мере, не выражает своей боязни» [Писарев 1859: 5].

Однако причина смирения мужика, вероятно, заключена в другом. Покорность Федора – это образно воплощенная идея смирения перед силами (природными или сверхъестественными), превосходящими человеческую волю. Такое предположение позволяет сделать отрывок из письма Толстого, в котором он объясняет замысел рассказа, расставляя все точки над *i*: «Мужик умирает спокойно, именно потому, что он не христианин. Его религия другая, хотя он по обычаю и исполнял христианские обряды; его религия – природа, с которой он жил. Он сам рубил деревья, сеял рожь и косил её, убивал баранов, и рожались у него бараны, и дети рожались, и старики умирали, и он знает твердо этот закон, от которого он никогда не отворачивался, как барыня, и прямо, просто смотрел ему в глаза...» [Толстой 1952 60: 265-266].

Таким образом, в системе крестьянского, своего рода «языческого» мировоззрения смерть определяется как неизменный закон природы, от которого в равной степени зависят животные и люди; такое миропонимание и помогает мужику принять свою участь «прямо» и «просто», как должное.

Автор не скрывает «отвратительной» стороны смерти, иллюстрируя процесс умирания неприятными физиологическими подробностями, однако можно предположить, что «тихое» смирение мужика в последние минуты жизни – это реализация той «идеальной» для автора мировоззренческой основы, которая позволяет преодолеть «ужас» смерти и страх перед нею.

Тема загробной жизни практически не обыгрывается в рассказе, и воспроизведение смерти ямщика выдержано в реалистическом ключе, однако в конце второй части содержится отсылка к народным верованиям и представлениям, согласно которым душа после смерти, покинув тело, может явиться во сне родственникам или близким людям умершего. Так, кухарке снится сон, в котором она видит, как «дядя Хведор с печи слез и пошел дрова рубить», желая тем самым отблагодарить ее за присмотр во время болезни. Однако в дальнейшем повествовании эта тема не получает развития и остается без авторского комментария.

Желания ямщика практически лишены личного интереса и скорее альтруистичны. Федор не только не требует к себе внимания, стараясь лежать на печи тихо, но чувствует вину пред кухаркой, которая жалуется на то, что он «занял весь угол». По просьбе молодого ямщика Сереги, он отдает ему свои сапоги. Барыня относится к близким подчеркнуто эгоистично (ворчит на горничную и выговаривает мужу).

Если в рассказе о ямщике раскрывается «физиология» смерти, и для автора важно ее «телесное» проявление, то при описании смерти барыни в центре внимания – умирание духовное, эмоциональное и интеллектуальное переживание собственной смерти. Демонстрация и анализ мыслей и переживаний

героини связаны также с желанием автора развенчать «ложнохристианское» мировоззрение барыни, не дающее ей успокоения в последние минуты жизни и наоборот усиливающие её душевные муки. В письме к Александрии Толстой, Лев Николаевич замечает: «Барыня жалка и гадка, потому что лгала всю жизнь и ждёт перед смертью. Христианство, как она его понимает, не решает для нее вопроса жизни и смерти. Зачем умирать, когда хочется жить? В обещания будущие христианства она верит воображением и умом, а все существо ее становится на дыбы, и другого успокоения (кроме ложнохристианского) нету, – а место занято. – Она гадка и жалка».

И этот разлад – вера в обещания христианства только воображением, тогда как существо её противится происходящему – как бы раздваивает ход ее мыслей и определяет их противоречивый характер («видно, богу было так угодно», но «ежели бы я была [теперь] в Италии... – была бы здорова»; «на всех нас много грехов», но «надеюсь на милость бога, всем простится»). После причащения, для которого к большой был приглашен священник, барыня некоторое время ощущает облегчение и как бы примирение со своей участью («какую непонятную сладость я испытываю»), но уже спустя несколько минут сомнения и страх вновь возобновляются, и она корит мужа за то, что тот не выписал мещанина из Москвы, который хорошо лечит травмами («эти доктора ничего не знают, есть простые лекарки, они вылечивают»). Барыня не может поверить в то, что жизнь ее полностью зависит от воли бога, как тому учит христианское вероучение, и поэтому до последнего момента считает, что все можно было бы изменить, если бы изменились некоторые обстоятельства (если бы она оказалась в Италии, если бы выписали мещанина из Москвы).

Смерть героини осознана как абсолютное прекращение жизни отдельного человека без реализации сюжетов христианской мифопоэтики и указания на возможное продолжение жизни в загробном мире. Художественное пространство в рассказе не дуально, оно не разделено на земной и потусторонний мир. Восприятие и анализ смерти ограничены рамками чувственного опыта: «В тот же вечер больная уже была тело, и тело в гробу стояло в зале большого дома». Однако само слово «тело», которым автор обозначает уже покойную барыню, притягивает к себе другое антиномичное ему слово «душа», с которым они образуют в русском семантическом пространстве устойчивую пару. Если после смерти человек становится телом, то тело должно было потерять необходимое для жизни качество. Этим качеством может быть сознание, если исходить из естественнонаучных концепций, может быть – душа – если опираться на религиозные верования.

Несмотря на то, что писателя упрекали в отсутствии христианского чувства, несмотря на иронию, которая просвечивает в описании действий героев, желающих соблюдать обрядовую сторону церковного учения, в тексте содержится процитированный отрывок из 104-го псалма Давида (славящего Бога – Промыслителя жизни), которому сам Толстой придавал большое значение, на что указывает «авторский

комментарий», находящийся в конце главы: «Но понимала ли она хоть теперь великие слова эти?».

Учитывая смысл приведенного отрывка из священного писания, можно предположить, что, по мысли автора, умерший человек лишается именно духа, который забирает обратно бог. «Сокроешь лицо твое – смущаются, – гласил псалтырь, – возьмешь от них дух – умирают и в прах свой возвращаются. Пошлешь дух твой – создаются и обновляют лицо земли. Да будет Господу слава вовеки».

По мнению В.В. Заманской, социальное содержание в рассказе «отходит на второй план», тогда как конфликт переносится в плоскость этическую: «В этической плоскости для Толстого важна проблема моральных критериев. В “Трех смертях” их два. Первый – Бог, “Всемирный дух”. В словах Псалтыри – высшая и конечная истина. Мужик живет и умирает в Боге. Барыня – живет без Бога. Когда писатель спрашивает, понимала ли она великие эти слова, нет сомнений в том, что и через смерть ей они не открылись. “Без Бога” – почти родовое, почти генетическое в стиле жизни и мыслях этих людей; слова мужа – столь же формальны, что и слова умирающей; детей лишили прощания с матерью. Ложь – перед лицом смерти – результат фальши существования» [Заманская 2002, 48].

Третья глава начинается весенним солнечным пейзажем. В то время как в большом барском доме траур и в стенах его страдания и плач, за его пределами продолжается жизнь, наполняющая все, и людей, и животных радостью обновления («по мокрому улицам города журчали торопливые ручьи», «цвета одежд и звуки говора движущегося народа были ярки», «пухнули почки деревьев», «езде лились и капали прозрачные капли», «воробьи нескладно подпискивали и подпархивали на своих маленьких крыльях»; «радостно, молодо было и на небе, и на земле, и в сердце человека»). Природа совершает свой извечный цикл, в котором заключена радость непрерывной и постоянно возобновляющейся жизни, – и человек является лишь частью этого общего движения, которое он не в силах изменить, но законам которого полностью подчинено его существование.

Смерть барыни сопровождается церковным ритуалом (причащение), для которого в дом приглашен священник и к которому героиню «искусно веденным разговором старалась приготовить» кузина. Также тема ритуала поддерживается предметами церковного обихода («образа», «епитрахиль», «восковой свет [свечей] с высоких серебряных подсвечников») и словами из христианского лексикона, которые часто используют герои («Христос с вами, мой друг!», «Боже мой!», «Бог милосерд», «Это ангел!», «Боже! Прости меня грешную»). Однако вместо торжественного тона и патетики, которые должны бы были сопровождать описание столь значительного события, в авторской речи ощущается ирония. Ирония Л. Толстого направлена на обрядовую сторону церковного приготовления человека к смерти, по сути, на форму, которая заменяет осознанность и искреннее чувство.

Однако не только действия церковнослужителей выглядят комично и кажутся лишенными осоз-

нанности (дьячок, читавший молитвы над телом усопшей, читал их «не понимая своих слов»), но также поступки и действия родных людей выглядят неестественно и несколько карикатурно. Сам ритуал, который имеет непреложное значение для героев и занимает все их мысли и чувства, оказывается малозначимым событием для автора. Л. Толстой опускает его описание, ограничившись короткой фразой: «Чрез пять минут священник вышел из двери и, сняв епитрахиль, оправил волосы».

Заключительная часть произведения (смерть дерева) была менее всего понята читателями.

Дерево рубят для креста на могилу. По мнению автора, оно умирает красиво: «Дерево умирает спокойно, честно и красиво. Красиво – потому что не лжет, не ломается, не боится, не жалеет». Смерть дерева является метафорой абсолютного непротivления, эстетически осмысленного. «Не лжет, не ломается, не боится, не жалеет» – формула полного физического и нравственного смирения.

Ямщик Серега для креста выбирает ясеня – дерево, наряду с красным считавшееся ценным (из него изготавливались кареты и мебель). Федор же, отдавая сапоги, просил купить камень. Можно предположить, что могильный камень заменяется на время («как случай в город будет») крестом из ясеня в связи с ценностью дерева, однако, возможно, «подмена» не случайна. Тем, что над могилой барыни «уже через месяц воздвиглась каменная часовня», а над бугорком, где похоронен Федор, «только светло-зеленая трава пробивалась», появился деревянный крест вместо камня (который может рассматриваться как символ, связанный с городом и человеческой цивилизацией), подчеркивается близость мужика-крестьянина к природе, согласованность образа его жизни с законами природы. Федор умирает практически смиренно и бессознательно, как дерево.

Ясень не сопротивляется стараниям молодого ямщика срубить его (дерево «вздрогнуло всем телом, погнулось и быстро выпрямилось, испуганно колебаясь на своем корне», «снова послышался треск в его стволе, и, ломая сучья и спустив ветви, оно рухнулось макушкой на сырую землю»). Естественность последней смерти приобретает эстетическую ценность в рассказе.

Следует отметить, что в тексте просматривается авторское отношение к дереву как к существу живому и способному эмоционально реагировать на происходящее («не лжет, не боится...»; «испуганно колебаясь» от ударов; ствол дерева назван «телом»). Дерево, таким образом, как бы «косвенно» вписано в цепь человеческих смертей и образует с ними смысловое и композиционное единство, скрепленное авторским замыслом. Вырубка одного из деревьев не нарушает общей гармонии и спокойствия в лесу («деревья еще радостнее красовались на новом просторе», «листья радостно и спокойно шептались в вершинах, и ветви живых деревьев медленно, величаво зашевелились над мертвым, поникшим деревом»). Таким образом, в «природном мире» смерть оказывается не только фактом малозначительным и незаме-

ченным, но и не способным изменить установившийся порядок.

Нечто похожее происходит среди крестьян. В избе как будто никто не замечает умирающего старика («кухарка возилась у печи»; ямщики «до вечера приходили, уходили, обедали, – больного было не слышно»). Вместо заботы и обхождения (которыми окружена «ширкинская барыня») – озлобленность и недовольство кухарки, которая просто и спокойно смотрит на смерть старика («в сапогах хоронить не станут... а уж давно пора»; «либо перевезь его в избу в другую... а то разве дело – занял весь угол, да и шабаш»). Сакральное значение смерти нивелируется в крестьянском восприятии, она понимается как нечто естественное и неизбежное («и он знает твердо этот закон, от которого он никогда не отворачивался»). Так же спокойно и просто, не боясь неловкой просьбой оскорбить умирающего, относится к смерти Федора молодой парень Серега, попросивший у старика сапоги («те-

бе, чай, сапог новых не надо теперь», «отдай мне, ходить, чай, не будешь»). Происходит отождествление «крестьянского мира» с «миром природным», что выражается в гармоничной согласованности и идентичности народного мировоззрения законам природы.

Литература:

Басинский 2011 – *Басинский П.В.* Лев Толстой: Бегство из рая. – М., 2011.

Заманская 2002 – *Заманская В.В.* Экзистенциальная традиция в русской литературе XX века. Диалоги на границах столетий. – М., 2002.

Зверев, Туниманов 2007 – *Зверев А.М., Туниманов В.А.* Лев Толстой. – М., 2007.

Писарев 1955 – Три смерти. Рассказ графа Л.Н. Толстого // *Сочинения Писарева Д.И.* В 4 т. – М., 1955

Толстой 1952 – *Толстой Л.Н.* Полное собрание сочинений: В 90 т. – М., 1952.

Тургенев 1978 – *Тургенев И.С.* Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. – М., 1978.

ЗАРУБЕЖНАЯ ЛИТЕРАТУРА

Е.Г. Доценко

ДЕТСКИЕ СТРАХИ В НОВОМ БРИТАНСКОМ «ТЕАТРЕ ЖЕСТОКОСТИ»: ПЬЕСЫ ДЛЯ ДЕТЕЙ И ИХ РОДИТЕЛЕЙ

«Театр жестокости» (терминологически восходящий к традиции А. Арто) в Великобритании изначально связан с драматургией социально ангажированной и даже политизированной. В 1960-х гг. на фоне общей политизации британской драмы «театром жестокости» называли пьесы Э. Бонда. По Арто, «вполне возможно вообразить себе чистую жестокость, вне телесных разрывов. Впрочем, говоря философски, что такое жестокость? С точки зрения духа, жестокость означает суровость, неумолимое решение и его исполнение, неуклонную, абсолютную решимость»¹. Для Бонда и его политически ангажированного действия жестокость – неотъемлемое качество человека в иррациональном обществе, порождающем насилие и насилием существующем: «Мы агрессивно реагируем, если нас постоянно ограничивают в удовлетворении физических и эмоциональных потребностей, или когда возникает подобная угроза; а если мы непрестанно физически и эмоционально подавляемы – как множество людей сейчас – мы живем в постоянном состоянии агрессии»².

Политизация и «жестокость» в английском театре настолько тесно переплетены, что очередной виток интереса к политике в драме 1990–2000-х гг. вновь совпадает с демонстрацией агрессии на сцене, когда английская театральная публика испытала потрясение шокирующим в своей откровенности сценическим видеорядом. Появление на английской сцене «очень сердитых молодых людей»³ объективно связано с эстетическим формированием и утверждением нового поколения британских драматургов, к которому относятся Марк Равенхилл, Сара Кейн, Мартин Кримп, Джо Пенхолл, Филипп Ридли и другие «молодые» авторы. В 1990-х гг. актуализировалось и понятие «новая волна», воспринятое в других странах в качестве характеризующего течение термина. Используется термин и в России, где можно говорить о влиянии британской «новой драмы» (прежде всего, ее лидеров М. Равенхилла и С. Кейн) на современный отечественный театр. Интерес именно к британскому театру в нашей стране традиционно высок, а в последнее время появилось достаточно много переводов даже новейших английских пьес на русский язык. Значимым событием литературной жизни стала вышедшая в 2008 г. при поддержке Британского совета «Антология современной британской драматургии».

Западная театральная критика английский театр 1990–2000-х гг. стремится не только атрибутировать, но и определить его ведущие тенденции, связанные с акцентированием жестокости. «Новую волну» сравнивали и с «сердитыми» поколения Дж. Осборна, и с «неояковинцами» (театр жестокости Э. Бонда, театр катастрофы Х. Баркера), и с европейской новой драмой. Отсюда такие вторичные определения, как «новый натурализм», «новый театр жестокости», «новый сенсационализм» и «новый брутализм», неоэкспрессионизм⁴. Среди «оригинальных» определений движения: «жесткая школа», пластиковая драма или, по аналогии с силовыми методами в спортивных играх, «агрессивный театр»⁵. Жестокость действительно не впервые становится объектом исследования в английской драме, но актуализация темы насилия в данном случае объясняется целым рядом причин. С одной стороны, политически 90-е годы проходят под знаком военных конфликтов, а 2000-е – борьбы с терроризмом как новой глобальной угрозой. С другой, существует и эстетическая база «нового театра жестокости»: современное молодое поколение формировалось в отсутствии цензуры официальной, а практически любые возможные в искусстве табу были «отменены» постмодернизмом.

«Молодой театр» (с начала движения «новой волны» в середине 90-х сами авторы успели уже значительно повзрослеть) воспринимает молодежь как проблему; интересуется драматургов и тема детства. Обращение «новой драмы» к миру детства весьма актуально и отнюдь не отменяется ее «жестокостью». Традиция акцентировать жестокость на сцене с помощью образа ребенка заложена еще Э. Бондом в знаменитых «Спасенных» (*Saved*, 1965) и непосредственно связана с шокowymi методами, которые драматург выбирает для разговора об актуальных проблемах. Скандально запоминающуюся сцену избития младенца в «Спасенных», впрочем, толковали самым противоположным образом – от сверхнатуралистического воспроизведения жизни рабочего класса до аллегории. Рассматривать убийство ребенка группой юнцов, включающей в себя и предполагаемого отца, в духе «драматической метафоры» Эдипова комплекса впервые предложил Дж.П. Тэйлор в программной книге о специфике

⁴ Contemporary Drama in English. (Dis)Continuities: Trends and Traditions in Contemporary Theatre and Drama in English. – Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2002.

⁵ Simko J. "Plastiková Dramá. Neskol'ko poznámok na margo dráme *Shopping and F****" // Labyrint Revue. – № 7-8. – 2000; Sierz A. In-Yer-Face Theatre: British Drama Today. – London: Faber and Faber, 2000.

¹ Арто А. Театр и его двойник. – М.: Мартис, 1993. С. 110.

² Bond E. Lear / ed. with commentary and notes by P. Hern. – London: Methuen, 1983. P. LVII.

³ Bayley C. "A Very Angry Young Woman" // Independent. – 23 January, 1995.

английской драмы 1970-х гг.⁶ Поскольку ребенок в пьесах Бонда становится жертвой и даже жертвоприношением неоднократно, то разговор о драматической метафоре общественного и семейного неблагополучия также правомерен. «Детские проблемы являются чрезвычайной стадией проблем общества, – пишет Дж. Дункан, анализируя роль образов стариков и детей в поэтике Бонда. – Не только ребенок формирует взрослого человека, но общество обращается с взрослыми, как с детьми»⁷.

Смерть ребенка на сцене создает эпатазирующий эффект – в полном соответствии с установками театра жестокости. Не случайно самые сенсационные произведения нескольких следующих декад создавались авторами, признающими влияние творчества Э. Бонда, как С. Кейн в 1990-х гг. Уже само название пьесы Кейн «Взорванные» (*Blasted*, 1995) намеренно перекликается со «Спасенными» Бонда. И так же, как в 60-х предельной жестокостью, демонстрируемой театром, казалась сцена с младенцем, которого камнями забивает группа молодых людей, сцены насилия во «Взорванных» испытывают зрительские нервы, не просто перечисляя, но показывая едва ли не все известные формы злоупотреблений по отношению к человеческому естеству. Наиболее отчетливой становится ассоциация со «Спасенными», когда на сцене все-таки появляется младенец, на наших глазах умирает, чтобы быть еще затем и объектом каннибализма. В целом С. Кейн исследует инфантилизм как проблему, не заданную тем или иным возрастом, но практически неотделимую от господствующей в мире жестокости – в том числе и на уровне большой политики. Инфантильный герой во «Взорванных» – уже не молодой журналист Ян, которого, по сравнению с бондовским младенцем из «Спасенных», невинным никак не назовешь: его причастность к насилию очевидна и в политической, и в личной жизни. Но, как младенец, Ян совершенно индифферентен к насилию, творящемуся в мире, и бессилен сопротивляться актам насилия, направленным уже против него самого. Парадоксально, но довольно никчемный протагонист пьесы С. Кейн оказывается на этой сцене правопреемником софокловского царя Эдипа не только за счет Эдипова комплекса, но и благодаря узнаваемым визуальным аллюзиям, как в сцене ослепления героя, тоже происходящей непосредственно на наших глазах.

Инфантилизм современной молодежи – одна из сквозных тем творчества М. Равенхилла: изначально его герои не вписываются в систему общества потребления, но и немислимы вне этой системы. С точки зрения социальной, «это дети среднего класса, средней Британии, и их кризис – один из показателей переоценки страной своего имиджа»⁸. Что касается возраста, то «молодость» героев М. Равенхилла может варьироваться, и дети в его пьесах не обязательно младенцы и даже не обязательно «реальные».

⁶ Taylor J.R. *The Second Wave: British Drama for the Seventies*. – London: Methuen, 1971. P. 77-93.

⁷ Duncan J.E. "The Child and the Old Man in the Plays of Edward Bond" // *Modern Drama*. – Vol. XIX. – No 1. – March 1976. – P. 3.

⁸ Sierz A. *In-Yer-Face Theatre: British Drama Today*. P. 132.

Так, в пьесе Равенхилла «Фауст мертв» (*Faust Is Dead*, 1997), где виртуальное измерение театрального пространства формируется за счет компьютера на сцене, мальчик Донни проживает свою краткую сценическую и реальную жизнь исключительно на компьютерном мониторе. Будучи своеобразным аналогом фаустианского гуманоида, Донни должен доказывать свою «реальность» физической болью, нанося себе телесные повреждения, и смертью, наконец. Но и виртуальные страдания Донни привносят в пьесу необходимый для театра Равенхилла элемент жестокости. Театральный обозреватель Л. Гарднер удачно назвала одно из произведений драматурга «тинэйджерской драмой мести XXI века»⁹.

М. Равенхилл в начале нового столетия включается и в актуальное для британской драмы обсуждение проблемы современных глобальных угроз. Войны XXI в. разрушают не только материальные объекты, но и человеческую психику, поскольку наши современники вынуждены существовать в атмосфере постоянного страха за собственную жизнь и жизнь своих близких. То, что эти страхи успешно подогреваются СМИ, Равенхилл блестяще показал в нашумевшей пьесе «Продукт» (*Product*, 2005), имеющей сценическую историю и в нашей стране. Образ ребенка как наименее защищенного представителя общества появляется в небольшой пьесе английского драматурга «Страх и нищета» (*Fear and Misery*, 2007) – из «эпического цикла одноактных пьес, исследующих персональное и политическое влияние войны на современную жизнь»¹⁰. В названиях ряда произведений цикла Равенхилл использует прецедентные сочетания: «Война и мир», «Преступление и наказание», «Потерянный рай».

Вводная ремарка в пьесе «Страх и нищета» выглядит даже слишком умиротворяюще для театральной работы с подобным названием и не вполне убеждает в предстоящем спокойном развитии действия:

На кухне ужинают Гарри и Оливия. Из устройства слежения за ребенком доносится мерное сопение спящего младенца¹¹.

Сама пьеса представляет собой разговор молодой семейной пары... о безопасности – в самых разных значениях этого понятия. И чем чаще повторяется в пьесе само слово «безопасность» (Г а р р и. НАМ НУЖЕН РАЗВОДНОЙ МОСТ И ВОРОТА С НАДЕЖНЫМ ЗАСОВОМ И СЛУЖБА БЕЗОПАСНОСТИ, БЕЗОПАСНОСТИ, БЕЗОПАСНОСТИ, БЕЗОПАСНОСТИ¹²), тем серьезнее, в духе пинтеровских традиций, нарастает угроза. В так называемых «комедиях угрозы» Г. Пинтера на сцене часто

⁹ Gardner L. "Some Explicit Polaroids" // *The Guardian*. – 17 July 2003.

¹⁰ Электронный ресурс. Режим доступа: www.shootgettreasurerepeat.com.

¹¹ Равенхилл М. Страх и нищета / пер. с англ. П. Руднева. Электронный ресурс. Режим доступа: www.theatre-library.ru/files/ravenhill/ravenhill_1.doc.

¹² Там же.

представлена комната, которую ее обитатель до поры до времени воспринимает как закрытое, собственное, отгороженное от внешнего мира пространство, но появление «чужого» или только ожидание этого появления разрушает иллюзию защищенности.

Герои пьесы Равенхилла свою семью и ее спокойствие ставят превыше всего: «Безопасность – самая важная вещь на свете»¹³. Но их собственные до абсурда доведенные страхи в не меньшей степени угрожают взаимопониманию между героями, чем конфликты, так или иначе приходящие из большого мира; они боятся и терроризма, и пожара, и мигрантов, «наркоманов, бедных, нищих, голодных», но и тех недоговоренностей, которые периодически возникают в семье. Мало ли угроз современный мир представляет для обывательского сознания! Своего ребенка герои особенно хотят оградить от вредных воздействий, физических или психологических: ему не нужно ни смотреть телевизор, ни быть свидетелем истеричной сцены в магазине. Однако именно в этом наборе предосторожностей родительские просчеты наиболее бросаются в глаза. В какой-то момент в комнате появляется «грязный окровавленный солдат», словно заглянувший сюда из «Взорванных» С. Кейн, но герои его не замечают, и солдат направляется к постели мальчика – Алекса. Солдат в пьесе предстает как эффектная материализация теперь уже детских страхов, его место – в снах мальчика, которому, как кажется сначала, еще и рано видеть сны. Сам ребенок в «Страхе и нищете» на сцене не фигурирует. Но вопрос, таким ли уж малышом является сверхопекаемый родителями ребенок («У Алекса в семь тридцать латинский язык, надо готовиться к школе»¹⁴), Равенхиллом иронически провоцируется. И в следующей из пьес цикла имя Алекс носит семилетний мальчик, которому снится страшный сон о солдате без головы.

Если образ ребенка, страдающего из-за нерационального устройства «мира взрослых», давно и основательно освоено театром жестокости, то направленность данных пьес непосредственно на детскую аудиторию вполне логично не предполагалась. В последние годы целый ряд самых значительных авторов откликается на призыв театров создавать произведения о подростках и для подростков, в некоторых случаях имея в виду даже возможность постановки в школьном театре. Пьесы «для детей» есть и у М. Равенхилла («Граждановедение»), и у Ф. Ридли («Брокенвилл»). От поэтики «жестокости» авторы новой волны при этом не отказываются, но изображения очевидных актов насилия избегают и в целом переводят разговор об угрозах и вызовах современного мира в несколько иную плоскость.

«Граждановедение» или «Гражданство» (*Citizenship*, 2006) – пьеса о подростках, о школе и фактически предназначена для исполнения самими молодыми людьми, хотя и в профессиональном театре (например, специальной труппой Национального театра, где произведение и было представлено впер-

вые). Сложности современного тинэйджерского бытия связаны с поиском себя, – у Равенхилла, прежде всего, психологическим и сексуальным. Главный герой произведения Том очень хочет понять, «кто он», и задает этот вопрос практически всем собеседникам в пьесе: приятелю, подруге, учителю по граждановедению, – и каждый раз получает фактически одинаковые ответы: «Ты должен определиться», «Ты должен сам сделать выбор». Тот опыт сексуальных отношений, который он приобретает, нельзя назвать безобидным: у героини Эми, такой же старшеклассницы, как и он, рождается ребенок, и кому-то из подростков взрослеть, так или иначе, приходится, но не Тому. Гэри, приятель Тома, а в конце пьесы друг Эми, помогает ей с малышом и произносит ключевую фразу: «Когда у тебя появляется ребенок, за которым нужно приглядывать, приходит время взрослеть, я так считаю»¹⁵.

Самому Тому взрослеть, очевидно, еще рано, он по-прежнему ищет любовь, направленную только на него, и не готов заботиться об окружающих – близких или дальних. Бондовская сцена с младенцем, отданным на попечение юнцов, в пьесе Равенхилла напоминает о себе неоднократно. Девочки в школе поочередно получают задание водиться с «ребенком» – пластмассовой куклой, вырабатывая «жизненные навыки». Эми и ее одноклассницы к заданию относятся по-разному: кто-то видит в кукле «реального» малыша, а кто-то пренебрегает «навыками», воспринимая куклу только как куклу, кусок пластмассы. Однако уже в этих сценах настораживающим выглядит отношение Тома к «ребенку», когда, отобрав куклу-задание у Эми, подросток откровенно небрежно «водит» с «младенцем», подкидывает куклу вверх, но намеренно отказывается ловить, и «младенец» снова и снова падает на пол. Помнит или нет об этой сцене Эми несколько месяцев спустя, мы не знаем, но, когда в коляске уже находится настоящий младенец, их с Томом дочь, биологического отца к ребенку юная мать не подпускает.

Т о м. Если я тебе нужен в качестве няньки –
Э м и. Нет.

Т о м. Я не против <...>

Э м и. Мне не нужно <...> Я не хочу, чтобы ты водился, хорошо?¹⁶

Что касается самой Эми, то ей преодолеть кризис переходного возраста помогает только раннее материнство, словно в соответствии с заданной логикой «жесткой школы» современного театра. На протяжении большей части произведения героиня представляет собой сплошной клубок проблем и противоречий, которые еще усиливаются из-за того, что девочка их осознает. Она едва ли не еженедельно пытается покончить с собой, наблюдается у психотерапевта и страдает оттого, что ее никто не любит. В подростковом сообществе ей не удаются даже обыденные дела: она берется проколоть Тому

¹³ Равенхилл М. Страх и нищета.

¹⁴ Там же.

¹⁵ Ravenhill M. Pool (no water). *Citizenship*. – London: Methuen Drama, 2006. P. 85.

¹⁶ Ibid. P. 84.

уху под сережку или покрасить волосы, но каждый раз терпит фиаско. Тем более несовместимым с ее обликом и психическим состоянием становится школьное задание с куклой-«ребенком»: «Мне не подходит быть матерью, посмотри на мои руки. Ты не можешь быть матерью, когда у тебя все руки в порезах»¹⁷. Однако, хотя М. Равенхилл привычно далек от моралистических назиданий и выводов, реальное материнство шестнадцатилетней девочке в его «жестокой» детской пьесе оказывается вполне по плечу.

Помимо проблемы индивидуального взросления, в «Граждановедении» Равенхилла представлены и отношения героев друг с другом – тоже довольно жестокие, «как положено», у подростков, но не переходящие в откровенное насилие, как в ряде «взрослых» пьес драматурга. Есть Интернет, и в пространстве сети молодые персонажи чувствуют себя гораздо свободнее, чем в социуме: так в Интернет-общение «убегает» Гэри, не желая подчиниться нетерпимости подросткового товарищества. Наконец, показана в пьесе и собственно школьная среда – с учителями, уроками и домашними заданиями. Главный герой, например, пишет курсовую работу по «гражданке». Взрослые плохо помогают подросткам взрослеть; у учителей свои проблемы: уроки, оценки, контроль вышестоящих органов образования... Эми, бывая на консультациях психотерапевта, получает исключительно «полезные» для склонной к паническим и суицидальным настроениям девочки советы: «избегать негативного давления», «любить себя самой, если тебя не любят другие», сто раз написать в тетрадке утверждение «я окружена любовью»¹⁸.

Показателен разговор между Томом и молодым учителем граждановедения, требующим, чтобы ученик переписал сочинение, так как на тетрадь попала кровь. На протяжении всей этой сцены кровь продолжает капать из неудачно проколотого уха мальчика, но учитель так и не спрашивает, что случилось: «Сейчас не биология. Я – граждановедение»¹⁹. О чем написал Том в своей работе «Как я понимаю мультикультурное общество» и что значит «гражданство» для юных граждан, в пьесе обсуждаться не будет. В пьесах Равенхилла показательно нет и книг, хотя культурное и субкультурное ориентирование героев британского драматурга также интересует. Слово в культурном пространстве, уже преодолевшем и постмодернизм, изначально воспринимается как недостоверное, но оно может помочь создать «историю», сказку, – подобный подход к речам персонажей, часто развернутым и пространственным, сближает М. Равенхилла и Ф. Ридли.

К детской литературе и к сказке творчество Ф. Ридли имеет гораздо большее отношение, чем работа его коллеги по театральному цеху. Творческая деятельность Ф. Ридли разнообразна: помимо драматургии, британский автор известен благодаря своим кинофильмам («Зеркальная кожа», «Бессер-

дечный»), живописи, романам для взрослых и литературе для детей. Жанры, в которых работает Ридли, – это, прежде всего, ужасы, черный юмор, насыщенные, впрочем, сложной и яркой символикой. Но даже в самых «страшных» работах Ридли, как правило, находится место для образов детей и для сказок, вплетенных писателем, например, в ткань романа «Крокодилия» (перевод на русский язык Д. Волчека) в качестве вставных новелл. Персонажи самых разных произведений Ридли «пытаются (пере)оформить свое прошлое с помощью постоянной сочинительской активности, которая намеренно размывает любые возможные границы между правдой и вымыслом»²⁰.

«Брокенвилль» или «Разрушенск» (*Brokenville*, 2001) – одна из пьес Ф. Ридли для молодых исполнителей. По сравнению со «школьной» пьесой Равенхилла, работа Ридли сразу обращает на себя внимание условностью хронотопа: действие разворачивается на развалинах, чье происхождение так и не получает сколь-либо удовлетворительного комментария. «Разрушенск» – это своего рода «детский» вариант «Взорванных» С. Кейн. В пьесе Кейн взрыв происходил в гостинице английского города, но, идут ли в стране военные действия и насколько они масштабны, принципиально не пояснялось. В «Брокенвилле» Ридли разрушения привычного жилого интерьера заявлены уже во вводной ремарке.

Разрушенный дом: потолок обвалился, стены вот-вот упадут, окна разбиты, лестница. На полу куски кирпича. Большая лужа.

Повсюду следы того, что здесь жила семья; валяются фотографии в рамках, игрушки и так далее. Еще кровать, стол, стулья. Все говорит о том, что здесь произошла какая-то катастрофа. При свете луны дом становится похож на склад чьих-то воспоминаний²¹.

Воспоминание – как у Пинтера – здесь ключевое слово. И, как у Пинтера, на воспоминания нельзя полагаться: в пьесе Ридли герои не помнят, что произошло и кто они такие. Даже собственные имена персонажей не сохранились, хотя все участники действия в результате проименованы неоднократно – как рассказчики и как исполнители уже сказочных ролей. Среди действующих лиц только один возрастной персонаж – Старуха, а Ребенком здесь обозначен мальчик лет десяти. Все остальные герои – подростки, и прозвища они получают по той или иной детали своего облика: Хохолок, Царапина, Блестка, Портфель. Страх в этой атмосфере катастрофы испытывают практически все герои. Но в пьесе Ридли на сцене присутствует книга – книга сказок: Старуха и подростки рассказывают сказки Ребенку, но побеждают и свои страхи, увлекаясь сочинительством и представлением, все больше и больше ощущая себя его частью:

²⁰ Rabey D.I. English Drama since 1940. – London: Pearson Education, 2003. P. 196.

²¹ Ридли Ф. Брокенвилль (Разрушенск) / пер. М. Басовой, Е. Гурченковой // Антология современной британской драматургии. – М.: Новое литературное обозрение, 2008. С. 497.

¹⁷ Ravenhill M. Pool (no water). Citizenship. P. 70.

¹⁸ Ibid. P. 34, 37, 61.

¹⁹ Ibid. P. 54.

С этого момента повествование должно быть очень естественным, идет легко и быстро. Движение, работа с предметами, фонариками, костром – все используется для того, чтобы создавать образ за образом. Переход от статичного повествования к полному театральному представлению завершен²².

Условность происходящего на сцене в данном случае позволительно трактовать очень широко, автор дает нам множество подсказок: это может быть и сон маленького персонажа, и театральная проекция прочитанных сказок, и, наконец, как в вышеприведенной цитате, собственно шоу, перформанс, игра. Сказки, сочиняемые персонажами в процессе представления, вполне соответствуют поэтике «жесточкого театра», но автор хорошо ориентируется и в поэтике сказки, а фантастические сюжеты, словно вырастая один из другого, дополняются политическими реалиями. В сказках у Ридли есть короли, королевы, замки из золота и бриллиантов, битвы с драконом и волшебное зеркало, однако есть и разрушенный, «как здесь», город, деревни, стертые с лица земли взрывами бомб, войны, эпидемии и мечта о все более мощном оружии, которое позволит победить всех врагов.

Х о х о л о к. Может, мне пойти к ведьме и попросить ее... сделать Самое Мощное Оружие На Свете?

Т а т у. Самое Мощное Оружие На Свете?

Х о х о л о к. Чтобы больше никто на нас не напал. Это оружие положит конец всем войнам.

Т а т у. Хорошая мысль²³.

²² Ридли Ф. Брокенвиль (Разрушенск). С. 569.

²³ Там же. С. 564.

Единение героев в спектакле достигается за счет волшебства рассказывания и театральной постановки, а Самым Мощным Оружием На Свете оптимистично оказываются сами дети. Но Ф. Ридли, как и М. Равенхилл, не предлагает своим персонажам готовых рецептов, да и сказка, помогая избавиться от страхов, не восстанавливает Разрушенск. «Стать правильным героем в своей сказке»²⁴ у героев пока получается не всегда. Оптимизм, скорее, внушает тот факт, что «новая волна» британской драматургии, несмотря на свою широкую декларируемую «жесточкость», о будущем думает и создает для очень молодых людей хорошую сказку и хорошую драму. С. Грэм-Адриани указывает в предисловии к русскому изданию пьесы, что Королевский Национальный Театр Великобритании изначально осуществлял проект, в соответствии с которым «лучших драматургов просили написать короткие пьесы специально для молодых» британцев. Выяснилось, однако, что хорошие пьесы нужны и молодежи других стран. «До тех пор, пока будет необходимость, мы планируем продолжать эту интересную работу, питать и поддерживать ум, воображение и искренность молодых людей, а также взрослых, которые с ними работают»²⁵.

²⁴ Там же. С. 573.

²⁵ Грэм-Адриани С. Предисловие // Антология современной британской драматургии. С. 496.

Н.Э. Сейбель

БОГ В РОМАНЕ Р. МУЗИЛЯ «ЧЕЛОВЕК БЕЗ СВОЙСТВ» И АКСИОЛОГИЧЕСКИЕ ПОИСКИ В ЛИТЕРАТУРЕ НАЧАЛА XX ВЕКА

Роберт Музиль (1880-1942) классик австрийской литературы. Профессиональный инженер, математик, закончивший военно-инженерную академию, в 1908 году получил философское образование и защитил диссертацию «К оценке учения Эрнста Маха». В литературу он пришел довольно поздно (в 1911), а стремление к инженерной точности, математической образности и философской широте стали главными чертами его стиля на протяжении всего творчества. Им написаны две пьесы («Мечтатели» 1921 и «Подруга выдающихся мужей» 1923), два сборника новелл («Сочетания» 1911 и «Три женщины» 1924), два тома «Дневников», огромное количество эссе, статей и театральных рецензий и два романа «Душевные смуты воспитанника Тёрлеса» (1906) и незаконченный «Человек без свойств» (1930-1942). Музиль из тех писателей, которых принято называть автором одного романа (действительно, для работы над «Человеком без свойств» он отказался от всех заработков и сосредоточился только на этом монументальном труде). Но именно на него как на своего учителя и предшественника указывают те авторы, кто составил гордость австрийской литературы в XX веке: И. Бахман, П. Хандке и др.

«Человек без свойств» – грандиозная сатира на умирающую Австро-Венгрию, но и не менее грандиозная утопия. Герой романа ищет ускользающие смыслы бытия, ценностные опоры для ответственного человека, стремящегося честно смотреть в глаза действительности.

После объявленной Ницше смерти Бога он не только не умер, но актуализировался как важнейшая проблема, вокруг которой вращается мысль начала XX века. Вряд ли продуктивной окажется попытка перечислить даже самых значительных, выдающихся и именитых поэтов и философов, для которых решение этого вопроса стало осевым. Идеи «излечения от культуры» [1, с. 58] соседствуют с поиском путей возвращения к единой системе аксиологических координат. «Язычество и христианские искажения, аморализм и мистицизм, ... мрак отчаяния и величайшее напряжение чувства победы, космополитизм и национализм» [6, с. 191] соединяются в сложные семантические конструкты. «Всеядность» вызвана широтой интеллектуальной задачи, поставленной перед собой культурой: «Прикоснуться к разным возможностям и не отказываться ни от одной из этих возможностей» [7, с. 274]. «“Свой”, не конфессиональный бог... как перифраз перспективы... как метафорический шифр нравственного прибежища, “дома”» становится искомым идеалом, моделирующим текст. [5, с. 423].

Роберт Музиль – писатель, тонко, иронично, но неуклонно отзывавшийся на культурные и социально-исторические импульсы времени, создавая в «Человеке без свойств» грандиозную картину эпохи, не обошел и ее религиозный аспект. Бог не является

здесь этической константой, но предстает одним из важнейших дискуссионных вопросов, поскольку автор осознает, что поиски в области морали вне ответа на этот вопрос неполны.

Бог входит в круг внимания почти всех героев романа и становится в нем объектом всестороннего обсуждения. Позиции различных персонажей отражают смыслы, накопленные культурой.

Антропоморфный бог, «земной прототип которого нельзя не узнать» [4, т. I, с. 94], – надсмотрщик, строгий судья. Он призван управлять духовной деятельностью человека в той части, в которой сам человек с этой задачей не справляется. И в этой своей функции становится поводом для сатиры на «цивилизованные» формы веры. Если бог – внешний суррогат «души», то и он, и душа сомнительны. Такая вера – форма вынесения «во вне» ответственности за «все, в чем ты оплошал» [4, т. I, с. 219]. Высмеивая бога-карателя, Музиль выступает наследником ницшеанских идей. Однако проблема поставлена в романе в большее количество смысловых связей и контекстов. Вера не становится исключительно объектом иронии. Развенчание, как, впрочем, и утверждение, не есть авторская задача.

Современный облик культуры, констатирует Музиль, сформировался на почве практического использования идеи бога: он призван быть универсальным объяснением иррациональному, с его помощью дифференцируется «плохое» и «хорошее». Но современный «практический» человек отказался от обязательств, ответственности, служения, налагаемого на верующего религией. Бог больше не может предъявлять требований, ограничен в формах «проявления». Состояние открытости и восприимчивости к миру, предполагаемое живой верой, незнакомо современникам. Регулирование проникло всюду: «Церкви, то есть цивилизованные коллективы религиозных людей, относились к этому состоянию с недоверием, похожим на недоверие бюрократа к частной инициативе. Они никогда не признавали этих восторгов безоговорочно, а, напротив, прилагали большие и, видимо, оправданные усилия к тому, чтобы заменить их отрегулированной и понятной моралью. ...А когда духовное господство церкви и ее лексикон устарели, ... это состояние, понятно, стали считать вообще какой-то мерой. Почему буржуазная культура, придя на место религиозной, должна была быть религиозней, чем та?!» [4, т. II, с. 107]. Современность не способна спрессовать время в мифологическое единство, которое предполагается наличием живой веры: «проехал архиепископ... и два полицейских выгнулись и отдали честь последователю Христову, не думая о своих предшественниках, ткнувших его предшественнику копы в ребра» [4, т. II, с. 222]. Мифологический универсализм восприятия мира в его целостности утрачен, вместе с ним утрачена идея бога.

Превратившись в практически ориентированный, универсально отвечающий на все вопросы духа иррациональный остаток, Бог стал метафорой, оправданием нравственного бездействия, моральной пассивности: «Так же, как он <человек> переносит зло в образы нежелательного, мир переносит добро в образы желательного, которые он чтит за то, что они выполняют все, чего тебе, по-твоему, никак не выполнить самолично» [4, т. I, с. 578].

Перифразой Бога у персонажей Музиля становится «иррациональный остаток». Он – суррогат веры, сфера «темного» и «необъяснимого». Отнесенный в «иррациональный остаток» факт наделяется значительностью, но выводится из сферы ответственности человека, наделяется смыслом неизбежного. «Unreduzierten Rest» (нередуцированный остаток) задолго до Музиля стал составной частью мышления героев романа о Мейстере Гете. В биографическом фрагменте, повествующем о становлении актера Зерло («Годы учения Вильгельма Мейстера») и его вступлении в сообщество «Детей радости», Гете ведет речь о соотношении «разумного» и «неразумного» в человеческом бытии и говорит о «иррациональном остатке»: «...сообщество, которое называлось тогда “Дети радости”. Это были толковые, неглупые, деятельные люди, понявшие, что сумма нашего бытия полностью не поддается делению на разум, в итоге всегда остается некая сомнительная дробь. От этой неудобной, а при раскладе на всю массу даже опасной дроби они ... старались избавиться... путем аллегорических представлений» [2, с. 346]. Для носителя преимущественно рационального сознания Гете «zweifelhafter Bruch» (сомнительная дробь) «иррационального остатка» имеет отрицательный смысл. Она разрушает поле долга, порядка, дисциплины, создает почву для аффектов, порывов, деструкции, следовательно, необходимым оказывается дополнительное действие, освобождающее внутреннюю жизнь человека от накопления этого остатка. Гете разрешает эту проблему в духе традиции карнавала с его очистительным смехом, преодолением и даже предупреждением порока в ходе игры. «Дурацкий колпак», который добровольно по очереди надевают на себя члены общества «Детей радости», освобождает их от накопившейся негативной энергии. «Игра» и «Радость» становятся союзниками разума. В начале XX века в художественной системе Музиля «иррациональный остаток» – неизбежное следствие абсолютизации практических целей и ценностей. У каждого персонажа он свой, но каждый пытается с его помощью «залатать дыры» морали, найти оправдание аморальному в алогичном, запредельном, космическом. Так, Дюнтима и Арнгейм верят в «практического» бога, «который носит в кармане недостающую часть их самих» [4, т. I, с. 219], и занимается, преимущественно, оправданием ошибок, совершенных «верующим» человеком. Граф Лейнсдорф формулирует «на редкость интриганское представление о боге! Его оскорбляют с его же согласия, он толкает человека на поступок, за который сам же на него обидится» [4, т. I, с. 535]. Штумм фон Бордвер говорит не столько о боге, сколько о современной культуре, в

сложностях которой поставил себе цель разобраться: «все религии предусматривали иррациональный, не поддающийся учету остаток, который они называли неисповедимостью бога; если задача у смертного не решалась, ему достаточно было вспомнить об этом остатке, и дух мог уже довольно потирать руки. Это ... называют мировоззрением, и владеть им современный человек разучился» [4, т. I, с. 586]. Для объяснения своих выводов генерал Штумм использует образ падения. Музиль активно играет им в романе: падение с небес, падение с высот благополучия, падение младенца, когда он, учась ходить, шлепается назад. Ирония возникает из соединения возвышенного и сниженного. Верующий человек, приходит к выводу Штумм, с одной стороны, как Иов многострадальный, проходит испытание веры, с другой – похож на кошку, падающую всегда на ноги. Потеря веры – туиковый путь, на котором нет выхода из противоречий: «наиболее распространенная ныне форма состоит, пожалуй, в убежденности, что без духовности нет подлинной человеческой жизни, но при слишком большой духовности тоже нет. На этом убеждении целиком основана наша культура» [Там же]. Тесная связь противоположностей, невозможность высчитать сумму всех векторов культурных стремлений и определить направление общего развития эпохи способствуют общему пессимизму и распаду.

Попадая в сферу внимания главного героя романа Ульриха, проблема веры получает множество разнообразных решений. Отношение главного героя к предмету не статично: Ульрих «был, несомненно, человек верующий» [4, т. II, с. 171] – с одной стороны, и «верующий человек может так считать, а Ульрих таковым не был» [4, т. II, с. 471] – с другой. Контекст, собеседник, внутренний этап развития героя – факторы, определяющие и значительно меняющие его позицию.

Ульрих делает открытие, что ответственное научное познание нуждается в Боге не меньше, чем сознание обывательское или экзальтированно-художественное: «Нельзя забывать, что разновидность ума, тяготеющая к точности, в сущности религиознее, чем эстетическая; ибо первая подчинилась бы Ему, соизволь он показаться при условиях, устанавливаемых ею для его признания, тогда как наши эстеты, если бы Он объявился, нашли бы только, что его талант недостаточно самобытен, а его система мира недостаточно понятна, чтобы поставить его на одну ступень с дарованиями, где видна действительно искра божья» [4, т. II, с. 297].

Значим в романе и смысл «спорадических открытий» Бога. Ульрих не менее регулярно, чем в связи с чужими иррациональными остатками мышления, вспоминает о Боге в контексте объяснения собственной точки зрения. Бог становится последним аргументом в его школьном сочинении. В разговоре с Клариссой об оправданности его жизненной позиции (позиции возможностей) у него возникает «странное желание произнести слово “бог”». Сказать он хотел примерно так: бог понимает мир совсем не буквально; мир – это образ, аналогия, выражение, которыми он по каким-то причинам выну-

жден пользоваться, а этого, конечно, всегда недостаточно» [4, т. II, с. 407]. В этом значении Бог «всплывает» случайно, как извлеченный из глубин памяти образ. Позиция человека возможностей Ульриха становится ясна через сравнение с Богом. Отстраненность наблюдения за миром как за экспериментальной площадкой при готовности изменить условия, задать новые параметры, скорректировать ход эксперимента – божественный масштаб мироосмысления. «Возможное включает в себя не только мечтания слабонервных особ, но еще и проснувшееся намерение бога» [4, т. II, с. 39], поскольку воплощает внутренний потенциал веры. Религиозная открытость, доверие миру, смелость его изучения устойчиво соотносятся в романе с последовательной мыслительной позицией человека возможностей: «... апостол Павел называет веру уверенным ожиданием вещей, на которые надеешься, и убежденностью в существовании вещей, которых не видишь; и противоречие этому нацеленному на хватание определению, ставшему убеждением людей образованных, принадлежало к самому сильному из того, что носил в сердце Ульрих. Вера как уменьшительная форма знания была противна его естеству, она всегда – “рассудку наперекор”; зато ему было дано видеть в “догадке по честному разумению” особое состояние и поприще для предприимчивых умов» [4, т. II, с. 460]. Вера составляет внутренний этический ориентир, оживляя «мертвые» понятия морали, гения, духа, которые быстро отстают от своего времени, как только лишаются субъективной составляющей – составляющей доверия воспринимающего их сознания. Это не социальная рациональная этика, априори делящая объекты на добрые и злые и принимающая это разделение в качестве исходного условия познания, а этика априорного доверия каждому предмету, оценивания его вне мыслительных эталонов, в его самости. Ульрих устанавливает связь веры и знания на уровне предпосылок, а не результата: «его величайшей преданности науке никогда не удавалось заставить его забыть, что красота и доброта людей идут от того, во что они верят, а не от того, что они знают. Но вера всегда была связана со знанием, хотя бы и с мнимым, с древнейших дней его, знания, волшебного воцарения. И этот старый элемент знания давно сгнил и заразил веру своим тлением; надо, значит, сегодня установить эту связь заново. И, конечно, не просто поднимая веру “на уровень знания”, а как-то иначе, так, чтобы она воспарилась с этого уровня. Искусство возвышения над знанием надо изучать заново» [4, т. II, с. 171]. Рассматривая каждый предмет в его самоценности, вера является одной из предпосылок того типа мышления, которое утверждает в своем романе Музиль. Соответственно, Ульрих самоидентифицирует себя как человека верующего: «Я очень плохой католик... Я не верю, что бог был на земле, а верю, что

он еще придет. Но только если путь ему сделают более коротким, чем до сих пор!» [4, т. II, с. 385].

В авторском тексте «Человека без свойств» «иррациональный остаток» преодолим: «можно, наверно сказать, что неожиданные идеи появляются не от чего другого, как от того, что их ждут. Они в немалой мере суть результат характера, постоянных склонностей, упорного честолюбия и неотступных занятий. Как, наверно, скучно это постоянство! Однако, с другой стороны, решение умственной задачи совершается почти таким же способом, каким собака, держащая в зубах палку, пытается пройти через узкую дверь: она мотаает головой до тех пор, пока палка не пролезает, и точно так же поступаем мы, только разницей, что действуем не наобум, а уже примерно зная по опыту, как это делается. И хотя умная голова, совершая эти движения, проявляет, конечно, гораздо больше ловкости и сноровки, чем глупая, пролезание палки неожиданно и для неё, оно происходит внезапно, и в таких случаях ты отчетливо чувствуешь легкое смущение оттого, что мысли сделала себя сами, не дожидаясь своего творца. Смутное это чувство многие называют сегодня интуицией – прежде его называли вдохновением – и усматривают в нем нечто сверхличное» [4, т. I, с. 141-142]. Представление о непредсказуемости и «озарении» отвергается Музилем, поскольку в логическом продолжении подобный иррационализм приводит либо к признанию непознаваемого иррационального остатка, либо к формализованности этики и морали, подменяющей свободу человеческого решения «культурной традицией» и «коллективным разумом».

Оказываясь у границы познания, человек неизменно приближается в эстетике Музиля к Богу. Освобождая Бога от спекулятивного, навязанного ему смысла «дверного косяка», ограждающего человека от собственной иррациональности, человек способен открыть в вере новый смысл духа.

Литература:

1. *Bushart M.* Der Geist der Gotik und expressionistische Kunst. – München, 1990.
2. *Goete J.W.* Wilhelm Meisters Lehrjare. – Berlin, 1953.
3. *Musil R.* Der Mann ohne Eigenschaften: in 3 Bdn. – Berlin, 1975.
4. *Музиль Р.* Человек без свойств: в 2 т. / пер. С. Апта. – М.: Ладомир, 1994.
5. *Россиянов О.* Нравственная идея // Энциклопедический словарь экспрессионизма. – М., 2008. – С. 421-425.
6. *Сарабьянов Д.В.* Импрессионизм и стиль модерн в России в конце XIX века // Сарабьянов Д.В. Русская живопись XIX века среди европейских школ. Опыт сравнительного анализа. – М., 1980.
7. *Якимович А.* Двадцатый век. Искусство. Культура. Картина мира. – М., 2003.

УРАЛЬСКАЯ ШКОЛА ПОЭЗИИ: МИФ ИЛИ РЕАЛЬНОСТЬ?

Преподаватели и студенты ИФК и МК УрГПУ приняли участие в ежегодном поэтическом фестивале «СловоNova», проходившем в Перми 7-10 декабря 2011 г. В программе фестиваля значились имена: Лев Рубинштейн, Владимир Мартынов, Евгений Роизман, Виталий Кальпиди, Вера Полозкова, Гарик Оситов, Андрей Родионов, Адольфыч (Владимир Нестеренко), Орлуша (Андрей Орлов), Псой Короленко, Федор Сваровский, Виктор Топоров, Александр Горнон, Александр Кабанов и другие. Спецификой фестиваля этого года стало обсуждение третьего тома «Антологии современной уральской поэзии (2004-2011)», подготовленного В.О. Кальпиди. Дискуссии развернулись вокруг проблемы существования особой школы уральской поэзии: есть ли некое единство, отличающее творчество уральцев от поэзии других регионов, или это просто собрание под одной обложкой стихотворений поэтов, биографии которых как-то связаны с Уралом? Насколько существенны «привязки» поэзии к конкретному времени и географическому месту?

Публикуемые ниже материалы подготовлены по следам фестиваля.

Н.В. Барковская

ПОЙМАННОЕ ЭХОМ: КНИГА СТИХОВ ЕЛЕНА СУНЦОВОЙ «ПОСЛЕ ЛЕТА»

В стихах Е. Сунцовой¹ привлекают чистый голос и естественность интонации. Камертоном звучит уже название книги «После лета»: два двусложных слова, связанных созвучием-повтором слогов, чередованием *n* и *m*, порождают ощущение лепета, шелеста – как в листопад, которым завершается лето. Ее стихотворения написаны без красоты («гламура»), но и без нарочитой грубости или вычурности.

Это будет не зима,
это будет полутьма,
полутьма коснётся тех,
кто зимы наденет мех.
Пусть, как шуба, меховой,
снег укроет путь домой,
полущуба, полумгла,
вот и я полуушла.²

Ритм этого стихотворения напоминает ритм считалки «Вышел месяц из тумана...»: тот же 4-хстопный хорей, смежная рифмовка, сплошные мужские окончания. (Впрочем, исходный текст тоже используется Е. Сунцовой в другом

стихотворении, но не буквально воспроизводится, а в сильно трансформированном варианте: «Восходит месяц, белокож, / тонкой струйкой виснет. / Из кармана вынет нож, карандаш очинит, тощ – / снова стружка брызнет...»). После лета наступает осень, после света – сумерки, полумгла (подчеркнутая ассонансом [y]) скрывает то, что совсем недавно было очевидно, а именно – *путь домой*, откуда героиня *полуушла*. Частица *полу* – становится главным «сюжетом» стихотворения, как, например, *пере-* у Ходасевича или *рас-* у Цветаевой. Считалка кончается безговорочным «Выходи, тебе галить», ответственность в новой жизни ожидает и героиню данного стихотворения, но она совершает жест оглядки, полуоборота головы в детство, в родной город, в Россию:

Глядя, как медленно спит зима
в белых ладонях тьмы,
не поворачивай, голова,
к памяти головы.
<...>
в школу ведет заводской гудок,
ты прекращаешь спать,
дышишь на двери трамвая ртом,
чтобы порисовать. (27)

Сновидение возвращает к тагильскому родительскому дому:

Второго, третьего, второго —
шепни — не существует дома,
где плоть сгущённая сверкает,
и ярче этого мелка нет?
Пусть сон петлёй идёт по следу,
почти равняется ответу,
хвост исчезающий кусает,
с размаху к первому бросает. (5)

Неточные и составные рифмы в начале (второго – дома, сверкает – мелка нет), сменяются точными глагольными в конце, утверждая итог: «кусает» и «бросает». Петля (вариант: «мертвая петля», 86), змея, кусающая свой хвост (Урабо-

¹ Елена Сунцова родилась в 1976 г. в Нижнем Тагиле. Училась на художественно-графическом факультете Нижнетагильского педагогического института, на факультете журналистики Санкт-Петербургского университета. Окончила факультет «Литературное творчество» Екатеринбургского государственного театрального института. Работала журналистом. С 1995 по 2002 жила в Санкт-Петербурге, с 2002 по 2008 – в Екатеринбурге. С мая 2008 живет в Нью-Йорке. Публикуется с 1994 г. Стихи печатались в антологиях «Современная уральская поэзия: 1997-2003», «Братская колыбель», «An anthology of contemporary russian women poets» (в переводах на англ. Ники Скандиаки), в альманахах и журналах «Вавилон», «Воздух», «Волга», «Новый берег», «Стороны света», «Урал», «Черновик», «TextOnly» и др. Опубликовала сборники стихов «Давай поженимся» (2006), «Голоса на воде» (2009), книги «Лето, полное дирижаблей» (2010) и «После лета» (2011). Подготовила к печати книги стихов Екатерины Симоновой «Сад со льдом» и Евгения Туренко «Предисловие к снегопаду» (обе – М., «Русский Гулливер», 2011). В 2011 г. основала собственное издательство «Айлурос» (Нью-Йорк). Один из кураторов Всероссийской поэтической премии «ЛитератураРентген».

² Сунцова Е. После лета. – Нью-Йорк, 2011. С. 21. Далее страница указывается после цитаты в тексте статьи.

рос), исчезающий вдали хвост поезда – все это модели кольца, т.е. вечности, где смыкаются начала и концы. Так и в стихотворении об осеннем саде (поскольку книга – «После лета») сад дряхлеет, а снег – временный, рождение (утренняя зоря), краснота родившегося младенца и смерть (закат), лихорадочный румянец агонии сопоставлены по сходству:

Полон временного снегу,
сад дряхлеет на глазах,
и в серебряную сферу
ветер дует в небесах.
И рождения багрянец,
умирания багрец
тяжелы, как первый ранец,
горьковаты, как чабрец.

Обложка книги бежевого (осеннего!) цвета, на ней размещена географическая карта: Атлантический океан, слева – берег Америки (где расположен Нью-Йорк), справа – берег Европы (в том числе, и та точка, в которой располагается Петербург). Карта дана не в привычной для нас проекции на глобус-шар, а в проекции на цилиндр – так, как принято на Западе. Такая «неправильная», с нашей точки зрения, карта соответствует взгляду на восточное полушарие оттуда, с западной стороны, что визуально закрепляет жест оглядки. В центре обложки – океан, тем самым выражается «транзитное» положение героини стихов (впрочем, мотив «перелетного рейса», заданный уже Цветаевой, уже был досконально воплощен в стихах Веры Павловой, особенно в книге «Ручная кладь»). Океан – это глубины, воды, покрывшие исчезнувший материк, это бездна, разделившая разошедшиеся полушария: «Мы, укрывшись океаном, <...> оба берега оставим» (16). Так каково же «место» героини Е. Сунцовой? На дне? Мотив дна, действительно, часто встречается в книге: «можно приплыть и увидеть дно» (17), «судьба тверда и, как дно, видна» (19), «дном рассвета дышит» (29), «осколочное дно» (32), «она живет на дне» (59). «Дно», вероятно, можно истолковать как некую прочную почву под ногами. Положение героини – *между*:

...между *cogito* и *sum*,
речью и судьбой –
меж хозяином и псом,
мною и тобой. (36).

В параметрах поэтического мира также отражено положение *между*: есть точные топонимы, напр., Сылва и Тавда (80), с другой стороны – Франкфурт, Бруклин, Лос-Анжелес, Нью-Йорк. Время, очевидно, актуальное, сегодняшнее. Но в стихах Е. Сунцовой очень много ненавязчивой цитатности, отсылающей к исчезнувшему «материку» Серебряного века, который и является, видимо, «дном» сегодняшней (тяготеющей к немодернизму) поэзии. В книге упоминаются А. Ремизов, З. Гиппиус, И. Бунин, Г. Кузнецова, М. Кузмин, В. Нарбут; уже название книги вы-

зывает ассоциацию с цветаевским «После России» (после любви, после прежней жизни, после разлуки). В стихотворении «Трамвайная эпитафия» слышатся и О. Мандельштам, и Б. Пастернак, и М. Кузмин с его «форелью». Причем эти авторы присутствуют в своих трагических судьбах изгоев или эмигрантов, очевидно, они составляют некую параллель к истории жизни героини.

Я направо, ты налево,
жизнь ломает о колено
эмигрантов, иммигрантов,
поэтесс с огромным бантом.
(Сад Лен)

Г. И., И. О.
Снова нос щекочет дым —
не тебе, а им двоим —
заграничных сигарет,
у тебя которых нет.
На незанятых местах
плачут в аэропортах
те, к кому не улетишь
в Ригу и Париж.

Аллюзии и реминисценции в книге играют роль мостика, связующей нити между прошлой жизнью на родине и новой жизнью в Америке, так же, как эмигранты первой волны, утратив геополитическую родину, своим истинным «домом» ощущали русскую литературу. Цитатность у Е. Сунцовой не предполагает постмодернистской деконструкции первотекста, она естественна, иногда окрашена легкой иронией, напр.:

Мыши по небу летают,
сыр луны не берегут,
воду в замшевом Китае
вёсла-ножницы стригут.
Всё на свете убывает,
кот жалеет, что бескрыл,
рыльце лапкой умывает,
как почти два века мыл. (39)

В финале стихотворения дана отсылка к V гл. «Евгения Онегина», где говорится о Татьяне, верившей в приметы и предания: «Жеманный кот, на печке сидя, / Мурлыча, лапкой рыльце мыл: / несомненный знак ей был», что нужно ждать приезда гостей. Мыши-тучи, кстати, тоже вызывают массу ассоциаций: от «Тучек небесных» Лермонтова до популярной песни группы «Иванушки» (муз. И. Матвиенко, слова А. Шаганова), в которой тучи летают, одинокие, как люди; впрочем, здесь уже срабатывает читательская субъективность.

Круг, инверсия, цикличность – это, как известно, залог неизбежного возрождения. Идти вперед, все время оглядываясь назад, невозможно. Прошлое должно давать импульс для будущего. Общая тональность стихов Е. Сунцовой – во все не ностальгия и пессимизм. Ей 35 лет, и многое еще впереди.

Где начиналось путешествие,
там тени в коридоре шепчутся
и маятник забытый мечется,
о воздух, как о прутья, бьётся.
Галчонок-город снова солнцу
откроет рот — теплом насытится,
ряды уставших тополей
помолодеют в гольфах беленьких —
на ломти улиц и на зелень их
сияющее масло лей,
весну, как блин, переворачивай. (72)

Время-птица («времири» В. Хлебникова?)
вырвется из клетки, после осени и зимы обяза-
тельно наступит весна, с разгульной масленицей
и Пасхой. Тут все детали говорят не об эпитафии,
а о юности и радости жизни: птенец-галчонок,
девчачьи беленькие гольфы, аппетитный блин.
Весенней суматохе отвечает подвижный ритм
стихотворения: 11 строк, первая и последняя –
пэон-4, в остальных – ямб, в большинстве строк –
«фольклорное» дактилическое окончание (за ис-
ключением срединных 4-й и 5-й строк), перед фи-
нальной строкой стоят четыре зарифмованные
строки, причем рифмы составные, т.е. эффектные:
тополей – масло лей, беленьких – зелень их. По-
вторяя ритмически первую, элегическую строку,
строка последняя, по контрасту, звучит с энер-
гичной, призывной интонацией.

Замыкает книгу раздел «Сад Лен», с харак-
терными темами дружбы, любви, встречи после
разлуки, «одой» на получение Шенгенской ви-
зы... «Сад» – это, конечно, не «дно». Изменилась
и лирическая героиня:

И давно не та я,
стала, как вода, я,
а была худая,
злая, молодая...(105)

Похоже, что героиня преодолела простран-
ство «океана», перешагнула зияние «между». По
мере развития сюжета «транзита» усиливается
мотив протянутой руки, напр.:

...обещали, что не страшно
день преследовать вчерашний,
обещали, что помехой
станет пойманное эхом –
чтобы ландыши молчали,
колокольчики горчили,
повторяй – отча...отчалил
и шепни – при...приручили. (83)

В цикле «Манхэттенские романсы» пятое
стихотворение звучит особенно легким трехстоп-
ным хореем, проникнуто ощущением покоя и
легкости:

Мне так легко, пока
в твоей моя рука
покоится – со мной
звезд выводок ночной,

все страны, все моря,
месторождения.
все олеандры и
кожаменители,

все души, слезы все,
вся эта карусель –
белее скорлупы,
выносливей стопы. (104)

Надежная рука близкого человека вмещает
весь мир, всю суматоху («карусель») жизни. Ин-
тонация стихотворения динамичная (один
большой период, с анафорически нанизанными
перечислениями, парной рифмовкой строк с
мужским окончанием, причем, во второй строфе
ощутима шутливая игра «сдвинутыми» ударе-
ниями в словах четных строк), устремленная к
концовке. В слове «стопа», очевидно, важны оба
значения: стопа как часть ноги и стопа как часть
стихотворной строки, «мера» стиха. «Выносли-
вая» стопа – залог твердого шага, готовности
преодолеть долгий путь и намерение писать все
новые стихи, не чураясь классической метрики.
Возможно, еще и потому, что с ямбом и хореем
связаны традиции именно русской поэзии –
пусть и на другом берегу Атлантического океа-
на.

Таким образом, книга «После лета» Е. Сун-
цовой – отнюдь не сборник разрозненных стихо-
творений. Оформление обложки, наличие по-
священий и эпиграфов, сквозной сюжет «транзи-
та» между частями света, заканчивающийся при-
ходом в «сад», лейтмотивы (океан, дно, мост,
река, дождь, рука и др.), единство лирического
субъекта – все эти признаки говорят о том, что
перед нами именно лирическая книга, завер-
шающая определенный этап творческого пути
автора.

О.В. Ловцова

ЕКАТЕРИНА СИМОНОВА «ГЕРБАРИЙ»: ПРЕЛОМЛЕНИЕ ОБРАЗА ПЕТЕРБУРГА В СОВРЕМЕННОЙ УРАЛЬСКОЙ ПОЭЗИИ

Книга стихов Екатерины Симоновой «Гербарий», вышедшая в 2011 году в издательстве «Айлурос», представляет собой своеобразный диалог с Серебряным веком. Стихотворения здесь – не столько стихи, сколько тени, призраки, осколки Петербурга начала XX века.

Уже в заглавии книги декларируется эта идея: гербарий – коллекция засушенных растений, и перед читателем предстают образы, символы, знаковые фигуры поэтической России первой четверти XX века, напоминающие сухие цветы, которые так приятно находить между страниц старинной, забытой всеми книги.

Сборник представляет собой не что иное, как стилизацию поэзии Серебряного века – автор стремится воссоздать обаяние навсегда ушедшей прекрасной эпохи. В «Гербарии» изображен мир рафинированной культуры и красоты, центром и основанием которого становится Петербург с его историей, культурным наследием, географией и памятными местами.

«Гербарий» – это не просто сборник стихов, но лирическая книга [3], особый цельный текст, в котором происходит переосмысление традиций Петербургского текста. Книга стихов является единым целым, поскольку структурно «Гербарий» напоминает личный дневник, что явствует из прозаического вступления, озаглавленного «Из воспоминаний Адели С.». Конечно, дневник, написанный почти век назад, современным читателем воспринимается как произведение мемуарного характера.

Кроме того, все стихотворения объединены одним лирическим субъектом – Аделью. Образ Адели представляет собой своеобразную мистификацию, которая была характерна для традиций поэзии Серебряного века. За игровым персонажем скрывается сам автор стихов – Екатерина Симонова. Стихотворения скрепляет в книгу не только сквозной образ лирического субъекта (Адель, оставившая в своем личном дневнике наивные стихи о тех людях, с кем некогда была дружна: Гумилев, Ахматова, Иванов, Вертинский и др.), но и сквозной сюжет, который заключается в намеренном воспроизведении жизненного пути поэтов первой волны эмиграции (в стихах последовательно, в хронологическом порядке описано счастливое, полнокровное бытие в Петербурге, отъезд в эмиграцию, жизнь на чужбине и сопряженные с ней лишения, одиночество, тоска и смерть вдали от родины). Также объединяет стихотворения в цельную книгу единство эмоциональной атмосферы: мотив ностальгии, светлой тоски по Петербургу. Интонация романтической печали от осознания невозможности окунуться в ауру идеального, уже не существующего города, пронизывает всю книгу.

Ключевая особенность лирической книги «Гербарий» заключается в том, что действующие

лица всех стихотворений – куклы, которые дублируют те или иные знаковые фигуры эпохи дореволюционного Петербурга.

«Гербарий» – первая книга стихов Симоновой, где повествование ведется от лица не самого автора, а своеобразного персонажа – куклы.

Повествователь Адель С. имеет синтетическую природу: Аделью названа любимая кукла поэта Симоновой (автор – петербургская художница-кукольница Ирина Глебова). Отношения кукла – хозяйка куклы характеризуются неслиянностью и нераздельностью.

Именно поэтому стихи, написанные от лица Адели, несут на себе печать биографии и личного опыта поэтессы. Нередко встречаются посвящения друзьям Е. Симоновой, многие тексты навеяны беззаботными летними прогулками по Петербургу, спектаклями в Петербургских театрах, путешествием во Францию.

Кроме того, образ Адели представляет собой собирательный образ всех поэтов-эмигрантов первой волны эмиграции. В стихотворениях репрезентируется так называемый эмигрантский комплекс.

С какой целью Е. Симонова использует игровую персонаж, попытаемся объяснить ниже. Кукла в системе культуры представляет собой дублера человека. Кукла похожа на человека, но принадлежит к своему собственному миру: кукла сохраняет свой антропологический облик, она не вторит идеалу женщины. Вероятно, Симонова выбирает для своей книги псевдоавтора – куклу для того, чтобы показать эпоху не глазами потомка, человека совсем другой эпохи, а глазами живого действующего лица, свидетеля и участника. Также поэтесса предельно обобщает образ повествователя: главным становится не то, что автор конкретный поэт Е. Симонова, а женщина, которая оценивает эпоху Серебряного века, культурный локус, исторические события, людей того времени сквозь призму женского мироощущения.

Кроме того, обращение к образу куклы сообщает всем текстам мягкую ироничность и игровую природу. Эстетика игры в книге «Гербарий» проявляется в том, что художественный мир напоминает театр, где все действующие лица лишь куклы, а цепь событий выглядит двухактным спектаклем, сценарием для которого послужили мемуары И. Одоевцевой, Г. Иванова, Н. Берберовой и многих других фигур Серебряного века. А декорациями становятся Петербург, Прованс, Париж и Ницца.

Однако театральность и детскость манеры повествования обостряют трагизм истинной жизни: гибель эпохи и лучших ее представителей.

Думается, излишне говорить о том, что образ Петербурга занимал и донныне занимает исключительное место в русской литературе, поскольку именно этот город на протяжении нескольких сто-

летий был средоточием государственно-политической, бытовой, культурной, интеллектуальной жизни России.

В основе почти всех стихотворений книги Е. Симоновой лежат субстратные элементы Петербургского текста, выявленные В.Н. Топоровым [4], такие, как некая иллюзорность города (несмотря на его детальность и осязаемость), его ирреальная сущность, эсхатологические предчувствия, связанные с наводнением. Петербург Е. Симоновой завораживает своей печальной, неуловимой, утонченной красотой, причем эта красота осмысливается через повседневные детали, зафиксированные женским взглядом: город сравнивается со старинным таинственным патефоном, мокрый от дождя Невский выглядит чарующе в сиянии дуговых фонарей, гладь Фонтанки вызывает ассоциации с зеркалом, небо над Петербургом напоминает серебряный багет, а мостовая схожа с булкой:

На Галерной улице
Солнечные курицы
Каменную булку
Мостовой безлюдной

Выклевав по крошке,
Яркие, как брошки,
Рвутся в рассыпную,
Как фонтана струи.
(«Память»)

ты выйдешь спозаранку
вдоль зеркала Фонтанки,
овальный неба свет –
серебряный багет [1]
(«ты выйдешь спозаранку»)

Относительно языкового оформления книги можно говорить о том, что автор использует образы, наделенные положительным смыслом в произведениях всех творцов Петербургского текста и ставшие символами Петербурга как литературного героя: проспект, линия, набережная, шпиль Адмиралтейства, фонари, сады, Нева, Египетский мост, Фонтанка, Литейный мост:

Сияющей иглою
Адмиралтейство шьет мешок
(«Но, задержавшись на свету...»)

Автор отдает предпочтение описанию не тех черт и знаков Петербурга, которые традиционно воспринимаются как отрицательные, а тех, которые выполняют особую функцию: конструирование образа города, поражающего своим величием. В этом также проявляется и следование традициям поэзии акмеистов, которые стремились изображать Петербург как блистательную имперскую столицу, как город-музей.

Но нельзя не отметить новаторства Е. Симоновой, которое заключается в том, что образ Петербурга создается из «домашних» деталей и деталей, из которых складывается теплый, уютный мирок женщины: *курицы, булки, багет, зеркало, брошка, игла, цветы*. Эти несколько приземленные реалии

подчеркивают, что находиться в Петербурге лирическому субъекту необычайно уютно и приятно.

В первой половине книги совершенно особое место занимают фигуры поэтов Серебряного века, а также известные представители богемы того времени. На страницах «Гербария» можно встретить А. Блока, О. Мандельштама, М. Кузмина, В. Нарбута, А. Ахматову, Н. Гумилева, М. Цветаеву, С. Парнок, О. Судейкину, П. Богданову-Бельскую, К. Сомова и многих других. Благодаря неоднократному упоминанию образов поэтов и иных известных исторических персонажей, переходящих из одного стихотворения в другое, и культурных кодов, отсылающих к их биографии и творениям, явственно ощущается эффект присутствия в Петербурге Серебряного века, создается впечатление, что считаешь не текст, а сам город, причем город живой, дышащий, одухотворенный присутствием этих людей.

Особую смысловую нагрузку несет на себе эстетика балагана [5], реализующая себя в обрисовке художественного пространства, времени и образов в стихотворениях. Момент театральности в стихотворениях Екатерины Симоновой не монолитен, а скорее, множественен и дробен: автор обращается к образам, связанным с *commedia dell'arte*, цирком, балетом, водевилем, площадным театром. Уже в прозаическом вступлении «Из воспоминаний Адели С.» декларируется идея всей книги «Гербарий» – мир как театр, но в театральной игре истины, искренности и правды больше, чем в жизни: «Все слова – именно слова, а не стихи, потому что стихи казались просто – воздухом, мужчины и женщины, мужчины и мужчины, женщины и женщины – театр, театр». Ниже приведем несколько примеров из данного образного ряда:

Деревья, круглые, как рты
Трагичных белых масок...
(«Но, задержавшись на свету...»)

О, этот вечер, столь ненастоящий,
Как тоненький гимнаст на голове
(«Прогулка этого лета»)

Коломбиной притворялась,
Сладким чаем угощалась...
(«Маскарад»)

Текст из мини-цикла «Крестовский остров», благодаря наличию каламбура, особой интонации и речевой организации, напоминает раёшный стих:

На улице Еленинской
Никто не верит в Ленина.
Елены пьют чай,
ломают калачи,
с вареньем вишневым,
с французским русским словом...
(«Крестовский остров»)

Данное стихотворение можно рассматривать как некую иронию над холодным Петербургом: зарисовка «На улице Еленинской...» вызывает в памяти читателя картины Кустодиева, на которых изо-

бражены купчихи, калачи, чаепития. Это стихотворение, пожалуй, единственное, где автор отступает от традиционной трактовки образа Петербурга. Обращаясь к традиции московского текста, Е. Симонова иронизирует над своей наивной, романтической мечтой погрузиться в ауру Петербурга, которого еще не коснулось разрушение, обусловленное революцией.

Таким образом, в книге стихов «Гербарий» выражена вполне определенная концепция мироздания: мир представляет собой кукольный театр, а все люди – куклы и ее субституты. Образы кукол вызывают у читателя двоякие чувства: одно манит в уютный мир детства, другое ассоциируется со смертью.

В лирической книге «Гербарий» продемонстрировано, как отношения человека и куклы, всегда бывшие непростыми, обостряются до предела в моменты социальных, исторических катаклизмов. Это соотношение: кукла – человек, человек – кукла, крайне неустойчиво. Кукла претендует на то, чтобы занять место человека, а человек может быть уподоблен зависимой кукле. Используя образ куклы, поэт исследует природу отношений человека с судьбой, с космосом. [2] Обращение к различным вариациям образа куклы связано с предчувствием надвигающейся бури: куклы прекрасны, но слабы, хрупки перед близящейся революцией.

Во второй части книги («Погашенная лампа») художественное пространство локализуется во Франции, в основном в двух местах – в Провансе и Париже. Примечательно, что вторая часть книги «Гербарий» названа в духе многих эмигрантских сборников.

Вступительное стихотворение-эпиграф «Из дневника Адели» погружает читателя в мир переживаний человека, покидающего свою родину навсегда:

Уезжали ненадолго
Уплывали навсегда
За кормой сияла ломко
Средиземная вода

Кто вперед глядел с укором
Кто назад с такой тоской
Что любые разговоры
Не давали ничего

К сердцу вырванному руку
Как иконку приложив
Думали не о разлуке
Лишь о том как милый – жив?

Эмоциональная доминанта этого раздела – щемящая тоска по родному и до боли любимому Петербургу, становящемуся для Адели во второй части книги образом покинутой родины. В чужой стране все напоминает о потерянной России, о прошлом:

...Похожие на петергофских львов,
Во тьму уходят теплые холмы,
И понимаешь, что хватает слов
Не горечи, но, боже мой, любви.

Подмена эта – жалящий обман:
Смотреть, не видя ничего почти,
И каждый куст похоже на фонтан
Шумит...
(«Похожие на петергофских львов»)

В «Погашенной лампе» логично возникает мотив памяти. Память эта одновременно светла и в то же время ранит лирического субъекта. Постоянное, непреодолимое возвращение Адели С. к мыслям о родине вызывает постепенно нарастающее, неизбежное чувство отчаяния. Мощный ассоциативный шлейф, связанный с реалиями Петербурга, в чужой стране пробуждается даже едва ощутимым дуновением ветра, шумом листвы на деревьях.

На страницах «Погашенной лампы» читатель встречается с поэтами и писателями русской эмиграции, которые крайне болезненно восприняли отъезд из России и утрату культурного контекста: И. Бунин, В. Ходасевич, Н. Берберова, Б. Божнев, Б. Поплавский, Г. Иванов, И. Одоевцева, А. Вертинский. В текстах второй части книги очень чувствуется влияние поэзии Бориса Поплавского (в то время как первая половина книги навеяна, вне сомнения, стихами М. Кузмина, что вполне логично укладывается в общую концепцию книги), а образы Георгия Иванова / Ирины Одоевцевой и И.А. Бунина / Г. Кузнецовой становятся ключом к пониманию эмоциональной доминанты всей второй части.

Во второй части книги «Гербарий» особое место уделяется пейзажным зарисовкам. Прованс и Ницца идиллически прекрасны:

все изгороди розами увиты...
прозрачный парус – бабочки крыло...
Английской набережной выбелена лента.
две чайки рядом – в суетливой ссоре.
(«Прованс»)

Запах цветов и соли...
(Ницца)

Но повествователем осмысливается только внешняя сторона пейзажа Прованса. Взгляд лирического субъекта Адели С. скользит по поверхности, выхватывая только самые яркие, броские внешние приметы Прованса, не проникая в их суть. В этой красоте есть некая пустота, безвоздушность:

здесь жизнь как бы стеклом облита,
но так хрупка, что – в вату завернуть.
(«Прованс»)

Внимание, уделяемое Аделью описаниям Лазурного побережья, не случайно, поскольку описание Прованса выполняет идейно-композиционную и психологическую функции: только в контрасте с цветущей, праздничной, полной красок, звуков, ароматов природой Франции, осознается сдержанное величие северной столицы, красота которой кроется не столько в роскошной природе, сколько в особой литературной ауре, которой пронизан весь Петербург.

Оказывается, что жить и дышать полной грудью можно только на родине, поэтому лирический

субъект, вырванный из контекста культуры Петербурга (становящегося метафорой России для автора), перестает осознавать себя теми, кем она была в России, дома. Так возникает мотив двойничества, ощущение которого пугает, так как двойничество сопрягается с утратой уникальности своей сущности.

ах, боже мой, какой же это ужас:
себя не разглядеть в родном лице
(«Прованс»)

Красота Франции, как ни странно, не только восхищает, но и утомляет, заставляет с усиленной болью вспоминать Петербург, с которым связана для повествователя и любовь.

И на волнах качаясь,
Ты понимаешь это:
Чувствовать столько горя –
Будто глядеть на небо.
(«Ницца»)

Первая часть книги пронизана ощущением надежды на единение с любимым человеком: верится, что можно случайно встретиться с тем, кто дорог, в каком-нибудь переулке Петербурга, или прогуливаясь по набережной Невы различить любимый силуэт на одном из мостов, и при внезапной, но долгожданной встрече заглянуть в глаза любимого человека или ощутить тепло его/её ладони:

Мы все умрем здесь, знаешь, мы уйдем
В нелетний сад незимнего вниманья,
Где птицы пьют из воздуха молчанье
И опускается в вечерний водоем,

Как божество индийское, звезда,
О, тающее дивное незнанье,
И ты целуешь руку на прощанье,
И оставляешь это навсегда.
(«Свеча»)

на Египетском мосту
встретимся глазами
разойдемся будто львы
сыты златоглавы

только свет к себе зовёт
как не обернуться
взгляд отдать забрать уйти
и не прикоснуться
(«Ночь как ласковый магнит»)

Но в «Погашенной лампе» эта надежда рассеивается, утрачивается, поскольку непреодолимым препятствием на пути к любви становится жизнь вдали не столько от близкого человека, сколько – «вырванность» из знакомой обстановки, которая и наполняла душу желанием жить и любить. Адели остается только тоска, снова и снова она переживает, вспоминая счастливое прошлое:

жить стало проще, мучайся и ликуй.
пей вино, но не радуйся, что обманул
старой любви тоску.
(«Другие берега. Запад»)

В разделе «Погашенная лампа», наряду с мотивами одиночества, тоски по родине, неразделенной безнадежной любви возникает еще один очень важный мотив – мотив смерти, конца пути на чужбине. Постепенно мотив смерти реализуется в нескольких стихотворениях («Река», «Из Божнева», «Мост Мирабо» и др.), достигая своего апогея в стихотворении «На Сен-Женевьев дю Буа», в котором говорится о том, что со смертью русских эмигрантов заканчивается и эпоха Серебряного века. Конец Серебряного века в России совпадает с годом смерти Блока и Гумилева (1921 г.), а русские эмигранты продлили эту эпоху за границей до 1950 годов, пусть и в законсервированном виде – по причине отчужденности от живого и меняющегося русского языка, в частности, и родной культуры, в целом.

Последние остатки,
они ведь тем и сладки,
что после – никого,
ни века самого,
как убранный палатки.

В этом стихотворении вновь возникает образ куклы, который так или иначе воплощался в текстах стихотворений из первой части.

Лежат под каждым камушком,
крестами дружка к дружке
склоняясь, будто голуби,
склоняясь, будто бабуски,
бездетные игрушки.

Обращение к образу игрушки (субститут куклы) имеет здесь особую функцию: кукла, помня о прошлом, пребывает между жизнью, смертью и бессмертием. Автор стихотворения наделяет своих персонажей (ведь за каждой куклой кроется тот или иной поэт-эмигрант) всепобеждающей силой: способностью созидать до последнего вздоха великие произведения искусства, которые и дарят истинное бессмертие.

Закрывается книга «Гербарий» стихотворением «Прощание», где вновь обращается автор к образу Адели, но в этом поэтическом тексте происходит своеобразное саморазоблачение: Екатерина Симона со своего лица сбрасывает маску игрового персонажа, чтобы высказать свои главные мысли. Книгу стихов «Гербарий» следует воспринимать как произведение, стилизованное под мемуары. Стилизация такого характера позволяет осветить разные грани ушедшей эпохи, по крайней мере, с трех точек зрения: с одной стороны, перед читателем сколок с эпохи Серебряного века, с другой стороны, на эту эпоху читатель смотрит глазами автора мемуаров, показывающего индивидуальный, субъективный взгляд на людей, о которых идет речь в произведении. И, наконец, третья точка зрения подразумевает под собой позицию современного читателя, который оценивает стилизацию под мемуарный текст сквозь призму своей эпохи, своего времени, своего культурного, интеллектуального уровня развития.

Таким образом, в попытке создать идеальную стилизацию, высвечивающую самые разные грани

эпохи Серебряного века, заключается принципиальная новизна книги стихов «Гербарий».

Кроме того, игровая стратегия автора обнажает противоречие между наивностью манеры повествования и трагичностью содержания: в ироничном, несерьезном отношении к ушедшей эпохе кроется истинная тоска по недостижимому прекрасному. Поэт как бы играет в «Гербарии» с поэтической манерой начала XX века, с литературными мифами, биографией поэтов, заново конструирует обаяние исчезнувшей эпохи, чтобы сгладить свою собственную горечь и боль, усыпить тоску, вызванную прозаичностью и пошлостью современного мира и общества, в котором приходится жить и творить поэту.

Значимость лирической книги «Гербарий» для молодых читателей, в частности школьников, заключается еще и в том, что Е.Симонова предлагает альтернативную историю Серебряного века.

Будучи филологом по образованию, Екатерина Симонова прекрасно понимает непродуктивность подхода к изучению поэзии Серебряного века, который подразумевает создание канонических, идеаль-

ных образов поэтов, причисления их едва ли не к лику святых. «Гербарий» создан, словно в противовес сухим, скучным учебникам, от которых веет бесплодной педагогической рутинной.

«Гербарий» дает юному читателю свободное от различного рода формальностей представление об эпохе Серебряного века и исторических личностях.

Примечания:

1. *Симонова Е.В.* Гербарий. – Нью-Йорк: Айлурос, 2011. – 122 с.
2. *Карпова Т.Е.* Феномен куклы в русской культуре: Историко-культурологические аспекты: диссертация кандидата культурол. наук. – СПб, 1999. – 131 с.
3. *Мирошникова О.В.* Итоговая книга в поэзии последней трети 19 века: архитектура и жанровая динамика. – Омск: ОмГУ, 2004. – 338 с.
4. *Топоров В.Н.* Петербургский текст русской литературы: Избранные труды. – СПб: Искусство, 2003. – 616 с.
5. *Шевченко Е.С.* Эстетика балагана в русской драматургии 1900-х – 1930-х годов. – Самара: Самарский научный центр РАН, 2010. – 484 с.

СТУДЕНТЫ УРГПУ О ТВОРЧЕСТВЕ СОВРЕМЕННЫХ УРАЛЬСКИХ ПОЭТОВ

История любви: Игорь Сахновский. «Письмо из Екатеринбурга»

«Антология современной уральской поэзии» открыла новые горизонты в поэзии Уральского региона. В. Кальпиди словно составил мозаику, частями которой стали не только уже известные и любимые поэты, но и те, кто только начинает творить. Пролыстывая страницы Антологии, радуешься, что на Урале литературная жизнь охватывает все больше интересных и талантливых людей, что литературный процесс не застывает на месте, а набирает силу. Антология – это многообразие тем, проблем, имен, эмоций и чувств.

Среди множества знакомых и новых имен «Антологии», я не могу не отметить ставшего уже известным Игоря Сахновского. В последнее десятилетие Сахновский отдает предпочтение прозе, которая становится одной из самых читаемых не только в нашей стране, но и за ее пределами, поэтому немного неожиданным оказалось его имя в «Антологии». С читателями он делится своим «Письмом из Екатеринбурга».

Образ города оказывается и величественным: «этот город разводит мосты, эпигонским величием болея», и в то же время, жалким: «он слизнуть по-школярски готов образ Питера», «...реки в придачу мостов здесь – раз два и обчелся». Противоречивый образ города дан в первых строках, его «черствое» подражание Петербургу, его обманчивый облик отталкивает и пугает, но стоит взглянуть и «если разнимешь туман» – откроется совсем другой облик города.

Вторая часть стихотворения начинает историю «двух семейных», для которых Основинская роща открывает небольшой рай. Сюжет движется от пространства, где город «разводит мосты», к частному случаю, к частной истории о том, как к свободе стремятся два несвободных человека. Но свобода их «умещается только в груди». Для этих героев радость, блаженство, благодать возможны лишь на несколько часов («с восемнадцати тридцати к двадцати одному успевая»), после которых рай превращается в обыденность, где могут разгадать их тайную связь и, с одной стороны – это страх, «страшная близость конца», но с другой, это возможность быть счастливыми («приурочена к праздничной дате»). Для них этот город разводит мосты, для них этот город возможность быть счастливыми, но счастье – это полная свобода.

Название «Письмо из Екатеринбурга» готовит читателя к откровенному разговору. Письмо – личные, тайные переживания о происходящем вокруг героя, о том, что происходит в мире. Самую простую, обыденную историю Сахновский рассказывает с глубинным смыслом.

Алена Уссова, магистрант

Аллея поэзии: стихотворение Сергея Ивкина «Имена»

В библиотеку имени меня...

Роман Тягунов

Мы всем деревьям дали имена.
Шурша листвою в сумерках с работы,
мы говорили с каждым: «Вот те на!
а мы и не узнали сразу кто ты».

Не Дантовская выставка искусств,
а души выходили из тумана.
Взьерошенный веселый тощий куст
мы окрестили именем Романа.
Ему махали: «Здравствуй, Тягунов»
(его кора была почти горячей
и дольше всех зеленое руно
на нем держалось на углу со Стачек).

Там были и Блаженный, и Парнок,
обэриуты между гаражами,
горел на Бродском золотой веноч,
К. Р. и Блок друг другу руки жали.
Глазков стоял, невзрачен и сутул
(секретный часовой Поэтограда),
и Решетов ладони протянул
над детским садом.

Клен Мандельштам пер сквозь кирпич стены,
Ахматова глядела на витрину...
Но не было рябин и бузины,
чтобы одну из них назвать Марина.

Немые собеседники в снегу,
и не осталось никаких эмоций,
но вот уже два года не могу
идти пешком к метро по Краснофлотцев.

Сергей Ивкин занимает значимое место в плеяде уральских поэтов. Его меткий взгляд на мир Евгений Степанов в статье «Молодая уральская поэзия: Сергей Ивкин» объясняет принадлежностью поэта к поколению «перестройки»: «К моменту своего взросления, вступления в юность они уже могли читать любые книги, пользоваться культурным бэграундом России и зарубежных стран. Это поколение образованных, начитанных поэтов, хорошо знающих что и как было сделано в поэзии до них и поэтому не изобретающих литературный велосипед. Они аккумулируют культуру, собирают ее и не делают даже попыток совершить верификационные революции», – полагает критик¹. Получается, по мнению автора статьи, Сергей Ивкин не вносит принципиально нового в поэтический мир, а лишь проецирует опыт предыдущих поколений писателей. Опровергая это мнение, рассмотрим стихотворение Ивкина «Имена», которое вошло третий том «Антологии современной уральской поэзии».

Эпиграфом к стихотворению «Имена» послужила строчка из известного стихотворения другого уральского поэта Романа Тягунова. Великих поэтов автор сравнивает с деревьями. Их поэтический дар – расцвет, их смерть – погружение деревьев под снег, «и не осталось никаких эмоций». Показана, на первый взгляд, обыденная ситуация – прогулка героя по городу, во время которой вспоминаются великие поэты и их значение, причем их образы всплывают, как «души выходили из тумана», постепенно: от современного Тягунова, далее – к Бродскому, обэриутам и к поэтам Серебряного века. Сквозь обыденную обстановку «между гаражами» и метро; появляются символы великой культуры, в «золотом венке», «сквозь кирпич стены».

Просторечное и ироничное «Вот те на!», «пёр сквозь кирпич стены» соседствует с именами Мандельштама, Ахматовой, Решетова, Блока, но они – лишь «немые собеседники в снегу», уже без эмоций. Нет эмоций, потому что они ушли из жизни, или потому что не выжили бы в современной культурной среде? Вопрос не имеет однозначного ответа. И все, что они могут – это укоризненно качаться, как деревья. В другом стихотворении Ивкин пишет: «Да я выжил вот в этой культуре журавлиной почти что на треть перепало на собственной шкуре в невозможное небо смотреть (это темное небо отвесно)». Не поэтому ли герой стихотворения «уже два года» не может ходить «пешком к метро по Краснофлотцев»? Необычно в этом стихотворении сочетание точной топонимики (реальные названия екатеринбургских улиц, станции метро), ботанически-точно названных пород деревьев, которые действительно растут вдоль улицы Краснофлотцев, и отвлеченных раздумий о судьбах русской поэзии в XX веке.

Ивкин пишет в рамках силлабо-тонической системы, в его стихотворениях нет эпатажной и кричащей лексикой, но от этого они не становятся менее злободневными и яркими. Это создается, в первую очередь, благодаря выразительной образной системе. Образ деревьев в стихотворении «Имена» перекликается с тополем из стихотворения «Воробьиные боги», где у дерева герой четко различает «сердца голос гулкий».

Сергей Ивкин не слепо следует классической традиции. Эта яркая личность имеет особый взгляд на мир и свою манеру его выражения. Стихи его иногда просты по форме, обыденны образы, но содержание их задевает, заставляет задуматься.

Мария Васенькина, магистрант

¹ Степанов Е. Молодая уральская поэзия: Сергей Ивкин // Зинзивер. – 2011. – № 9 (29).

«Рассеянным недаровитым рядом...»: образ Слова в стихотворении Т. Титовой (Нижний Тагил)

Рассеянным недаровитым рядом
Гремит моя неконченная речь.
Утешившись ненапряженным взглядом,
Не подберется ненависть. Увлечь,

Куда копуше крошка не приснится,
Не примерещится еврею суета,
Где перья растопыривает птица,
Оставив снег немытого холста.

И пьяный слог представлю я к награде,
Неопытное небо шевеля,
Довольно мнимо, а не скуки ради,
Где разрывают душу тополя.

Стихотворение Т. Титовой – одна из крупниц «мозаики», составляющей панораму идей, мотивов и тем уральской поэзии. Мы попытаемся всмотреться только в одно стихотворение, чтобы выявить характерные черты поэтики.

Композиционно стихотворение состоит из трех частей-строф. В первом четверостишии задается мотив говорения, произнесения Слова в его процессуальности, длительности: «Гремит». Отчетливость произносимой речи подчеркнута аллитерацией на согласный [р]: «рассеянным», «недаровитым», «речь», «напряженным». Резкость и сила голоса противопоставлена «рассеянности» и «недаровитости», т.е. отсутствию способности говорить то, что говорить приходится.

Не стоит считать, что перед нами воспроизведение процесса речи, поскольку ее содержательный план полностью редуцирован. Зарождаясь в начале, мотив говорения сразу же сворачивается, превращая настоящее

время («гремит») в будущее («не подберется»). Временная разница подчеркнута добавлением отрицательного «не». Настойчивое повторение слов в принципе видоизменяет все объекты, наполняющие художественный мир: «недаровитым», «неоконченная», «ненапряженным», «не подберется», «не приснится», «не примерещится», «немытого», «неопытное», «не скуки ради». Происходит инверсия ценностных ориентиров.

Вместе с тем, превращение настоящей формы глаголов в будущую нельзя считать исчезновением времени. Перед нами именно «сворачивание» мотива, поверх которого «накладывается» второй – мотив свободного движения.

Во втором четверостишии мотив движения задан как на грамматическом («копуша» ← «копаться»), так и на образно-смысловом уровнях: «суета» как разнонаправленные движения, «птица» как возможность свободного полета, «растопырив перья», пустой «холст» как возможность творческого поиска и рефлексии по отношению к миру. Переход из движения речи в движение физическое маркирован стиховым переносом на границе строф: «Увлечь, / Куда копуше крошка не приснится», который действительно воспроизводит увлечение на уровне синтагмы.

Образ сна, опрокинутого в будущее время («не приснится»), создает ощущение иллюзорности всего происходящего:

Куда копуше крошка не приснится,
Не примерещится еврею суета,
Где перья растопыривает птица...

Картины повседневности «вырастают» из «рассеянной» речи, живут изнутри Слова. Данной связью оправдано повторное «разворачивание» процесса говорения в третьем четверостишии, обозначающее окончание рассказа, возвращение прерванного времени: «представлю» – «разрывают».

Важно не столько то, что образ Слова представлен «рассеянным» и «пьяным», сколько его способность к созиданию, творению поверх «снега немытого холста». Созидаемый смысл предельно обобщен, лишен всякой конкретики: перед нами не столько развитие переживания, сколько попытка пересоздания бытия, где главным «кирпичиком», фрагментом является Слово, которое видится поэту вечным.

Результативность такого пересоздания воплощает собой итог речи: «Довольно мнимо, а не скуки ради, / Где разрывают душу тополя». Стихотворение заканчивается образом мира, поглощающим душу говорящего. По сути, Слово полностью замещает лирического субъекта, а жизнь души подменяется ее «разорванностью».

Смысловая «разорванность» воплощается на ритмико-интонационном уровне. Стихотворение написано пятистопным ямбом с большим количеством пиррихий. Первая строка, написанная ямбом, по звучанию приближается к амфибрахию, воссоздавая неторопливое движение слов «рассеянным недаровитым рядом». «Громкости» второй строки соответствует уменьшение безударных слогов, строгая ямбическая строка с мужским окончанием. Третья строка вновь сменяет строгий ритм на плавный, повторяя по звучанию первую строку, получая женское окончание. Таким образом «неуверенности» первого четверостишия соответствует постоянное варьирование звучания стиха на ритмико-интонационном уровне.

Рассмотренное нами стихотворение интересно, прежде всего, попыткой сотворить собственный порядок из Слова. Попытка пересоздания оборачивается пониманием «разорванности» собственной души в координатах мироздания. Именно в них существует лирический герой. Поэтика стихотворения построена на постоянной смене смысловых акцентов, которым чужда любая конкретика. Именно человеком создается образ мира, оживающего посредством Слова.

Константин Козум, 5 курс

«Идти по воде»: грусть и надежда в стихотворении Е. Туренко «И забывать не навзрыд...»

И забывать не навзрыд,
и не обидно до слёз...
Северный ветер замёрз
и невесомо висит,

вздрагивая в тишине.
А возвращайся сюда,
долго иди по воде -
благо, сегодня зима.

Стихотворения Евгения Туренко – особая страница в истории уральской поэзии: он считается основателем нижнетагильской поэтической школы. «Свойством нового тагильского литературного языка станет его неопределимость. Никто до сих пор не смог внятно озвучить, определить это сумеречное состояние, это растворение человеческого в словесном, называемое «Нижнетагильским ренессансом»¹.

Для поэзии Е. Туренко характерны интонации отчаяния, агрессивная суггестия, постоянное взаимодействие высокого и низкого, как на уровне лексической организации текста, так и в содержательном плане стихотворения. Одним из таких поэтических текстов является «И забывать не навзрыд...».

¹ Билибин П. Ренессанс в отдельно взятом городе // Лидер (Челябинск), 2004.

Стихотворение рисует излюбленную всеми поэтами и уже ставшую банальной жизненную ситуацию: разлука с любимой и желание новой встречи.

Но Е. Туренко совершенно по-новому осмысляет эту тему. Автор избегает возведения в абсолют личного переживания, а отчаяние и безысходное одиночество не романтизированы. Ощущение глубокого страдания складывается благодаря прерывистому синтаксису. Спутанность мыслей передается с помощью союза «И», с которого начинается стихотворение. Этот союз, как правило, предполагает связь нескольких мыслей, то есть перед читателем стихотворение-фрагмент. То, что герой испытывал, то, что мучило его, продолжило свое существование не только в душе лирического героя, но и воплотилось в тексте.

Некоторую затуманенность сознания передают сочетания слов, которые обычно не сочетаются между собой. Слово «навзрыд» предполагает словосочетание со словом «плакать», а у Е. Туренко «навзрыд» причудливо сочетается с «забывать», да еще и с частицей «не»: «и забывать не навзрыд». В этих словах скрыта отчаянная и бессмысленная попытка забыть некогда близкого человека. Именно эта сдержанность не может не восхищать читателя.

Герой стихотворения слаб перед лицом несчастной любви, но боится этой слабости. Это чувство беззащитности проскальзывает в строке «и не обидно до слёз». Что-то хрупкое, детское слышится в этих словах.

Еще одна нота, звучащая в стихотворении, это смутное ощущение холода. Причем, несмотря на то, что это состояние маркируется физическим проявлением мороза: «Северный ветер замёрз и невесомо висит», читатель явственно чувствует, что таким образом передается ощущение экзистенциального холода, который испытывает одинокий лирический герой.

Еще один образ, органично связанный с ощущением холода и тоски, это замерзшая вода, лед, по которому лирический герой просит прийти, вернуться любимую. Но образ воды в стихотворении сопряжен не только с горечью разлуки. Дело в том, что этот образ воплощает в себе территорию города Нижнего Тагила, является знакомым для обрисовки художественного пространства. Нижнетагильский пруд – одно из самых красивых, светлых и самых романтических мест в сумрачном, неприветливом уральском городе.

Пруд – это место в городе, которое воплощает в себе свежесть юности, молодости. Когда говоришь об этом, вспоминаются и озябшие студенты, которые зимой «сокращают» путь до института, прокладывая тропки через пруд, и молодожены, которые приходят к пруду, чтобы сделать свадебные снимки на память, и шумные, веселые летние прогулки на катерах. А набережная пруда – излюбленное место, где назначаются свидания.

Таким образом, нижнетагильский пруд для поэта становится символом любви и надежды. Поэтому и не может быть для него другой стороны, откуда мог бы он ожидать явления своей возлюбленной: «А возвращайся сюда, / долго иди по воде – / благо, сегодня зима».

Последнее четверостишие характеризуется разговорной интонацией. Союз «А», который стоит вначале фразы-просьбы о возвращении, выглядит как незавершенный диалог (мысленный или реальный, читатель, пожалуй, додумает сам) с близким человеком. Эту чистую наивность, предельную искренность лирического героя и истинность его светлого чувства передает простенькая перекрестная рифма.

Таким образом, можно говорить о том, что в стихотворении Е. Туренко «И забывать не навзрыд...» выражена, при всей сухости стиха, необычайная нежность героя к героине. Здесь нет места буйству страстей, или пафосной поэтической возвышенности, или романтизации переживания. Перед нами реальное, не книжное, не романное, а живое страдание думающего человека. Причем страдание уже привычное, ставшее спутником героя. Тихая, спокойная, но неотступная грусть, усталость от разлуки и надежда на новую встречу есть содержание и эмоциональная доминанта стихотворения.

Ольга Ловцова, 3 курс

Ангел, черт и человек в стихотворении «На лесозаготовительном поприще...» Ивана Козлова (Пермь)

На лесозаготовительном поприще трудится Александр Петров.
Смена фиговая. Раздражен. Напиллil недостаточно дров.
Еще этот ангел унылый читает нотации из-за плеча,
Крыльями хлопая. Мерзкий и вьедливый,
словно первый весенний гром кошачья моча.
“Ты — заурядное быдло, а из-за тебя меня премии квартальной лишат.
Ладно, другим не обидно — у них Дроботенко, Шурман,
Махмуд Ахмади Нежад.
А я в окрестностях Углеуральска вожусь непонятно с кем.
Зачем ты вчера прораба избил? Ты что, охренел совсем?
Зачем ты свинтил в сельпо четырнадцать банок консервированной кеты?
У Фраермана в теплицах кто стекла все выбил? Не ты?
Чертов антисемит, будь проклят тот день, когда я подписал договор,
По которому грязную душу твою на плечах своих ангельских пер
Сорок шесть лет. И все эти годы от тебя никакой благодa...
Чтоооо? Повтори, что сказал. Куда мне идти? Так вот, да?!
Ладно, давай. Протяни без меня хоть пару секунд, идиот!”
Ангел вытаскивает из рукава договор. Разворачивает и рвет.
ВНЕЗАПНО КРОВЬ МОЗГИ РАСЧЛЕНЕНКА

ПЕТРОВУ СРЕЗАЕТ ГОЛОВУ СЛЕТЕВШАЯ ЦЕПНАЯ ПИЛА!

Ангел вздыхает.

Квартальная премия уплыла.

Герой стихотворения этого стихотворения – типичный неудачник, человек, у которого в жизни нет целей, он ни к чему не стремится, не имеет ценностей. Человек, проживший 46 лет, не сумел сделать свою жизнь лучше и интереснее. Перед нами «заурядное быдло», вступившее в конфликт с существом, оберегающим его на протяжении всей жизни, и в один момент, утратившее все на свете.

На первый взгляд, кажется, что этот текст писал разраженный человек, измученный проблемами и жизненными трудностями, стремящийся выразить недовольство миром, окружающей средой. Но потом понимаешь, что «я» в стихотворении – не лирический герой самого автора, а некий персонаж, «другой», работяга (человек из народа), а автор внимательно в него вглядывается.

Стихотворение необычно тем, что в нем представлен монолог не самого простого человека, а ангела. Читаешь стихотворение и задумываешься: а что бы мне сказал мой ангел-хранитель? А вдруг, когда я надоем моему ангелу, он расторгнет наш договор?

Очень интересно видение автором сакральной стороны человеческого бытия – оно какое-то двусмысленное.

В стихотворении, на мой взгляд, представлено парадоксальное сочетание: ангел, существо божественное, оберегающее жизнь человека, предстает в роли убийцы. Ангел является перед нами в образе некоего начальника, бригадира на лесозаготовках, который говорит своему подчиненному: «Работай, важна квартальная премия, а ты тут непонятно чем занят! Твоя грязная душонка мне настолько надоела, что я уже проклял тот день, когда...» и так далее, т.е. перед нами в буквальном смысле тщательно маскирующийся тиран.

А что можно сказать о том, что ангел называет человека «чертовым антисемитом»? Ведь Христос был распят евреями, а в данном контексте хранитель винит героя текста некоего Александра Петрова в нелюбви к евреям, приписывая антисемитизм черту. Кроме того, согласно легендам, договор человек подписывает с дьяволом, а не ангелом.

Итак, достаточно противоречивый образ ангела создан автором. Быть может, это совсем не ангел? Может, это перевоплощенный сатана? А может быть, автор хотел показать, что в современном мире ценности утратили свой смысл, и даже у таких существ, как ангелы, нет ничего святого, а только корысть, стремление к наживе? Показана холодная расправа с тем, кто не сдержал своего слова, но учинил расправу кто? Ангел-хранитель!

Трудно совместить с образом хранителя и то, что он говорит. Разве ангелы могут так выражаться? Разве могут ангелы угрожать? А проклинать? А черта вспоминать? Нет! На месте этого ангела представляешь маленького человечка, облеченного во все белое, с красивыми крылышками, но с раскрасневшимся от злости лицом и пышащим изо рта и ноздрей паром.

Опираясь на текст, можно сделать вывод о том, что действие, описываемое автором, происходит в одном из уральских городов - « в окрестностях Углеуральска». Уголь – камень, Уральск второе слово в названии этого города. Таким образом, можно сделать вывод, что место, представленное поэтом, это уральский леспромхоз. Время, вероятнее всего, тоже конкретное – сегодняшний день. Но вот события, происходящие в данном хронотопе, выглядят как хаос и абсурд. Все перемешалось: и божественное, и человеческое, и дьявольское. Стихотворение написано в соответствии с культурной эпохой XXI века, эпохой постмодернизма.

Интересен и индивидуальный стиль автора. Использование парцелляций придает интонации стихотворения жесткость, четкость, строгость и обрывистость. В самом начале стихотворения этими конструкциями как бы задается тема. Обозначаются причины, повлекшие разлад между человеком и его «ангелом».

Рифма выстроена так, что мы чувствуем интонацию размышления, приближающуюся к монологической речи. Автор достигает эффекта причитания. Ангел возмущен, он недоволен, высказывает все своему «подопечному», быть может, с целью проучить его, сделать лучше, но лишь только распалается сам (а гнев – это ведь грех) и совершает убийство. В конце стихотворения строки прозы выделены крупным шрифтом, что и показывает исход, показывает разрешение конфликта.

Обилие вопросов, остающихся без ответов, способствует усиленному выражению гнева, злости и раздражительности.

Использование Иваном Козловым жаргонизмов, просторечий, сленговых форм создает экспрессивную окраску речи. Очень интересна строка, в которой зачеркнуто целое словосочетание, а вместо него вписано наиболее грубое, но очень экспрессивное и как следствие, наиболее выразительное, как для самого автора, безусловно, так и для читателя. Читатель может сразу, не прилагая усилий понять, насколько был вьедлив ангел, если вообразит написанное далее.

На мой взгляд, произведение имеет глубокий смысл. Чтобы его понять, его нужно прочитать не один и не два раза. Возможно, в нем скрыто гораздо больше смыслов, чем показалось мне, а может быть, автор вовсе и не думал ни о чем таком, а просто под воздействием вдохновения сел и написал. Но факт в том, что об этом произведении можно говорить, можно много говорить, а это значит, что стихотворение, созданное этим поэтом, не просто набор слов, а выражение мыслей, противоречивых чувств и различных эмоций. Спасибо Ивану Козлову!

Марина Анварова, 5 курс

Хрупкий гламур в стихотворении Е. Симоновой «Очки в большом городе»

1

37-я улица и пятая авеню
 холи голайтли выходит из желтенького такси
 разламывает булочку бриллиантовая пыль
 сахарная пудра нью-йоркское конфетти

холли голайтли снимает черепаховые очки
 скрывающие ее настоящее лицо
 (ч/б глянцевоe – не ее)
 мы не увидим его как задумано камера далеко

холли голайтли видит в витрине пудреницу из серебра
 рассеянно стряхивает сахарную пудру с манжет
 холли голайтли счастлива когда она –
 маленькое черное платье и жемчужный браслет

2

холли голайтли хранит телефон в чемодане
 вытаскивает чемодан из-под кровати
 мнет юбку теряет шейный платок
 опаздывает (шучу) на каток

чемодан пахнет как дорогие ботинки
 как мужчина как глянцева я картинка
 холли гладит его по холеной щеке
 уплывает по лунной реке

снова снимает свои рэй-бэн
 роняет грязный бокал упускает момент
 шелковые чулки висят на спинке кровати
 (на сегодня пожалуй холли голайтли хватит)

Стихотворение мне понравилось тем, что в нем удачно используется прием аллитерации. Крошки разломленной булочки превращаются в «бриллиантовую пыль» под чередование звуков [б], [л], создающих ощущение легкого звона. Повторение в словах «пыль» и «пудра» звука [п], созвучие слов «пудреница» и «пудра», стоящих рядом (в 3-ей строфе), эпитеты «бриллиантовая», «из серебра» наполняют мир стихотворения мелкими блестящими пылью, как серебристым туманом.

В этом мире ложного блеска и «нью-йоркского конфетти», символизирующими условность пространства, пребывает холи голайтли. Ее лицо, как и настоящее имя, скрыто: вместо лица черепаховые очки, которые находятся на «не её» «ч/б глянцевоm» лице. В 3-ей строфе вместо человека – только костюм: «холи голайтли счастлива когда она – маленькое черное платье и жемчужный браслет».

Вторая часть стихотворения, как и первая, наполнена блеском («дорогие ботинки», «глянцева картинка», «холена щека», «лунная река») и сменяемыми одно за другим действиями героини («достает», «теряет», «уплывает» и тд.).

Но, кажется, стоит дунуть – и серебряная пыль исчезнет, останется мир бытовых вещей: булочка, очки, пудреница, телефон, чемодан, щека, река, бокал, чулки. Вещность реального мира также передает чередование звуков [т], [к] во второй строчке первой строфы, имитирующих звук колес притормаживающей машины, – обозначает точку начала действия то ли фильма, то ли чьей-то жизни. Чередование звуков [ч], [ш] в 1-ой строфе 2-ой части позволяет услышать звуки передвигаемого чемодана, шуршание одежд.

Обращает на себя внимание необычное построение стихотворения: в нем отсутствуют заглавные буквы и знаки препинания. Это не поток сознания или каких-то чувств, переживаний. И то и другое в стихотворении отсутствуют. Читателю представлен только лишь, как ни странно это прозвучит, «очередной» миг не бытия, а обыденной жизни, который является не отражением момента «проживания», а игры. Ощущение «игрушечности» пространства создают отдельные детали («желтенькое такси»).

Непонятно, автор показывает фрагмент съемки фильма или он сам смотрит на мир как будто с точки зрения оператора, режиссера: «мы не увидим его как задумано камера далеко». Безличное «как задумано» лишает возможности понять временные границы происходящего. Кем «задумано»? Режиссером, сценаристом, самим автором?

Скорее всего, в стихотворении Е. Симонова представлена момент съемок фрагмента телесериала, определив основные черты жанра этого вида «искусства»: отсутствие характерного героя, бессмысленные, бесконечные действия, совершаемые персонажем-куклой на фоне красивых декораций. А может быть, Е. Симонова создает образ девушки, утратившей ощущение реального мира и воплотившей «идеалы» гламура в жизнь. Не случайно в ее имени преобладает звук [о], вызывающий ассоциацию бегущего колеса, чередование [х] и [г] создают ощущение ее движения в никуда.

Организация стихотворения позволяет выразить отношение поэтессы к изображаемому миру. Все строки имеют разный размер, рифма нарушена, что создает ощущение хаоса, диссонанса. Мир, воссозданный в стихотворении, – мир дисгармонии, пустоты.

Татьяна Тарасенко, магистрант

Попытка диалога: стихотворение Александра Вавилова «Дурак и Донателло»

Какая скука! Тихо на балконе
 Друг друга подменяют январь...
 Так Донателло говорил Цукконе:
 «Поговори со мной! Поговори!»

А тот молчал. Молчал и думал смело,
 Что в голове у скульптора бардак.
 Казалось бы, дурак и Донателло...
 Но каждый верит, что не он дурак.

Пусть даже флорентийские подростки
 Кричат Цукконе громко: «Идио-о-от!»
 ...
 Мне не кричат. Но я живу в Свердловске.
 Тут менее общительный народ.

Хотя я как-то ближе к Донателло.
 Стихам внушаю: «Классика, пари!»
 Своим стихам. Хотя не в этом дело ...
 Они парят, но тихо январь

Друг друга подменяют на балконе,
 От скуки – диалоги со стеной...
 Так Донателло говорил Цукконе:
 «Поговори! Поговори со мной!»

Увидев Донателло, те подростки
 Кричали: «Гений, это правда ты?»...
 ...
 Мне не кричат. Но я живу в Свердловске.
 Здесь все же не Флоренция...
Кранты.

Александр Вавилов родился в 1982 г. в Свердловске. Публиковался в журналах «Дети Ра», «День и ночь», «Наш современник», «Нева», «Звезда». Победитель нескольких фестивалей и слэмов. Лауреат премии журнала «Урал». Автор книг «Итальянский ноктюрн» и «Флорентийский блюз». Но это – внешняя сторона жизни, а сущность, конечно, в самом творчестве. В целом его поэзия достаточно цельная, единая по духу (не случайно стихотворения не датируются), он разрабатывает несколько глобальных тем, среди которых почетное место занимает диалог в наиболее широком смысле этого слова. При этом современность у Александра проглядывает через исторические параллели, а Свердловск наших дней переплетается с Италией эпохи Возрождения и древней Грецией, факты истории искусств обрастают новыми значениями. Поэтому стихотворение «Дурак и Донателло» интересно для анализа – оно вмещает именно то, что характерно для поэтической системы автора.

Донателло действительно разговаривал со своим Цукконе – лысым стариком, пророком Аввакумом. Но это свидетельство поразительного жизнеподобия фигуры становится у Вавилова символом глобального одиночества, где творцу и поговорить не с кем, кроме своего творения, а оно, как на зло, неприглядно, как Цукконе, и разговорчиво, как стена. Диалог, где «каждый верит, что не он дурак», очевидно, не конструктивный. Нет ответа и выкрикам флорентийских подростков, а в современности – и таковых нет: «Тут менее общительный народ». И эта безвыходность дополняется паузами-многоочиями, которых к концу стихотворения становится все больше, словно слов не хватило, словно диалог не состоялся, а финал остался открытым. Январь подменяют друг друга, но скука не убывает.

Неоднозначно и название. К образу скульптора идет две параллели: Цукконе и лирический герой, который «как-то ближе к Донателло». И кто из них ...?

Наталья Кочурова, магистрант

Э. Гершиова, Н. Смирнова

«...И НЫНЕ ГДЕ ИХ УГОЛОК?...»:

СУДЬБА МУЗЕЯ А.С. ПУШКИНА В БРОДЗАНАХ (СЛОВАКИЯ)¹

В 1979 г. в селе Бродзаны, что находится в Западной Словакии, недалеко от городка Партизанск, был открыт музей А.С. Пушкина – единственный за пределами бывшего СССР и современной России. Территория музея включает два парка во французском и английском стиле (здесь когда-то гуляли вдова Пушкина и его дети), замок XVII века, частично окруженный рвом, где протекает речка Герадза, и библиотеку, в которой сейчас располагаются администрация музея и зал для проведения культурно-просветительских мероприятий. В большом английском парке установлены бюсты словацких и русских писателей, в том числе бюст А.С. Пушкина.

Известно, что Пушкин никогда не пересекал границ Российской империи. Как же появилась идея создания такого музея в Словакии и как сложилась судьба музея в постсоциалистическую эпоху?

Зачинателем «пушкинско-бродзанских» отношений по праву можно считать **барона Густава Фогеля фон Фризенгофа (1807-1889)**, первой женой которого в 1836 году стала **Наталья Ивановна Иванова – двоюродная сестра Натальи Николаевны Гончаровой**, жены поэта.

Густав Фогель фон Фризенгоф родился в Пензинге близ Вены в семье банкиров. По одной из версий, его отец получил наследственное баронство в 1789 г от Йозефа II. Барон Фризенгоф-младший был успешным дипломатом. За два года до знакомства с первой женой Натальей Ивановной он окончил школу права и политических наук при Венском университете и начал карьеру атташе австрийской миссии сначала в Дрездене (1828-1831), затем при дворе короля Сардинии в Неаполе (1831-1836), наконец, в Санкт-Петербурге (1839-1844, 1850-1852), где и сблизился с семейством Пушкиных.

В 1844 г. Густав Фогель фон Фризенгоф купил усадьбу в Бродзанах, которая состояла из двухэтажного замка эпохи Ренессанса, хозяйственных построек, старинного парка и сельскохозяйственных угодий. Супруги начали ремонт усадьбы, которая стала их летней резиденцией. Зимой они проживали в собственном доме в Вене.

Первая супруга барона Наталья Ивановна была хорошей чертежницей, о чем свидетельствуют ее рисунки и литографии. Кроме того, сохранились гербарии, составленные ею во время путешествия супругов по Европе, а также во время пребывания четы Фризенгоф в Михайловском в августе 1841 г.:

Где цвел? когда? какой весной?

И долго ль цвел? и сорван кем...

¹ Выражаем благодарность за помощь в подготовке данной статьи студентам кафедры русского языка Прешовского университета Gregovej Vladimíre, Kurečkovej Alene, Mizerákovej Anne, Oberstovej Andree, Prusákovéj Miroslave, Želinskej Zdenke, Rosslovej Oxane.

В браке у них родился единственный сын Григорий, который стал известным ученым-агрометеорологом и одним из основателей Матицы словацкой – научного и культурного общества, возникшего в 1863 г. в городе Мартин. Это общество занималось изданием словацких книг и журналов, а также заботилось о сохранении национальной библиотеки и памятников письменности.

Наталья Ивановна прожила в Бродзанах только 6 лет и умерла после тяжелой болезни в 1850 г. в Петербурге, где ее и похоронили.

Через полтора года барон женился на **Александр Николаевне Гончаровой (1811-1891) – родной сестре вдовы Пушкина**. Они познакомились, когда Александра Николаевна Гончарова помогала барону ухаживать за женой Натальей Ивановной во время ее болезни. Разрешение на брак фрейлина императорского двора Александра Николаевна Гончарова получила от Его Императорского величества. В том же году семья с сыном от первого брака Григорием уехала в Бродзаны.

Бродзаны не случайно называют русским островком в Словакии. В бродзанском замке господствовал дух русской культуры. Александра Гончарова привезла в имение супруга много вещей, напоминавших ей о далекой России: книги, альбомы, ноты, картины. Да и жизнь в Бродзанах во многом текла по заведенному в России порядку. Даже кушанья в доме готовились русские.

При жизни Александры Николаевны в замке была собрана богатейшая библиотека. В ней нашлось место русской поваренной книге 1848 года, в которой был отмечен рецепт пасхального кулича. Об этом пишет Николай Раевский в своей книге «Портреты заговорили». К сожалению, в настоящее время эта книга утрачена. Однако и ныне в залах музея можно видеть множество книг в старинных дорогах переплетах. В их числе фолианты из знаменитой русской библиотеки Смирдина.

В 1850–60-е гг. Бродзаны посещали гости из России: братья Гончаровы, друзья умершего Пушкина. Неоднократно приезжала в Бродзаны Наталья Николаевна Пушкина-Ланская с детьми.

Много интересного могли бы рассказать письма Натальи Николаевны ее родной сестре Александре Николаевне фон Фризенгоф, которые она писала в Бродзаны: сестры очень любили друг друга, были невероятно близки. Искал эти письма пушкинист Николай Раевский, который приезжал в Бродзаны еще в 1938 г. и встретился с правнуком баронессы Александры Фризенгоф графом Георгом фон Вельсбургом. Но перед смертью баронессы, видимо, сожгла всю свою корреспонденцию.

В одном из альбомов в желтом кожаном переплете с вытесненными золотыми инициалами А.Ф. и

баронской короной хранятся семейные фотографии Фризенгофов, Гончаровых, Пушкиных и Ланских. В другом альбоме сохранились рисованные портреты детей Пушкина в возрасте от 16 до 20 лет. Эти работы были выполнены талантливым художником-любителем Н.П. Ланским – племянником второго мужа Натальи Николаевны Пушкиной-Ланской.

Кроме того, в Бродзанах сохранилась деревянная панель – дверной косяк – с засечками, фиксировавшими рост детей Пушкина, Натальи Николаевны, генерала Ланского и их общих детей. Около каждой метки на французском языке указаны имя и дата. Карандашная отметка удостоверяет: избранница поэта имела рост 173 сантиметра, удалась в мать и младшая дочь Пушкина Наташа – у нее был точно такой же рост.

Александра Николаевна Гончарова-Фризенгоф прожила в Словакии половину жизни – 40 лет – и похоронена в семейном склепе на горке. После ее смерти опекуном семейного архива и хозяйкой замка стала ее дочь *Наталья фон Ольденбург*.

Брак Александры с бароном был поздним. Александре было уже за 40, но через 2 года после свадьбы у них родилась дочь *Наталья* (1854-1937), художница и поэтесса, которая в 1876 году вышла замуж за герцога Элимара Ольденбургского – младшего брата правящего герцога Ольденбургского – и стала *герцогиней Ольденбургской*. Матерью герцога Элимара была Цецилия Шведска – дочь свергнутого шведского короля Густава IV Адольфа. Брак был морганатическим, родственники мужа отказали ей в праве именоваться герцогиней. Ее потомки носили титул графов фон Вельсбург.

В Бродзанах сохранились маленькие настольные часы со стеклянной накладкой – свадебный подарок Александре Николаевне от русской царицы, который она получила во время венчания в 1852 г. Эти часы, а также кольцо с бирюзовой вставкой и золотую цепочку, подарок умирающего Пушкина свояченице Александре, в 1938 г. Николаю Раевскому показала супруга графа Георга фон Вельсбурга, которая получила эти вещи от бабушки своего мужа Натальи фон Ольденбург – дочери Александры Николаевны Гончаровой. Сейчас эти реликвии не принадлежат музею. Они находятся в Вене у Варвары Исаченко (ныне д-р Варвара Кюхнелт-Леддин – Dr. Warwara Kühnelt-Leddihn), которая заявила, что передаст кольцо и цепочку музею только в том случае, если у неё не будет внуки.

В последние годы жизни здоровье Н.Н. Пушкиной-Ланской ухудшилось. Она лечилась в 1861 г. на курорте Швалбах. Сохранилась фотография, на которой изображены Наталья Николаевна с дочерьми Ланскими, с сестрой Александрой Фризенгоф и ее дочерью Натальей. Эта фотография не раз печаталась в книгах русских пушкинистов.

В 1862 г. по совету врачей вдова Пушкина поехала в Ниццу, где ей стало легче. Однако в ноябре 1863 г. Н.Н. Пушкина-Ланская умерла и была похоронена на кладбище Александро-Невской Лавры в Санкт-Петербурге.

Наверное, Бродзаны – это единственное место в мире, где старый паркет хранит след ног божественно прекрасной Натали, в мире, где ей пришлось претерпеть и самую тонкую лесть, и самую низкую хулу. В последний раз она, страдающая уже неизлечимым не-

дугом, посетила Бродзаны летом 1862 года, за год до своей кончины. Это была последняя встреча сестер.

В это же время в стенах Бродзанского замка кипели страсти. Младшая дочь Пушкина Наталья была необыкновенно хороша. И.С. Тургенев отмечал, что она была очень похожа на своего отца. В первый раз она вышла замуж против воли матери за полковника Михаила Леонтьевича Дубельта. Отец избранника Натальи был начальником полиции, которая когда-то преследовала Пушкина, и участвовал в посмертном просмотре писем Пушкина. Сам Дубельт был страстным игроком и проиграл в карты все семейное имущество. Кроме того, он страдал алкоголизмом и был довольно грубым человеком.

В 1862 г. Наталья ушла от него и просила о расторжении брака. Вскоре она уехала к тете в Бродзаны, куда однажды явился Дубельт, чтобы выяснить свои отношения с женой. Барон Густав фон Фризенгоф был вынужден прогнать Дубельта, который вел себя крайне агрессивно и не желал давать супруге развода. Бюрократические органы с расторжением брака не спешили, официально брак был расторгнут только в 1868 г.

Вторым мужем младшей дочери Пушкина стал прусский принц Клаус Вильгельм Нассау фон Меренберг, брат которого Адольф был крон-принцем Люксембургским. Еще перед венчанием, которое состоялось в Лондоне, дочь Пушкина получила титул графини фон Меренберг: как морганатическая супруга принца, она не могла носить его титул. Графиня фон Меренберг жила в Висбадене и в Ницце, где и умерла в 1913 г. По законам дома Нассау она не могла быть похоронена рядом с мужем, в родовом склепе, и поэтому просила высыпать ее пепел над гробницей своего супруга.

Сын Натальи Александровны Георг женился на внучке русского царя Николая I Светлейшей княжне Ольге – дочери Александра II от морганатического брака с княжной Долгорукой.

Накануне Первой мировой войны Георг претендовал на Люксембургский престол как племянник Великого герцога Люксембургского Адольфа, но главой этого княжества не стал из-за вмешательства немецкого императора Вильгельма II, который обратил внимание депутатов на тот факт, что мать Георга – младшая дочь Пушкина – не была королевских кровей.

Дочь Натальи Александровны София вышла замуж за Великого Князя Михаила Михайловича Романова, внука русского царя Николая I. Венчание состоялось в итальянском городке Сан-Ремо. Перед венчанием она получила от своего дяди Адольфа, ставшего к этому времени Великим герцогом Люксембургским, титул графини Торби. Александр III брак не одобрил.

Новобрачные жили под Лондоном. В 1897 году София была представлена королеве Виктории. Платье, в котором она предстала перед королевой-матерью, сейчас хранится в английской усадьбе ее потомков.

Наталья Александровна фон Меренберг подарила дочери Софии Торби ценные документы – письма Пушкина к невесте. Графиня фон Меренберг первоначально отдала эти письма И.С. Тургеневу для публикации с условием, что интимные подробности будут опущены. Эти письма были опубликованы в «Вестнике Европы» (№№ 1, 3 за 1878 г.), а потом бы-

ли возвращены владелице. В России знали о существовании этих писем, и Академия наук прилагала усилия для их возвращения на Родину. Но, оскорбленная тем, что русский царь не признал ее брак, София заявила, что Россия этих писем никогда не увидит.

После смерти Софии в 1927 г. ее муж передал письма Сергею Дягилеву, который жил в то время за границей. Позже письма купил вместе с архивом и библиотекой Дягилева танцор и балетмейстер парижской оперы Сергей Лифар.

София Торби положила начало английской ветви потомков Пушкина. Ее дочери стали членами английской королевской семьи. Старшая дочь Надежда вышла замуж за принца Георга Маунтбаттена, дядю принца Филиппа (супруга британской королевы Елизаветы II). У нее были очень хорошие отношения с матерью Филиппа, и она много заботилась о воспитании принца.

Младшая дочь Анастасия (ее звали «леди Зия») вышла замуж за сэра Гарольда Вернера, предпринимателя и коллекционера, владельца замка Лутон Ху (Luton Hoo), что находится в 60 км от Лондона. В этом замке Анастасия основала частный музей своего прадедушки. В этом музее хранятся наброски портретов детей Пушкина, сделанные рукой Натальи Ивановны – первой жены Густава фон Фризенгофа из Бродзан.

Последним управляющим замка был правнук Пушкина сэр Николас Филипс (1947-1991). Во время его управления усадьба была открыта для посещения только несколько месяцев в году, а обычно служила резиденцией для гостей. Его сестра была названа Натальей в честь своей прабабушки Натальи Николаевны Гончаровой. Она стала крестной матерью принца Уильяма – внука британской королевы Елизаветы II.

В начале 1945 года тогдашний владлец Бродзан граф Вельсбург отправил из имения в Вену все фамильные ценности: три товарных вагона. Многие вещи пропали, часть книг была сожжена, что-то продано с аукциона.

В самом конце Второй мировой войны Пушкинская комиссия Союза писателей СССР направила генерал-лейтенанту Тевченкову, члену военного совета II Украинского фронта, письмо с просьбой «принять заблаговременные меры к сохранению находящихся в этом замке рукописей, книг и других культурных ценностей, для того чтобы обеспечить в дальнейшем возможность розысков среди них пушкинских материалов» [10].

Как сообщила А.М. Игумнова в письме от 5 июля 1961 г. в Пушкинский дом, в 1945 г., сразу же после освобождения Словакии от немцев, она посетила Бродзаны вместе с профессором Московского университета Н.Н. Вильмонтом и профессором Братиславского университета А.В. Исаченко: «Мы нашли библиотеку в замке в плачевном виде, окна были выбиты... Незадолго до этого в замке были помещены румынские (королевские) солдаты, которые распорядились там по-своему. Из нынешней библиотеки они брали то, что им было нужно, на растопку, на папиросы, а много бумаг просто выбросили за окно» [5: 76].

Открытие музея, которое состоялось 15 ноября 1979 г., позволило вернуть некоторые вещи, восстановить интерьеры замка. Откликнулись местные жители: они сохранили в своих домах картины, мебель и мно-

жество других предметов из замка Фризенгофов, передали их музею и теперь реконструированные интерьеры позволяют посетителям представить жизнь семьи Фризенгоф. Музей был открыт для общественности трудами членов Матицы Словацкой в 1979 г. С 2000 г. музей работает под руководством Словацкой национальной библиотеки в городе Мартин (Секция «Памятник словацкой литературы и искусства»).

Если внимание к музею со стороны СССР и России кажется естественным, то интерес Запада может вызывать удивление. После «бархатной революции» 1989 г. Бродзаны стали посещать туристы с Запада, которых интересуют не только история, связанная с именами Пушкина и его потомков, но и родственные и дружеские связи западной аристократии с бывшими владельцами Бродзан. Так или иначе, музей живет, сохраняет память о делах давно минувших дней и делает нашу жизнь прекраснее.

Литературный музей в Бродзанах находится в стороне от центральных дорог Словакии. Желаящим посетить музей рекомендуем воспользоваться сервисом Cestovné poriadky: <http://cp.atlas.sk>.

В заключение отметим, что имя Александра Сергеевича Пушкина знакомо каждому жителю Словакии. Старшее поколение все еще помнит стихи Пушкина, которые в обязательном порядке учили в школе наизусть. В современной Словакии выбор русского языка для изучения – дело добровольное. К счастью, желающих говорить на языке Пушкина немало. Более того, современный словацкий историк и русист Л. Гузи утверждает: «Пушкин давно отдан истории, но прецедент его имени, равно как и его неповторимое творчество, живет в подлиннике и интерпретативной фальшивке по сию минуту» [7: 162].

Литература:

1. Slovenské múzeum A.S. Puškina Brodzany. Sprievodca po expozícii. Slovenská národná knižnica. Martin. 2007.
2. Bančáková E. Literárne múzeum A.S. Puškina Partizánske-Brodzany. Martin. 1989.
3. Sedlák I., Chovan J. Literárne múzeum A.S. Puškina Partizánske-Brodzany. Martin. 1987.
4. Isačenko A.V. Puškiniána na Slovensku. Slovenské pohľady, 63, 1947, č.1.
5. Раевский Н.А. Портреты заговорили. – Алма-Ата. 1983.
6. Кишкин Л.С. Чехословацкие находки. – М., 1985.
7. Гузи Л. Лингвокультурологический анализ русского исторического нарратива (на материале публицистических, литературных и документалистических жанров). Filozofická fakulta Prešovskej university v Prešove. Prešov. 2011.
8. Ободовская И., Деметьев М. После смерти Пушкина. М., 1980.
9. Фридкин В.М. Пропавший дневник Пушкина. М., 1987.
10. Черкашина Л. За неделю до Натальина дня // Вокруг света. 1996. № 7.
11. Кишкин Л. Замок в Бродзанах // Известия. 1978. 6 января.
12. Никольский С. Пушкин в Словакии // Литературная газета. 1980. 9 января. № 2.
13. Фукс В. Пушкинский музей в Бродзанах // Книжное обозрение. 1980. 22 февраля. № 8.

ОБЗОРЫ И РЕЦЕНЗИИ

СЕМИОТИКА ЗАПАХОВ В ПОЭЗИИ СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА (РОГАЧЕВА Н.А. ОЛЬФАКТОРНОЕ ПРОСТРАНСТВО РУССКОЙ ПОЭЗИИ КОНЦА XIX – НАЧАЛА XX ВВ.: ПРОБЛЕМЫ ПОЭТИКИ. – ТЮМЕНЬ, 2010)

Монографическое исследование Н.А. Рогачевой посвящено «ольфакторному взрыву» (Х. Риндисбахер), маркированному на рубеже XIX-XX вв. переход от классического типа художественности к неклассическому, к новой поэтике, ориентированной на выражение текучей, пластичной сферы подсознания и психофизиологии личности, для выражения которой не мог быть использован язык слов-понятий. Язык запахов, переместившийся с периферии семиосферы в ее центр, как раз и позволяет увидеть внутреннюю логику художественных исканий эпохи.

Исследование ольфакторного пространства (термин П. Флоренского) предполагает выяснение механизма перевода невербального языка запахов в поэтический язык, способы языковой кодировки сенсорно-чувственного опыта субъекта. Все мы прекрасно знаем на вкус разницу между горьким и соленым, но выразить словесно эту разницу невозможно. Так, по мнению лингвистов, существует и языковая недостаточность для обозначения спектра запахов. В исследовании Н.А. Рогачевой с исчерпывающей полнотой выявлены функции и семантика запахов в художественном мире произведения.

Впервые подвергнут анализу в едином ольфакторном аспекте огромный и разнообразный материал, от древнерусской литературы до модернизма начала XX в. и – в перспективе – постмодернизма начала XXI в. Прочерчены яркие исследовательские сюжеты, например, о полигенетичности ольфакторного образа в связи с экзотическим названием цветка арум в стихотворениях З. Гиппиус «Цветы ночи», Б. Пастернака «Елене», К. Бальмонта «Арум» (авторы обыгрывают ботаническое и библейское значение слова-символа «арум»). Не менее увлекательны рассуждения о «собачьих» стихах Ф. Сологуба, для которого внелогичность (бессмысленность) запахов становится формой утверждения солипсизма, преддверием экзистенциалистской «тошноты» от жизни, или об интерпретации сонета Ш. Бодлера «Соответствия» в переводе В. Иванова, или об опытах «расширения пространства» в лирике И. Коневского. Автор показывает, что язык запахов выступает в поэзии рубежа XIX-XX вв. и как средство импрессионистической изобразительности, и как язык для размышлений о судьбах поэзии, о границах поэтического слова; отметим в этой связи блистательный анализ стихотворения А. Ахматовой «Три осени».

Н.А. Рогачевой удалось экономно и точно прочертить направление эволюции одорической образности в русской поэзии на протяжении нескольких веков. В древнерусской литературе и виршевой поэзии запахи входили в сферу тропов, намечали духовную вертикаль, восходящую к библейской традиции. Уже в XVIII в. происходит секуляризация запахов, они превращаются из средства выражения благочестия в средство изображения мира земного (например, мир дворянской усадьбы у Державина). Сохранив семантику тленности земного бытия, запахи теперь связываются с идеей гедонизма, только усиливающегося мыслью о смерти. В поэзии сентиментализма и романтизма ароматы ассоциируются с голосами умерших, трактуются как пневматологический посредник в ситуации двоемирия. Усиливается, особенно в реалистической поэзии Некрасова, пластика одорических образов, их аксиологический аспект (болезненные запахи Петербурга противопоставляются здоровым деревенским запахам).

На рубеже XIX-XX вв. запахи полностью утрачивают сакральность, о чем ярко свидетельствует фрагмент исследования, посвященный запахам модных духов в стихотворениях модернистов. Тут демонстрируется и «декадентская чувствительность», и сплав буржуазности с неким демонизмом, и колебания между серьезностью тона и иронией. Дополняет эти наблюдения материал пародий (Куприн: «Бальмонт пахнет беленой» и т.п.). Рассматриваются две тенденции в ольфакторной образности: импрессионистическая, идущая от Фета, приводящая к слиянию объекта и субъекта в одном восприятии, нередко – синестезийном, и тенденция мифопоэтическая, наполняющая одорический образ мистической семантикой. Н.А. Рогачева с незаурядным искусством проникает в ритмическую ткань стихотворения, обнаруживая на этом глубинном уровне соответствия с мифологией ароматов. Например, в стихотворении Бальмонта «Будем как Солнце» постоянная подмена предмета созерцания субъектом, реальности – грезами формирует представление о символике мирового дыхания, «немой музыке» ароматов. Замечательно удался анализ претекстов и ритмической структуры в стихотворении Анненского «Там». Амбивалентности значений запаха ладана и лилий (Эрос и Танатос, непорочность Богородицы и демоническая тяжесть) соответствуют принципы контраста и параллелизма, организующие систему тропов, а также обманчивая, «теневая» проекция реального мира, воплощенная на звуковом, морфологическом, лексическом и синтаксическом уровнях текста этого стихотворения, совмещающего трагическое и смешное (но не смешное, а страшное!) начала.

Подробный анализ одорической образности в творчестве В. Нарбута, А. Белого, Н. Клюева, обращение к рефлексии А. Блока показывают, что запахи в лирике модернистов сохраняют реальную предметную основу и

одновременно символизируют эманацию духовных сущностей. Более того, обоняние позволяет символистам отличить ложь от истины, фальшь от правды, почувствовать загнивание культуры или разложение «плотного слова».

В поэзии В. Маяковского и М. Цветаевой запахи оцениваются негативно, как атрибуты толпы, пошлой, нечистоплотной жизни «чужих». В поэтике О. Мандельштама, как показано в монографии, важна культурная «аура» запахов, например, Финляндия пахнет кофейней, медуница вызывает ассоциации с античностью. Наполняет одорическое пространство историческими смыслами А. Ахматова, так, в запахе сирени у нее пересекаются разные культурные коды, отсылающие к Модильяни, Бодлеру, Анненскому, Анри де Ренье.

Скрупулезно и одновременно увлекательно написанная книга Н.А. Рогачевой будет интересна не только специалистам, но и самому широкому кругу читателей (а уж материал для школьных проектов по литературе – просто неисчерпаемый!).

*Нина Владимировна Барковская,
доктор филологических наук, профессор,
заведующий кафедрой современной русской литературы УрГПУ*

**ФУНДАМЕНТАЛЬНАЯ ИСТОРИЯ
ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ФОЛЬКЛОРИСТИКИ XX ВЕКА
(ИВАНОВА Т.Г. ИСТОРИЯ РУССКОЙ ФОЛЬКЛОРИСТИКИ XX ВЕКА:
1900 – ПЕРВАЯ ПОЛОВИНА 1941 ГГ. – СПб., 2009)**

Специфика фольклористики как гуманитарной научной дисциплины заключается в том, что в процессе своего становления и развития она постоянно обращается к собственной истории. Сам предмет научного изучения – фольклор как широкое культурное явление – предполагает особую роль данной науки в общественной жизни. Возникновение различных методологий, определяющих логику зарождения, функционирования научных направлений и школ, всегда самым тесным образом связано с магистральными социально-политическими и культурно-историческими процессами. История фольклористики фактически оказывается своеобразным «зеркалом», отражающим ведущие тенденции развития смежных с ней дисциплин, прежде всего, литературоведения, лингвистики, этнографии. Знакомясь с ней, студенты тем самым получают представление о важнейших явлениях как мировой, так и отечественной филологии в целом, значительно расширяют представление о ее методологической базе. Вот почему существует острая необходимость в фундаментальных трудах обобщающего, систематизирующего характера. Между тем до недавнего времени в распоряжении вузовского преподавателя имелись, в основном, труды, посвященные истории фольклористики XIX века, прежде всего двухтомная монография М.К. Азадовского¹. Книга Т.Г. Ивановой представляет собой первую попытку очертить историю русской фольклористики первой половины XX века.

Автор исследования поставил перед собой сложнейшую задачу собрать, осмыслить, систематизировать и последовательно изложить колоссальный по объему материал. Нам представляется вполне оправданным избранный Т.Г. Ивановой принцип периодизации истории фольклористики, учитывающий процесс формирования, развития, функционирования ведущих методологий и связанных с ними научных направлений и школ. Конечно, такой путь чреват некоторыми потерями: неизбежны моменты упрощения или схематизации представлений о магистральных путях развития науки о фольклоре, многие крупные исследователи «не вмещаются» в жесткие рамки той или иной школы, однако эти потери, с одной стороны, компенсируются возможностью выстроить системное представление о закономерностях существования и развития научной дисциплины, а с другой стороны побуждают к активному изучению конкретных научных явлений, имен, определению объема и содержания авторских концепций в специальных научных исследованиях. В этом мы видим безусловное достоинство рецензируемого труда. Четкая структура работы значительно облегчает студентам восприятие разнообразного и объемного материала.

Столь же важным представляется нам и стремление автора ввести в работу широкий культурно-исторический контекст. Фольклористика представлена как живое явление не только научной, но и идеологической, политической жизни страны. Экономно и уместно введенные частные факты, подробности снимают с образов ведущих отечественных исследователей «хрестоматийный» глянec, позволяют донести до читателя обаяние их личности, раскрыть драматизм их судеб, что особенно ценно для молодого читателя, только приобщающегося к миру большой науки.

В каждом разделе монографии, посвященном конкретному периоду в истории фольклористики, Т.Г. Иванова подробно рассказывает о деятельности научных учреждений, особое внимание уделяет характеристике экспедиционной, собирательской работы. Особое внимание уделено достижениям русских фольклористов,

¹ *Азадовский М.К.* История русской фольклористики: В 2 т. Т. 1. – М.: Учпедгиз, 1958. – 479 с.; *Азадовский М.К.* История русской фольклористики: В 2 т. Т. 2. – М.: Учпедгиз, 1963. – 363 с.

оказавшихся за рубежом. Работа завершается характеристикой предвоенного периода истории науки о народном творчестве, что представляется нам оправданным. С одной стороны, июнь 1941 года резко изменил духовную, общественную атмосферу. В этом отношении фольклористика военной поры может быть воспринята как особый этап в развитии науки. С другой стороны, в заключении автор особо оговаривает, что преддверие Великой Отечественной войны – хронологическая точка, которая лишь внешне закрывает очередную страницу в развитии фольклористической мысли, а потому в дальнейшем будет предпринята попытка выявить и внутреннее единство фольклористики конца 1920-х – середины 1950-х годов. В этом смысле рецензируемая монография не содержит в себе завершающего момента. Таким образом, сделана серьезная заявка на продолжение фундаментального труда. В ожидании этого продолжения рекомендуем рецензируемое исследование к использованию в ходе вузовского изучения устного народного творчества, а так же широким кругам интересующихся русской культурой, фольклором, историей отечественной научной мысли.

*Татьяна Анатольевна Ложкова
доктор филологических наук,
профессор кафедры русской и зарубежной литературы УрГПУ*