

ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ КЛАСС

Проекты. Программы. Гипотезы

**Маятник: от «простоты»
к «сложности» и обратно**

«Гроза двенадцатого года...»:

**Культ чести эпохи Наполеоновских войн
в русской и французской словесности**

Голоса Серебряного века

Драма предела М. Цветаевой

**Формирование единой системы
лингвистического образования**

О великом русском языке и мате

Педагогические технологии

**Совершенствование речевой
деятельности старшеклассников**

Готовимся к уроку

Маяковский и русский футуризм

ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ КЛАСС

Региональный научно-методический журнал
учителей-словесников Урала

2(28) / 2012

Учредители

Российское общество преподавателей русского языка и литературы
федеральное государственное бюджетное учреждение
высшего профессионального образования
«Уральский государственный педагогический университет»

Главный редактор

Н.И. Коновалова

директор института филологии, культурологии и межкультурной коммуникации,
доктор филологических наук, профессор

Редакционная коллегия

Н.П. Хрящева – зам. глав. редактора, доктор филологических наук, профессор
И.А. Семухина – отдел литературы, кандидат филологических наук, доцент
А.В. Тагильцев – отдел литературы, кандидат филологических наук, доцент
Л.Д. Гутрина – отдел методики литературы, кандидат филологических наук, доцент
Е.Н. Иванова – отдел лингвистики, кандидат филологических наук, доцент
А.И. Суетина – технический редактор
К.С. Козут – редактор-корректор

Выпускающий редактор

Н.П. Хрящева

доктор филологических наук, профессор

Редакционный совет

Н.В. Барковская – доктор филологических наук, профессор (УрГПУ, г. Екатеринбург),
С.И. Ермоленко – доктор филологических наук, профессор (УрГПУ, г. Екатеринбург),
Т.А. Гридина – доктор филологических наук, профессор (УрГПУ, г. Екатеринбург),
П.А. Лекант – доктор филологических наук, профессор (МГПУ, г. Москва),
М.Н. Липовецкий – доктор филологических наук, профессор (университет штата Колорадо, США),
М.А. Литовская – доктор филологических наук, профессор (УрФУ, г. Екатеринбург),
Г.Л. Нефагина – доктор филологических наук, профессор (Поморская Академия, г. Слупск, Польша),
Б.Ю. Норман – доктор филологических наук, профессор (БГУ, г. Минск),
Е.А. Подшивалова – доктор филологических наук, профессор (УдГУ, г. Ижевск),
Е.Н. Проскурина – доктор филологических наук, профессор (СО РАН, г. Новосибирск),
М.Э. Рут – доктор филологических наук, профессор (УрФУ, г. Екатеринбург),
М.Г. Соколянский – доктор филологических наук, профессор (г. Любек, Германия),
М.А. Черняк – доктор филологических наук, профессор (РГПУ, г. Санкт-Петербург).

Адрес редакции

620017, г. Екатеринбург, пр. Космонавтов, 26
ФГБОУ ВПО «Уральский государственный педагогический университет»
Редакция журнала «Филологический класс»
телефон: (343) 235-76-66; (343) 235-76-41
электронный адрес: sovliter@gmail.com

ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ КЛАСС, № 2(28)/2012

Проекты. Программы. Гипотезы

- Липовецкий М.Н.* Маятник: от «простоты» к «сложности» и обратно.....5
Рыбальченко Т.Л. А. Платонов в интерпретации русских писателей второй половины XX века 11

«Гроза двенадцатого года...»: исторические коллизии и литература

- Приказчикова Е. Е.* Культ чести эпохи Наполеоновских войн в русской и французской словесности I трети XIX века.....21
Ложкова Т. А. «Не сражаться за отчизну... в русских людях стыд и грех»: проблема чудесного в балладе П.А. Катенина «Наташа».....29

Голоса Серебряного века

- Серова М. В.* Драма предела М. Цветаевой39
Скрипова О. А. Оппозиция «Самозванец —царь» в книге М. Цветаевой «Версты»46
Налегач Н. В. Символика аметистов в поэзии И. Анненского51
Куликова Е. Ю. «Готическая» вертикаль в поэтическом мире О. Мандельштама55

Формирование единой системы лингвистического образования

- Рут М. Э.* О великом русском языке и мате61

Педагогические технологии

- Рябухина Е. А.* Совершенствование речевой деятельности старшеклассников на основе компетентностного подхода.....66
Соколова А. В. Формирование коммуникативной компетенции учащихся как условие успешной социализации личности71

Региональный компонент

- Шейдаева С. Г.* Лингвистический аспект исследования истории и культуры региона.....79

Готовимся к уроку

- Еремина С. А.* Историко-культурный и литературный комментарий на уроках русского языка: глагол и глагольные формы84
Гринберг Б. М. Маяковский и русский футуризм: урок-лекция в 11 классе.....89

Идет урок

- Кучумова Р. Г.* Образ возлюбленного в стихотворениях Марины Цветаевой.....92
Малявина А. М., Брюханова Е. Н. Подготовка к написанию сочинения-описания природы: урок развития речи в 6 классе.....95

Перечитывая классику

- Верина У. Ю.* Анализ сцен и эпизодов в романе Ф. М. Достоевского «Идиот»99

Феномен массовой литературы

- Кабанова И. В.* Документальное и вымышленное в автобиографии: Джордж Оруэлл и Сирил Коннолли107
Даниленко Ю. Ю. Реминисценции классики в современном тексте (на материале повести «Метель» Владимира Сорокина)113

Обзоры и рецензии

- Барковская Н. В.* Актуальные проблемы литературоведения: весенние конференции — 2012117
Листван Ф. Единство национального и общечеловеческого (Дырдин А. А. Проза Леонида Леонова: метафизика мысли. – М., 2012)120
Стиваковский П.Е. Книга о главном произведении Александра Солженицына (Щедрина Н.М. «Красное колесо» А. Солженицына и русская историческая проза второй половины XX в. – М., 2010).....122
Гутрина Л. Д. Травелог о травелогах (Куликова Е. Ю. Пространство и его динамический аспект в лирике акмеистов. – Новосибирск, 2011).....125

PHILOLOGICAL CLASS, № 2(28)/2012

Projects. Programs. Hypothesis	
<i>Lipovetsky M.N.</i> Pendulum: from the “Simple” to “Complex” and Backward	5
<i>Rybalchenko T.L.</i> A. Platonov in the Interpretation of the Russian Writers of the Second Half of the XXth Century	11
“Thunderstorm of year twelve...”: Historic Collisions and Literature	
<i>Prikazchikova E.E.</i> Honour Cult of Napoleon Wars Epoch in Russian and French Literature of the I Third of the XIX Century	21
<i>Lozhkova T.A.</i> «Don't Fight for Fatherland ... in Russian People a Shame and Sim»: the Problem of the Miraculous in P. A. Katenin's Ballad.	29
The voices of the Silver Age	
<i>Serova M.V.</i> Limit the Drama of M. Tsvetaeva.....	39
<i>Skripova O.A.</i> “Impostor – Tsar” Opposition in M. Tsvetaeva's Book “Vyorsty”	46
<i>Nalegach N.V.</i> Symbolism of Amethysts in I. Annensky's Poetry	51
<i>Kulikova E.Yu.</i> “Gothic” Vertical in the Poetic World of O. Mandelstam	55
The forming of the single system of the linguistic	
<i>Ruth M.E.</i> About Great Russian Language and Four-Letter Words	61
Education Techniques	
<i>Ryabuhina E.A.</i> Improving High School Speech Activities on the Basis of Competence-Based Approach ..	66
<i>Sokolova A.V.</i> The Formation of Communicative Competence of Students – One of the Main Conditions for Successful Socialization of the Personality	71
The regional component	
<i>Sheidayeva S.G.</i> Linguistic Aspect in Study of the History and the Culture of the Region.....	79
Getting Prepared for the Lesson	
<i>Eremina S.A.</i> Historical, Cultural and Literary Comment at Russian Lessons: Verb and Verbal Forms	84
<i>Grinberg B.M.</i> Mayakovsky and the russian futurism: the lecture lesson in the 11 th class.....	89
A lesson in progress	
<i>Kuchumova R.G.</i> Image of the Beloved in Marina Tsvetaeva's Poems	92
<i>Malyavina A.M., Brukhanova E.N.</i> Preparation for Writing Work about the Nature (Lesson Development of the Speech. 6 Class).....	95
Reading a classic	
<i>Verina U.Ju.</i> Analysis of Scenes and Episodes in F.M. Dostoevsky's Roman “Idiot”	99
Phenomenon of the mass-literature	
<i>Kabanova I.V.</i> Document and Fiction in Autobiography: George Orwell and Cyril Connolly.....	107
<i>Danilenko J.Yu.</i> Reminiscence of Classical Literature in Modern Text (on Material the Novel «Snow-Storm» by Vladimir Sorokin).....	113
Reviews	
<i>Barkovskaya N.V.</i> Actual Problems of the Literature: Spring Conferences — 2012	117
<i>Listvan F.</i> The Unity of National and Universal (<i>Dyrdin A.A.</i> Prose Leonid Leonov: Metaphysics of Thought. – M., 2012).....	120
<i>Spivakovsky P.E.</i> The Book about the Main Work by Alexandr Solzhenitsyn (<i>Schedrina N.M.</i> «Red Wheel» A. Solzhenitsyn and Russian History Prose Second Half XX Century. – M., 2010).....	122
<i>Gutrina L.D.</i> Travelogue about the Travelogues (<i>Kulikova E.Y.</i> Space and His Dynamic Aspect in the Lyrics of Acmeists. – Novosibirsk, 2011).....	125

ПРОЕКТЫ. ПРОГРАММЫ. ГИПОТЕЗЫ

УДК 821.161.1 (091)+82-3 ББК Ш5(2Рос=Рус)6-334

М.Н. Липовецкий

Болдер, США

МАЯТНИК: ОТ «ПРОСТОТЫ» К «СЛОЖНОСТИ» И ОБРАТНО

Аннотация: Автор статьи рассматривает историю русской литературы XX века сквозь дихотомию «простоты» и «сложности». Циклическое движение от сложных (саморефлективных и фрагментарных) форм к более «простым» (ясным, последовательным), по мнению автора, коррелирует с двумя противоположными сценариями «работы» с травматическим опытом: аффективным повтором и проработкой травмы.

Ключевые слова: русская литература XX века, советская и постсоветская культура, культурный процесс, постмодернизм, новая драма, травматический опыт, насилие

M.N. Lipovetsky

Boulder, USA

PENDULUM: FROM THE “SIMPLE” TO “COMPLEX” AND BACKWARD

Abstract: The article focuses on the dichotomies of “simplicity” and “complexity” in Russian literature of the 20th century. The author proposes hypothesis that “simplistic” and “complex” tendencies in cultural history correlate with the two opposite scenarios of dealing with the traumatic experience: acting-out and working-through.

Keywords: Russian literature of the 20th century, Soviet and post-soviet culture, cultural process, postmodernism, New Drama, traumatic experience, violence.

Как указывает Б. Гаспаров в своей статье 2003 года о Пушкине «История без телеологии», взгляд на культурный процесс через дихотомии прозы и поэзии, архаистов и новаторов, культуры и взрыва и т.д., несмотря на недоверчивое отношение к бинарным оппозициям, вполне может оказаться продуктивным, если «освободить их [эти категории] от идеи поступательного исторического развития, в рамках которого они обычно мыслятся» [Гаспаров 2005]. Кроме того, согласно Гаспарову, в определенные периоды обнаруживается параллельное развитие противоположных тенденций. Тот факт, что одна из этих тенденций привлекает больше внимания, воспринимаясь как голос времени, в то время как другие маргинализуются и становятся менее заметными, позволяет использовать эти дихотомии в качестве чувствительного исследовательского инструментария.

Следуя этой «подсказке», я сосредоточусь на циклических явлениях, связующих постсоветские и советские культурные феномены. Я не стремлюсь построить всеобъемлющую, универсальную модель и отчетливо сознаю, что современная культура – русская или любая другая – не может быть сведена к какому-то обобщающему конструкту. Тем не менее, я бы хотел, чтоб все последующее воспринималось как интеллектуальная провокация, одновременно демонстрирующая необходимость исторических типологий для изучения современного культурного процесса и множественность моделей, которые в этом случае могут быть использованы.

«Простота» vs. «сложность»

В русской литературной критике начала 2000-х разговоры об усталости от чрезмерно «усложнен-

ных» форм, т.е. от постмодернизма, авангардизма, модернистских экспериментов, приобрели эпидемический характер. Из этого дискурса выросло предположение о конце постмодернизма, сопровождаемое волной манифестов, утверждающих «новый реализм» в прозе, драматургии и даже в поэзии (см., к примеру, статьи П. Басинского, С. Белякова, А. Большаковой, Е. Ермолина). Однако, поворот от сложных (саморефлективных и фрагментарных) форм к более «простым» (ясным, последовательным, демократичным) – далеко не новый феномен в культуре XX века.

Пожалуй, первым, кто указал на стилевую дихотомию, колеблющуюся между «открытостью» и «закрытостью» форм, был Генрих Вёльфлин. Дмитрий Чижевский утверждал, что литературные стили сменяют друг друга, колеблясь между двумя крайностями: поиском единства и стремлением к сложности, и пока предшествующий полюс производит законченные формы, последующий генерирует свободные, а подчас и «бесформенные» феномены. Подобная дихотомия нашла свое отражение и в типологии первичных и вторичных стилей, разработанной Д.С. Лихачевым и примененной И. Смирновым и Р. Дёринг к литературе XIX-XX вв. Не так давно Г. Кнабе указал на то, что история искусства определяется движениями в пределах дихотомии «культура vs жизнь». Н.Л. Лейдерман в его последней книге «Теория жанра» (2010) определяет большие стили как тяготеющие к противоположным полюсам – космографическому и хаографическому способам миромоделирования.

Все эти дихотомии имплицитно рассматривают жизнь или реальность как нечто независимое от культурного производства. В отличие от этих заме-

чательных исследователей, я верю в то, что «жизнь» не может быть ничем иным, кроме как продуктом той же самой «культуры». Другими словами, каждое новое «упрощение» культурного процесса может возникнуть только как результат предшествующего «усложненного» этапа.

В период «сложности» внедряются и тестируются новые конструкции реальности. В последующие периоды «простоты» эти новые концепции начинают восприниматься как конгруэнтные действительности – что свидетельствует о том, что они, эти конструкции, уже адаптированы культурой. Потому смена «сложных» и «простых» форм может быть описана как колебания между созданием новых, к тому же постоянно меняющихся художественных конструкций, и присвоением уже этих моделей, ошибочно принимаемых авторами и аудиторией за реальность.

Таким образом, правильнее было бы говорить о постоянной конкуренции двух модальностей: читательски-ориентированной («простой») и авторско-ориентированной («сложной») – в том же ключе, как любое высказывание может быть ориентировано на слушающего или на говорящего.

Кроме того, в отличие от моих предшественников, я сомневаюсь, что дихотомии, обнаруживаемые в культурном процессе, обязательно продуцируют новые стили или эстетические системы. Эти модальности могут развиваться в пределах (или за ними) любой эстетической системы – модернистской, постмодернистской или даже авангардистской – без изменения ее внутренней структуры. К примеру, случай «упрощения» авангарда можно проиллюстрировать использованием авангардистских тропов (средств выразительности) в плакатах 1920–30-х гг. или даже в кинематографе Эйзенштейна 1930–40-х гг. [см. Bonnell 1999; Neurberger 2003: 25-135].

Дискуссия 2000-х о «конце постмодернизма» предстает при таком отношении вполне симптоматичной. В моей книге «Паралогии» (2008) я утверждаю, что все попытки концептуализировать современную русскую литературу в терминах завершения постмодернизма, пост-постмодернизма, нового реализма и т.д. в действительности обманчивы. Такие явления, как «новая драма», современная поэзия и даже «переработка» тропов соцреализма в современной массовой культуре 2000-х, все еще используют постмодернистскую стратегию: «эффект реальности» возникает здесь как результат языковых игр, и даже если кажется, что система бинарных оппозиций восстановлена, авторы оставляют лазейку для иронической интерпретации. Этот способ был впервые удачно «протестирован» Алексеем Балабановым в его «Брате – 2» (2001) – фильме, который может быть интерпретирован как прямая манифестация ксенофобии, но который в то же время оставляет возможность рассматривать себя как насмешку над постсоветским национализмом. Эта возможность была с радостью воспринята многими либерально настроенными критиками, превозносящими фильм, несмотря на ясность позиции его протагониста.

Говоря о постмодернизме, стоит напомнить, что сокращение разрыва между высоким модерниз-

мом и популярной культурой декларировалось как одна из главных целей западного и в особенности американского постмодернизма в 1960–70-е гг. [см. Fiedler 1972]. Однако, для русского постмодернизма, развивавшегося в андерграунде параллельно со своими западными аналогами, эта задача была далеко не главной.

Тем не менее, со времен «*Generation P*» В. Левина и «*Голубого сала*» В. Сорокина (оба текста – 1999 г.) русский постмодернизм начал поиски более широкой аудитории, привлекая ее легкими для восприятия сюжетами (в пике саморефлексивным медитациям); отсылками к текущей политической ситуации и популярной культуре (в оппозицию многочисленным и сложным культурным аллюзиям); квази-узнаваемыми характерами (в противовес меняющимся нарративным маскам и «многослойным» голосам); монологическим нарративом (в противовес полифоническим дискурсам), цельностью (в ответ на фрагментированность), интересом к социальному и политическому (жертвывая философской проблематикой).

Еще один – и весьма значительный – признак случившегося в 2000-е годы поворота к «простоте» может быть обнаружен в переходе от деконструкции разнообразных культурных мифов к мифотворчеству; даже если это индивидуальные мифы, они по-прежнему представлены авторами как универсальные и обычно оперируют бинарными оппозициями. Эта тенденция может быть проиллюстрирована «Ледяной трилогией» Владимира Сорокина, романами Дмитрия Быкова (особенно «ЖД», 2005), эволюцией драматургии Евгения Гришковца, фильмами Никиты Михалкова, крайне популярной реконструкцией романтического мифа о поэте в фильме Андрея Хржановского «Полторы комнаты» (2009) об Иосифе Бродском. Показательный рост и популярность нон-фикшн и форм, имитирующих нон-фикшн, также отражают эту особенность. Я имею в виду заметный подъем таких документальных жанров, как мемуары и блоги; появление множества квази-документальных феноменов, подобно Театру.doc, мокьюментари («Первые на Луне» Алексея Федорченко, 2005), разнообразных эссеистических жанров. Кроме того, весьма симптоматично оживление поэтических перформансов и нерифмованной «прямой речи» в свободном стихе, заменивших сложную по форме и метафорически богатую поэзию предыдущего десятилетия.

Но поворот к читательски-ориентированным дискурсам, происходящий в 2000-е, может быть также рассмотрен как часть амплитуды, проходящей через весь XX век. Серебряный век и русский модернизм (1890-1910 гг.) отчетливо демонстрируют радикальные инновации и усложнение художественных дискурсов. В 1920-е эти процессы распространялись и на прозу (Бабель, Пильняк, Зошенко, Вагинов, Платонов времен «Чевенгура» [1927-1928], Эренбург периода «Хулио Хуренито» [1921]). Однако в то же время этот тип письма сосуществует с тенденцией к упрощению художественного языка, как видно на примерах позднего Маяковского, Есенина, Демьяна Бедного, так называемых «комсо-

мольских поэтов» (Безыменский, Корнилов, в определенной степени – Багрицкий) и «пролетарских» прозаиков (Фадеев, Фурманов, Панферов, Шолохов).

В 1930-50-е годы последняя тенденция взяла вверх – и не только по причине давления социалистического реализма: пастернаковская жажда «неслыханной простоты», склонность Ахматовой к эпическим формам, хорошо заметная в «Реквиеме» и «Путем вся земля», поэзия позднего Заболоцкого, ранняя проза Виктора Некрасова («В окопах Сталинграда», 1946) не вписываются в доктрину соцреализма, однако отражают читательски-ориентированный вектор этого периода.

Вместе с тем, 1950-е годы свидетельствуют о трансформации соцреализма в сложно кодифицированное искусство, орнаментальное и подчас почти барочное в своей причудливости; в то время как 1960-е годы вдохновлены движением в сторону «искренности» (если использовать фразу Владимира Померанцева из его известной статьи «Об искренности в литературе», 1953), а также возникновением специфической разновидности соцреализма, примерами которого могут стать Солженицын, Астафьев, Можаяев, Шукшин или Белов, «лейтенантская» и «молодежная» проза. С этой «искренностью», понимаемой как прямая, если не наивная, реакция на катастрофические повороты истории и как внимание к деталям повседневной жизни, также связан успех поэзии Евтушенко, Окуджавы, Вознесенского, пьес Володина и Розова.

Напротив, 70-е годы отчетливо продемонстрировали подъем «сложных» форм в литературе и кино – причем, не только в андеграунде, ставшем местом развития модернистской, авангардистской и даже постмодернистской эстетики. Не меньшая сложность возникла и в «официальной» культуре в результате многослойной системы намеков, умолчаний и аллюзий, используемых советскими авторами и кинорежиссерами – от Трифонова до Тарковского, от Данелия до Айтматова, от Бродского до Параджанова, от Петрушевской до Германа и Муратовой.

Перестройка и 90-е годы оказались чем-то близки 1920-м: в этот период упрощенный социальный (не социалистический!) реализм – производное «оттепели» (Рыбаков, Дудинцев, Айтматов) – сосуществовал с выходом постмодернизма из андеграунда и его возрастающим влиянием на культурный мейнстрим. Этот период не только свидетельствует о параллельной динамике тенденций «простоты» и «сложности»; он также характеризуется явлением так называемой «возвращенной литературы». Тексты, которые были запрещены в советский период по политическим причинам (поэзия Гумилева и проза Набокова, «Мы» Замятина, «Доктор Живаго» Пастернака, «Реквием» Ахматовой и т.д.) и печатались в массовых изданиях периода «перестройки», создали беспрецедентную ситуацию, когда высокий модернизм 1920–30-х гг. во всей своей сложности неожиданно получил культурную и политическую актуальность.

Наконец, с конца 1990-х и в течение 2000-х, как уже говорилось, обнаруживается новый поворот к

«простоте», что подтверждается усвоением языков массовой культуры, движением в сторону литературы «человеческого документа», вербатима, натурализма новой драмы и новой поэзии.

Впрочем, важно отметить, что противоположная тенденция к «сложности» не исчезает и в 2000-е: изощренные и многослойные модернистские романы Михаила Шишкина («Взятие Измаила», 2000, «Венерин волос», 2005, «Письмовник», 2010), медитативная проза Александра Гольдштейна («Помни о Фамагусте», 2004, «Спокойные поля», 2006) и Андрея Левкина («Голем, русская версия», 2000, «Мозгва», 2005, «Марпл», 2010), продолжающие традицию Саши Соколова романы Лены Элтанг («Побег куманики», 2006, «Каменные клены», 2008), или фильмы Киры Муратовой и Александра Сокурова – все эти явления обозначают присутствие тенденции, противоположной «новой простоте» 2000-х. И было бы натяжкой рассматривать эту литературу как лишнюю аудиторию: я лично могу засвидетельствовать, что чтение Шишкиным глав из его нового романа «Письмовник» было одним из самых посещаемых событий на Московском книжном фестивале в июне 2010 года.

Параллельное сосуществование противоположных тенденций можно найти и в другие периоды русской литературной истории. «Сложная» поэзия Серебряного века была гораздо менее популярна в 1900–1910-е годы, чем «простая» неореалистическая проза Леонида Андреева, Горького, Куприна, Бунина, молодого Алексея Толстого и Замятина. Наиболее сложные работы Андрея Платонова, такие как «Котлован» (1930), «Счастливая Москва» (1933–1936) и его пьесы, были созданы в «простые» 1930-е. А вот обратный пример: вышеупомянутые «возвращенные модернистские шедевры» Замятина и Набокова в эпоху перестройки неверно читались как преимущественно политические и антитоталитарные заявления, т.е. их смысл редуцировался до крайне узкого спектра, а порой и до чисто политических идей.

Какие выводы можно сделать из всего этого? Видимо, переходные периоды, подобно 1920-м или 1990-м гг., отмечаются неустойчивым равновесием или сосуществованием читатель- и автор-ориентированных тенденций. А вот периоды, отмеченные доминированием автор-ориентированной, «сложной» поэтики (такие, как Серебряный век или «длинные семидесятые», 1968–1986), как правило, предшествуют катастрофическим или революционным (что в основном одно и то же) историческим сдвигам. Но что объединяет сталинские тридцатые, оттепель и «тучные» нефтяные 2000-е? Консьюмеризм? Относительная стабильность после исторических потрясений?

Кажется, сходство стоит поискать не в «имманентных» особенностях данных периодов, но в их самоописаниях, которые оказываются на удивление схожими. Все эти периоды изнутри воспринимаются как следующие за «смутными временами», периодами разрухи, хаоса, радикальных сдвигов и сопутствующей неразберихи. Короче говоря, они воспринимаются современниками как следующие за пе-

риодами *исторических травм*, коснувшихся всего общества – будь то революция и гражданская война, сталинский террор, или анархические девяностые. Таким образом, можно предположить, что эти периоды интерпретируются современниками как *пост-травматические*. Именно это самовосприятие становится основанием для поворота к «простым», иначе говоря, ориентированным на читателя формам.

Что если «простота» и «сложность» в истории культуры коррелируют с двумя противоположными сценариями «работы» с травматическим опытом: аффективным повтором и проработкой травмы? Несомненно, любое художественное произведение в какой-то степени уже является «проработкой травм» – личных и исторических. Но резонанс между текстами, созданными в одну и ту же эпоху, показывает, что определенные отношения с травмой становятся более актуальными и получают больше внимания в «сложные» периоды, в то время как другие доминируют (в относительном смысле, конечно) в период «упрощения».

Возможно, читательски-ориентированная модальность возникает как попытка разрешить и отразить травматический опыт наиболее непосредственным образом. Соцреализм не является исключением, и в этом контексте он только подтверждает «принудительно позитивный» взгляд на травму революции, гражданской войны, а – самое главное – на сталинскую модернизацию. Концепт травмы для постсоветской культуры 2000-х многоаспектен, но преимущественно он состоит из двух противоречивых и частично накладывающихся друг на друга компонентов: травмы советской истории, увиденной в ее целостности – от революции до «развитого социализма», и травмы, вызванной коллапсом советской цивилизации в 1990-е [Oushakine 2010].

Следуя за известным американским исследователем Домиником ЛаКапрой, предложившим свою интерпретацию фрейдовской концепции травмы, можно определить попытки культуры дать непосредственный и прямой ответ на травматический опыт как аффективное повторение травмы. «Acting-out / “разыгрывание” травмы, – объясняет ЛаКапра, – связано с повторением, и даже навязчивым повторением – непреодолимым стремлением воспроизводить что-то, стремлением воспроизводить травматические сцены деструктивным, саморазрушительным способом... Это постоянно повторяющийся процесс. Это процесс, в котором прошлое или опыт других, повторяется так, как если бы он был полностью принят, полностью “олитературен”». [LaCapra 1998].

Определение, данное ЛаКапрой, согласуется со многими явлениями в русской культуре последних лет, такими, как тяготение к нон-фикшн и (квази)документальным формам, новой волной гипернатурализма [о «новой драме» см. Липовецкий, Боймерс 2012], а также с попытками фотографической, при минимальной дистанции, репрезентацией каждогодневного травматического опыта в поэтических текстах, подобных блогам, и блогам, подобных лирическому дневнику. Такое навязчивое повторение

может быть обнаружено и в неистовой переработке соцреалистической тропики, чрезвычайно распространенной в популярной культуре 2000-х [см. Липовецкий 2004; Мартынова], во все более широком увлечении советскими песнями («Старые песни о главном», 1995–1998), в прямом и переносном «раскрашивании» культовых советских сериалов (см. «Семнадцать мгновений весны», 1973, а также мини-сериал С. Урсуляка «Исаев», 2009 – приквел шпионской саги о Штирлице), в ремейках популярных советских фильмов («Ирония судьбы. Продолжение» Тимура Бекмамбетова, 2007, «Служебный роман 2. Наше время» Сарика Андреасяна, 2011 и т.д.)

Аффективное повторение травматического опыта обладает внутренними ограничениями, которые наиболее очевидны в эволюции «новой драмы». Ее гипернатуралистическая поэтика строится на различных перформансах насилия, направленных на проигрывание травмы поколения 1990-х – тех, кто не испытал эйфории перестроечного периода, но сполна был награжден разочарованиями, и, самое главное, насилием, связанным с крахом советской экономики и государства в 1990 году. Это поколение травмировано повседневным насилием и воспринимает его в качестве основного, общего языка; изоморфизм между травмой и языком ее представления в жестких пьесах «новой драмы» (далее – НД) оказывает мощное эмоциональное воздействие. Тем не менее, эффект этот оказался непродолжительным, растянувшись всего на несколько лет.

Как видно по пьесам НД, коммуникация через насилие и трансформации насилия в язык трансцендентных поисков не только уничтожает альтернативные стратегии самоидентификации и самореализации, но также ведет персонажей НД к окончательному саморазрушению, или, как минимум, опустошает их. Семиотический механизм НД саморефлексивно представлен в фильме «Изображая жертву» К. Серебренникова (2006), по одноименной пьесе братьев Пресняковых. У главного героя Вали не обнаруживается личности за пределами тех перформансов насилия, в которые он вовлечен по роду своей деятельности – он «играет» жерв преступлений с летальным исходом в следственных экспериментах. Эти перформансы конструируют и его самого, и всю остальную реальность как процесс взаимодействия только через насилие. Валя не может найти иного выхода из своей «реальности», кроме как через реальность смерти: отравление Валеи его семьи в финале выглядит одновременно и как наказание родственников за их стремление жить в фиктивном мире, и как логический вывод героя об истинной природе реальности. В этой сцене аффективное повторение травмы достигает своих пределов, при этом выясняется, что репродуктивное языков насилия как основного источника травмы не генерирует новых языков или форм коммуникации.

Травматическое в НД сначала было представлено как средство формирования идентичности (в ранних пьесах Гришковца, бр. Пресняковых, В. Сигарева); далее – эстетизировано (и иногда ритуализировано) – как в пьесах К. Костенко и Ю. Клавдие-

ва, в конце концов – неизбежно автоматизировано и коммерциализировано, как в «Пабе» Пресняковых, пьесах Я. Пулинович и П. Казанцева...

Тем не менее, все эти операции остаются «навязчивым повторением» (т.е. также относятся к сфере травматического), и, самое главное, они не создают, по словам ЛаКапры, «необходимой критической дистанции», которая позволила бы «быть вовлеченным в жизнь в настоящем, брать на себя ответственность – [что, впрочем,] не означает полного преодоления прошлого».

Примечательно, что кризис «новой драмы» привел к миграции ее авторов и режиссеров в кино и к дальнейшей трансляции эстетики НД в кинематографический язык. Этот процесс способствовал созданию наиболее значимых российских фильмов последних лет: «Изображая жертву» и «Юрьев день» (2008) К. Серебренникова, «Эйфория» (2006) и «Кислород» (2009) И. Вырыпаева, «Волчок» (2009) В. Сигарева, «Как я провел этим летом» (2010) А. Попогребского, «Одинокое плавание» (2006) и «Сумасшедшая помощь» (2009) Б. Хлебникова, «Все умрут, а я останусь» (2008) и телевизионный сериал «Школа» (2010) В. Гай-Германики, «Кремень» (2007) А. Мизгирева, «Шульте» (2008) Б. Бакурадзе, «Овсянки» (2010) А. Федорченко, «Перемирие» (2010) С. Проскуриной и «Счастье мое» (2010) С. Лозницы.

Перечисленные фильмы довольно далеки от «простоты» (ориентированности на читателя / зрителя). Создатели этих фильмов возвращаются к авторскому кино с его медитативным темпом, долгими кадрами и редуцированной напряженностью сюжета, другими словами – пытаются найти новую «сложность». Эти фильмы манифестируют разрушительный эффект коммуникации через насилие, но делают это скорее суггестивно, оставляя пробелы в кинематографической и нарративной ткани и побуждая зрителя искать свое собственное, скорее эмоциональное, а не логическое, оправдание логике фильма.

Так, зрителю не объяснено отчетливо, почему Валя из «Изображая жертву» решил убить свою семью, почему Паша из «Как я провел этим летом» Попогребского не рассказал своему начальнику о случившейся с его женой и дочерью трагедии; почему роуд-муви Проскуриной названо «Перемирие», и почему безнадежная и пропитанная насилием версия почти того же роуд-муви Лозницы называется «Счастье мое».

По моему мнению, эти внутренние пробелы создают критическую дистанцию, важную для проработки того же самого травматического опыта, который проигрывался в НД. По ЛаКапре, «путем проработки [травмы] человек пытается достичь критической дистанции по отношению к проблеме; последнее оказывается необходимым для того, чтобы отделить настоящее и будущее от [травматического] прошлого».

Важно отметить, что это разграничение непременно требует демонстрации нестабильности бинарных оппозиций. «Проработка травмы», в отличие от ее аффективного повторения, стремится избежать

соблазна создания «козла отпущения», демонизации «виновников» произошедших трагедий. А ведь этот семиотический механизм всегда основан на чистом противопоставлении (бинарности) – прошлого и настоящего, себя и других и т.д. Кроме того, этот поворот к новой сложности оживляет некоторые важные стратегии, разработанные в литературном андерграунде 1970–80-х годов, как видно по таким важным для литературы поздних 2000-х годов «сложным» примерам «проработки травмы», как «День опричника», «Сахарный Кремль» и «Метель» В. Сорокина, романам М. Шишкина, «Гнедич» М. Рыбаковой, «Ленинград» И. Вишневецкого, поэзии Е. Фанайловой и П. Барсковой.

ЛИТЕРАТУРА

Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. – М.: Художественная литература, 1972.

Басинский П. Как сердцу высказать себя // Новый мир. – 2000. – № 4. [Электронный ресурс]. URL: http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2000/4/basin.html (дата обращения: 06.09.2011).

Беляков С. Истоки и смысл нового реализма. [Электронный ресурс]. URL: <http://rospisatel.ru/konferenzija/beljakov.htm> (дата обращения: 06.09.2011).

Большакова А. Современный литературный процесс: Тенденции и перспективы. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.rospisatel.ru/konferenzija/bolshakova-doklad.htm> (дата обращения: 06.09.2011).

Вельфлин Г. Ренессанс и барокко. – М.: Азбука-классика, 2004.

Гаспаров Б. История без телеологии (Заметки о Пушкине) // Новое литературное обозрение. – №59 (2005) [Электронный ресурс]. URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2003/59/gas3.html> (дата обращения: 06.09.2011).

Ермолин Е. Случай нового реализма // Континент. – № 128 (2006) [Электронный ресурс]. URL: <http://magazines.russ.ru/continent/2006/128/ee27.html> (дата обращения: 06.09.2011).

Кирилл Кобрин, Алексей Левинсон, Марк Липовецкий, Ирина Прохорова, Владислав Толстов, Елена Фанайлова. Нос – 1973 // Новое литературное обозрение. – № 109 (2001) [Электронный ресурс]. URL: <http://www.nlobooks.ru/rus/magazines/nlo/196/2380/2399> (дата обращения: 06.09.2011).

Кнабе Г.С. Материалы к лекциям по общей теории культуры и культуре античного Рима. – М.: РГГУ, 1993. С. 26-72.

Конрад Н.И. О некоторых вопросах истории мировой литературы (1965) // Конрад Н.И. Запад и Восток: Статьи. – М.: Наука, 1966. С. 456-469.

Лейдерман Н.Л. Теория жанра: Исследования и разработки. – Екатеринбург, 2010.

Липовецкий М. Паралогии: Трансформации (пост-)модернистского дискурса в русской культуре 1920–2000-х годов. – М.: Новое литературное обозрение, 2008.

Липовецкий М. Эткинд А. Возвращение тригона: Советская катастрофа и постсоветский роман // Новое литературное обозрение. – №94 (6: 2008). С. 174-206.

Липовецкий М. «Метель» в ретробудущем: Сорокин о модернизации. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.openspace.ru/literature/projects/13073/details/17810/> (дата обращения: 06.09.2011).

Липовецкий М., Боймерс Б. Перформансы насилия. Литературные и театральные эксперименты «новой драмы». – М.: Новое литературное обозрение, 2012.

Лихачев Д.С. Развитие русской литературы XI-XII веков: эпохи и стили. – Л.: Наука, 1973. С. 177-183.

Мартынова О. Загробная победа соцреализма. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.openspace.ru/literature/events/details/12295> (дата обращения: 06.09.2011).

Проект НОС – 1973. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.prokhorovfund.ru/projects/own/108/444/> (дата обращения: 06.09.2011).

Смирнов И. очерки по исторической типологии культуры // Смирнов И. Мегаистория: К исторической типологии культуры. – М.: Аграф, 2000. С. 11-195.

Шаламов В. О прозе. [Электронный ресурс]. URL: <http://shalamov.ru/library/21/45.html> (дата обращения: 06.09.2011).

Bonnell V. Iconography of Power: Soviet Political Posters under Lenin and Stalin. – Berkeley: University of California Press, 1999.

Čizevsky D. Outline of Comparative Slavic Literatures. – Boston: American Academy, 1952. (Survey of Slavic Civilization, vol.1).

Fiedler L. Cross the Border – Close the Gap. – New York: Stein and Day, 1972.

Halfin I. Terror in My Soul: Communist Autobiographies on Trial. – Cambridge: Harvard University Press, 2003.

Hellbeck J. Revolution on My Mind: Writing a Diary under Stalin. – Cambridge, London: Harvard University Press, 2006.

LaCapra D. An Interview with Professor LaCapra, by Amos Goldberg, Shoah Research Center, 1998 [Электронный ресурс]. URL: http://www1.yadvashem.org/odot_pdf/Microsoft%20Word%20-%203648.pdf (дата обращения: 06.09.2011).

Lipovetsky M. Charms of the Cynical Reason: The Transformations of the Trickster Trope in Soviet and Post-Soviet Culture. – Boston: Academic Studies Press, 2011.

Lipovetsky M. “Post-Soc: Transformations of Socialist Realism in the Popular Culture of the Recent Period,” *Slavic and East European Journal*. 48:3 (Fall): 356-77.

Neuberger J. Ivan the Terrible. The Film Companion. – London: I.B.Tauris, 2003.

Oushakine S. The Patriotism of Despair: Nation, War, and Loss in Russia. – Ithaca, London: Cornell University Press, 2010.

Yurchak A. Everything Was Forever, Until It Was No More: The Last Soviet Generation. – Princeton and Oxford: Princeton University Press, 2006.

Перевод с англ. О.Ю. Багдасарян

Данные об авторе:

Марк Наумович Липовецкий – доктор филологических наук, профессор Университета штата Колорадо.
Адрес: University of Colorado, McKenna 216, 276 UCB, Boulder, CO 80309.
E-mail: mark.leiderman@colorado.edu

About the author:

Mark Lipovetsky is a Doctor of Philology, Professor of University of Colorado at Boulder, USA.

Т.Л. Рыбальченко
Томск, Россия

А. ПЛАТОНОВ В ИНТЕРПРЕТАЦИИ РУССКИХ ПИСАТЕЛЕЙ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА

Аннотация: В статье дан обзор интерпретации творчества А. Платонова в критических статьях и эссеистике русских писателей второй половины XX века. Выявляется разница восприятия идей Платонова, связанная с публикациями 1960-х и 1980–1990-х годов, а также сменой эстетики писателей советского и постсоветского поколений. Устанавливается различие трактовок художественного мира Платонова, связанное с различием художественных течений в русской литературе второй половины XX века (онтологического реализма, экзистенциального реализма, проективного реализма, модернизма и постмодернизма). Объясняется зависимость восприятия прозы Платонова индивидуальными художественными установками писателей.

Ключевые слова: А. Платонов, интерпретация, русская литература второй половины XX века, А. Битов, Ю. Трифонов, С. Залыгин, В. Шаров, О. Павлов, В. Отрошенко.

T.L. Rybalchenko
Tomsk, Russia

ANDREI PLATONOV IN THE INTERPRETATION OF THE RUSSIAN WRITERS OF THE SECOND HALF OF THE XXTH CENTURY

Abstract: The article reviews the interpretation of Andrei Platonov's works in the essays and critical works of Russian writers in the second half of the XXth century. The article reveals the difference in the perception of Platonov's ideas connected with the publications in 1960s and in 1980–1990s, as well as with the changes in the aesthetics of the Soviet and post-Soviet generations of writers. The difference of the interpretations of Platonov's universe is established in its connection with different literary tendencies in the Russian literature of the second half of the XXth century (ontological realism, existential realism, projective realism, modernism, postmodernism). The peculiarities of the perception of Platonov's prose is explained also through the individual literary intentions of the writers.

Keywords: Andrei Platonov, interpretation, Russian literature of the second half of the XXth century, Andrei Bitov, Yuri Trifonov, Serguei Zalygin, Vladimir Sharov, Oleg Pavlov, Vladislav Otroshenko.

Посмертное открытие Платонова русскими писателями второй половины XX века можно разделить на два периода, связанные с двумя волнами издания его прозы, а главное – с двумя социальными изменениями в советской России («оттепелью» и «перестройкой»).

В 1950–1960-е годы толчком к перечитыванию прозы Платонова стало переиздание его малой прозы, вписывающейся в трагическую, но не каноническую эстетику литературы «социалистического реализма» (четыре сборника прозы: «Волшебное кольцо и другие сказки» (1954), «Избранные рассказы» (1958), «В прекрасном и яростном мире. Повести и рассказы» (1965), «Избранное» (1966) – и сборник литературно-критических работ «Размышления читателя. Статьи», 1970). Трехтомник 1984-го года принципиально не расширил пространство опубликованных текстов, не включил главные и переломные произведения Платонова рубежа 1920–1930-х годов и потому не спровоцировал широкого интереса и нового прочтения. В конце 1980 – начале 1990-х годов издание главной прозы и драматургии Платонова (прежде всего прозы переломных конца 1920 – начала 1930-х годов – «Чевенгур», «Котлован», «Ювенильное море», «Счастливая Москва» и др.) представило духовную и творческую эволюцию Платонова в полноте.

Восприятие наследия Платонова писателями второй половины XX века, безусловно, связано с

незнанием «всего» Платонова, но писатели могли знать неопубликованную прозу Платонова, так как «самиздат» действовал с начала 1960-х годов. Так, В. Шаров свидетельствует, что пятнадцатилетним [Шаров 1999: 199] мальчиком в 1967 году прочитал «Котлован», «самиздатский» текст которого был у отца-историка. Однако в эссе и критических статьях 1960-х годов на знание его неопубликованной прозы не намекали, например, ни А. Битов, близкий в 1960-е годы ленинградскому андеграунду, ни Ю. Трифонов, глубоко погруженный в эпоху 1920–1930-х годов, ни Ю. Нагибин, причастный к личной жизни Платонова. А. Битов признавался позднее о влиянии на стилистику и поэтику его собственной ранней прозы (как и прозы других «молодых» прозаиков 1960-х годов) «отобранной, очищенной от полноты платоновского мироощущения “детской” прозы» Платонова [Битов 2001: 182]. Очевидно, в начале 1960-х годов привлекал стиль, необычность говорения о мире, видение действительности, выходящее за границы конкретной социальной детерминированности, однако на периферию отходила универсальность мышления писателя, его антропология и натурфилософия. Не знали всю прозу Платонова В. Распутин, В. Астафьев, свидетельствующий, что прозаики 1960-х пишут «под Платонова», но сам он ценил лишь традиционный рассказ «Третий сын» [Астафьев 1998: 247, 255]. С. Залыгин, написавший в 1970 году глубокую статью о прозе Платонова,

явно не был знаком с произведениями, выразившими трагическую концепцию бытия у Платонова, поскольку чутко обнаруживал странную близость и одновременно различие платоновской и сказочно-мифологической модели мира, но не мог её объяснить, не зная неопубликованной прозы.

Казалось бы, исследование судьбы народа в советской истории должно было привлечь внимание к Платонову писателей-деревенщиков, показывавших расхождение советской цивилизации не только с этикой гуманизма, но и с природными законами. Однако явный эволюционизм Платонова, установка на человека-демиурга, негативная оценка безынициативной крестьянской культуры расходились с главными духовными устремлениями почвеннической (традиционалистской, онтологической) литературы, утверждавшей ценности традиций, опирающихся на природные законы. Мифологизация природного космоса и природного человека в творчестве писателей 1960–1970-х годов не совпадала с платоновской натурфилософией и делала странной его картину мира даже в прозе, опирающейся на традиции национального мышления.

«Постоттепельная» либеральная литература, отстаивающая ценность индивидуальной человеческой личности в конкретных условиях существования не могла принять мысль о примате вселенской миссии человеческого рода, не совпадающей с претензиями индивидуального человека. Экзистенциальный ракурс «шестидесятнической» литературы делал онтологический масштаб видения человека и социума слишком близким к проективному, глобалистским эпистемам «большого» искусства «социалистического реализма». Эстетика конкретного гуманизма, утверждавшаяся в посттоталитарном искусстве, побуждала и у Платонова искать индивидуальную психологию, бытовую конкретность. Писатели-диссиденты не отделяли А. Платонова от «советских» писателей, потерпевших от советской власти, но разделявших социально-исторические мифы о человеке-преобразователе; было чуждым неприятие Платоновым западной цивилизационной модели. Бродский, только в эмиграции познакомившийся с «несоветским» Платоновым, в «Предисловии к “Котловану”» [Бродский 2011], показал власть национального языка над писателем Платоновым, власть русской эсхатологической ментальности, совпавшей с парадигмами советской идеологии.

Знакомство с «новым» Платоновым в период «перестройки» не вызвало изменения интерпретации его творчества у поколения «шестидесятых». Даже А. Битов, обнаружив в неизвестном ранее Платонове глубину онтологической проблематики, всё же говорит о влиянии гуманистической этики [Битов 2011: 183]. В. Распутин, прошедший мимо Платонова в 1960–1970-е годы, признал высоту таланта Платонова после знакомства с его погашенной прозой, но прочитывал её как следование учительской традиции русской словесности и народного традиционалистского сознания [Распутин 2000: 8]. Большая часть писателей воспринимала лишь этико-социальную направленность опубликованной прозы в ряду всей «задержанной» литературы советского

времени. Зато новое поколение писателей, не ограничившись социальной интерпретацией, созвучной постсоветской идеологии, обратилось преимущественно к метафизике Платонова.

Как и в 1960-е годы, открытие неизвестной прозы Платонова не определило художественных поисков русских писателей, не породило влияния. Распутин полагал, что Платонову уготована *непрочитанность*: современное фрагментарное сознание не воспринимает «всю длину национального существования. А Платонов – смотритель изначальной русской души...»; современному отстранённому сознанию не созвучны платоновское чувство родственности бытия и архаическое сакральное отношения к природе [Распутин 2000: 8]. А. Варламов полагает, что знакомство с прозой Платонова могло повернуть развитие русской литературы в XX веке, хотя бы в постоттепельное время, если бы в то время стали известны главные философские антиномии платоновской прозы («Чевенгур» – «книга, которая могла бы изменить... течение всей русской прозы XX века») [Варламов 2010: 122]. Однако и русская литература постсоветского периода пошла по путям, далёким от пути Платонова.

Наследие Платонова интерпретировалось русскими писателями в соответствии с собственным мировидением и эстетическими пристрастиями и под влиянием социокультурной ситуации. Это делает их интерпретации важным материалом, во-первых, для исследования эстетики и поэтики этих писателей, во-вторых, для выявления разных духовных поисков русской литературы позднего советского и постсоветского периодов. В-третьих, «писательская рецепция» важна и для прочтения Платонова, так как находится на границе непосредственного читательского восприятия и интеллектуальной интерпретации. Опираясь на эссеистику, интервью, публицистику, можно говорить не о творческой рецепции, а о читательской критической рецепции, обращая внимание на различие подходов к наследию А. Платонова: оценку феномена творчества Платонова в современной духовной ситуации; актуализацию философских прозрений Платонова; разгадку кода художественности Платонова.

Более заинтересованно русские писатели говорят об онтологии Платонова, о симбиозе натурфилософского и архаического мифологического мышления (С. Залыгин, И. Клех, А. Иличевский). Публикация записных книжек Платонова дала толчок для трактовок мистических прорывов в сознании писателя, идущих от раннехристианского эсхатологизма и федоровской неомифологии (О. Павлов, И. Полянская, В. Шаров). Есть внимание к противоречивой эволюции философских воззрений Платонова, не сводимой ни к социальной трагедии непечатаемого писателя (А. Битов, В. Маканин, А. Варламов), ни к крушению собственных иллюзий Платонова (И. Бродский, В. Шаров, О. Павлов).

Попробуем очертить писательскую интерпретацию наследия Платонова в историко-литературном аспекте, обозначив лишь векторы восприятия художественного мира Платонова, проявившиеся не в творческом диалоге современных писателей с

Платоновым, а прямо, в эссеистике и в критической публицистике. Векторы следующие: 1) различие интерпретаций, вызванное различием эстетических систем писателей; 2) изменение интерпретаций, связанное со сменой ценностного центра русской литературы в ситуации наступления эстетики постмодернизма; 3) выявление трёх основных аспектов интерпретации: онтология; антропология и социология; поэтика.

Писатели, продолжавшие литературу социального проектирования, наследующие неопозитивистские цивилизационные ценности («производственная проза» 1950–1970-х годов), не оценили раннюю, утопическую, прозу Платонова, как и его прозу 1930–1940-х годов, выдвигавшую человека-демиурга, выразителя чаяний человеческого рода.

Казалось бы, Платонов близок писателям-деревенщикам по материалу (жизнь народа в природном космосе), по надперсональному видению человека как надперсональным «почвенным» сознанием), по критике социалистической цивилизации, разрушавшей глубинные основы народной жизни. Однако ни Ф. Абрамов, ни В. Астафьев, ни В. Шукшин не оставили серьёзных суждений о Платонове. Сочувственное отношение Платонова к цивилизации (в прозе 1930-х годов) не совпадало с пассеистским утопизмом «деревенщиков»; концепция косной материи отпугивала русских неомифологов, одухотворявших материю; платоновский «сокровенный человек» противоречил человеку – носителю сакрального знания; язык Платонова был далёк от народного разговорного языка, хранящего тысячелетнюю *крестьянскую* культуру. Даже в 1990-е годы от принятия «всего» Платонова далёк, например, В. Распутин, констатирующий только то, что близко ему самому: «Герой Платонова... естественный, природный человек, думающий не согласно с приобретённым опытом человечества, а согласно с органической природной мудростью...» [Распутин 2000: 8]. Распутин игнорирует ноосферное демиургическое сознание платоновских персонажей, их «любовь к электричеству», их стремление укротить природу. Распутин не хочет видеть в Платонове ни выразителя, ни критика русского утопизма и мессианства: «главная и всеобъемлющая его тема – скорбь по миру и человеку».

Авторов социологической деревенской прозы привлекала сатира Платонова («Город Градов»), но серьёзной интерпретации особенности платоновского гротеска они (например, Б. Можаяев, В. Войнович) не оставили, очевидно, осознавая наличие надсоциальных смыслов художественного мира Платонова.

С большим интересом восприняли опубликованную в 1960-е годы прозу Платонова авторы бытовой психологической «городской прозы», реалисты, восстанавливающие эстетику «правды» конкретной жизни в противобеспроективной литературе «соцреализма». Их эстетика вводила в ценностно значимый кругозор индивидуального и частного человека повседневный быт, ситуативное поведение человека, конкретное проявление психики; «сокровенный человек» прочитывался ими как индивидуальный человек в сложности общения с другими

людьми, а не с родом или космосом (Ю. Нагибин, Ю. Трифонов, ранний А. Битов, В. Маканин). В платоновской прозе они нашли гуманистическую этику, глубину исследования психики персонажей (особенно ценились такие рассказы, как «Фро», «Возвращение», «Третий сын»), но им был чужд космизм сознания героев Платонова, их некультуренная природность, неситуативность их сознания.

Ю. Нагибин оставил читательскую рецепцию романа «Счастливая Москва» в 1992 году, выявляя этико-социальную позицию автора романа, но, пожалуй, более глубокое понимание художественности Платонова и необычности эстетики Платонова обнаруживается в интерпретации 1967-го года пьесы «Волшебное существо» (написанной Платоновым совместно с Р. Фраерманом и поставленной Малым театром в 1966 году). Нагибин констатирует непонимание зрителями платоновской речи, принадлежащей не столько социальной реальности, сколько «образному и философскому миру Платонова» [Нагибин 1977: 111]. Странность героев, «небытовые свойства характеров» Нагибин объясняет с позиций шестидесятнического гуманизма: герои страдают без любви, и «человека можно исцелить только другим человеком, а человечество не в дали неопределённой множественности, а всегда рядом с тобой...» [Нагибин 1977: 117]. Вместе с тем, Нагибин понимает особую, отличную от господствовавшего конкретного психологизма, художественность и особую, отличную от персоналистской, этику Платонова: «для Платонова нет ничего противного <...> Он не язычески, не эллинически любит человека, а как химик. Он любит и уважает изначальные элементы, из которых состоит человек: фосфор, кальций <...> Безмерное уважение к органической жизни заставляло Платонова любовно принимать всё, на чём есть знак человека» [Нагибин 1977: 117]. Антропологизм Платонова, замеченный Залыгиным, был странен для «городских» писателей 1960-х годов.

А. Битову, психологу и бытописателю, в 1970–1980-е годы важны отношения Платонова с языком. Битов ценит у Платонова не особенную лексику, не изыски синтаксиса, а осмысленность слова, «постижение смысла» слов и смысла того, что слова называют: «Один из самых богатых по языку прозаиков советского времени Андрей Платонов безусловно не богат по словарю. <...> Платонов выражал эти смыслы самыми “бедными” словами, смысл которых поймёт каждый, кто взойдёт на духовное усилие» [Битов 1983: 38]. Платонов представлял для Битова, как и для многих подцензурных писателей, пример личного стоицизма: писать «с угрозой не только нищеты, но и гибели» [Битов 1990: 381].

В постсоветскую эпоху Битов прочёл в открывшейся прозе Платонова универсальность экологических идей, «страшную и сочувственную правду о конце усилий цивилизации» [Битов 1988: 385]. Оценив натурфилософский масштаб идей Платонова, Битов прежде всего прочитывает гуманистическую составляющую платоновской прозы, этика сочувствия несовершенному человеку акцентируется сильнее, чем бытийный абсурд: «Жалость и

любовь такой силы, что почти равны убийству. <...> Душа, особенно растренированная, начинает болеть <...> по поводу собственной неупотребленности, заскорузлости, невоплощенности» [Битов 2011: 182]. Натурфилософское прочтение корректирует понимание языка Платонова: Платонов не «перелопачивал опыт традиции, а «описал то, что не было описано», языком первобытного зарождающегося сознания, как Зощенко и Заболоцкий, «начал объяснять мир» [Битов 2011: 183].

Ю. Трифонов в 1960-е годы отдавал предпочтение литературе, «исследующей мир», в отличие от «созидающей мир». Преодоление Платоновым в 1930-е и послевоенные годы утопических космологических концепций для Трифонова было подтверждением истинной тенденции движения литературы от глобальности к конкретному реализму. Трифонов с опаской говорит о символизации реальности: «непреходящи и вечны только человеческие характеры», и отказывается от антропологии Платонова [Трифонов 1985: 83], от платоновского стиля, в котором он чувствовал отстранённость от бытового языка: «ненужно останавливает внимание какая-то ненатуральность в языке, желание непременно сказать фразу вычурно, этаким винтом, чтобы она врезалась в читателя ...» [Трифонов 1985: 276].

В. Маканин в романе «Андеграунд, или Герой нашего времени» отразил авторитет личности Платонова в среде андеграундной интеллигенции (миф о гении, служащем дворником в Литинституте), но публично высказался о творчестве Платонова только в 2000-е годы, что свидетельствует о чуждости «отяжелевшей» платоновской манеры письма самому Маканину, преодолевшему бытовую миметизм, но оставшемуся в рамках бытовой знаковости образов. Маканин вписывает прозу Платонова в тенденцию русской литературы XX века – движение от социальной детерминированности характеров к выявлению антропологической сущности человека, к его телесной природе, что проявило социальную маргинализацию русского человека в XX веке вначале – социалистическими устоями, затем тотальной десоциализацией человека в современной России. По мнению Маканина, этику отказа от богатства и культуры, «раздвигание героя», Платонов довёл до конечных беспощадных смыслов, приблизил «к голый, к обнаженной сущности *героя античной драмы*». Маканин, обращая внимание на психологизм Платонова, не замечает в его персонажах интенции к созиданию, и видит, соответственно собственным художественным представлениям, только «усомнившегося» героя, утратившего идеалы и надежды: человек показан Платоновым не в действии, а в разгадывании мира, он и восхищается действиями природы и людей, и «усомнился» в них, уловил их расхождение с идеалом [Маканин 2004: 160].

Неомодернисты 1960–1970-х годов (Саша Соколов, Ю. Мамлеев) тоже обошли вниманием Платонова: его техницизм помешал увидеть близкие модернизму грани мировидения, следы архаического мифомышления, одушевление неживого и внимание к превращениям, бесстрастное изображение процесса распада форм. Это констатировал у Плато-

нова и даже объявил о близости себе Платонова Ю. Мамлеев: «...я ощущаю к нему какую-то странную близость; но читать его я стал относительно недавно, уже оказавшись в эмиграции» [Мамлеев 2011: 62]. Вместе с тем Мамлеев акцентировал различие между традицией русского «фантастического реализма» и собственным «метафизическим реализмом» («социальная жизнь вытесняла мистику, у отдельных авторов она вырывалась») и называет среди немногих русских писателей «гениального прозаика» Платонова: «У Платонова, кстати, нет дверей в потустороннее, одним только языком выражен уровень сознания русского человека. Это единственный писатель, который проник во вторую реальность. И все равно, в основе этих произведений лежали либо психологический, либо классический реализм» [Мамлеев 2012].

В 1960–1970-е годы не была оценена мистическая (иррациональная) составляющая прозы Платонова, что сделали в конце XX века писатели нового поколения: И. Клех, О. Павлов, И. Полянская, А. Иличевский. Они прочитывают в произведениях Платонова не отражение действительности, не разглядывание реальности, а проявление духовной субстанции бытия. И. Клех: «Платонов – хтонический писатель, через которого пытается с нами заговорить сама природа, чьим созданиям доставляет боль рождение лопающейся в мозгу мысли <...> Здесь сжатая капсула платоновского письма, взятого в фазе до его усомнения в собственной правоте...» [Клех 2000: 53, 52]. О. Павлов говорит о поэтике мистического видения Платонова [Павлов 2000].

Другой аспект модернистского прочтения прозы Платонова связан с узнаванием у него метафизики национального сознания, нематериальной сущности действительности, воспринимаемой мистически. И. Полянская прочитывает у Платонова выражение женственности русской души: «текучая надмирная отстранённость и одновременно покорность, подверженность стороннему влиянию» [Полянская 2002: 251]. В. Шаров указывает на метафизическую позицию автора и метафизический сюжет в поэтике Платонова: «...воспроизведение очищения героев от плотской оболочки жизни ради приближения к подлинной жизни... <...> Та самая душа человека, которая в обычное время спрятана за толстым и прочным слоем плоти, здесь почти обнажена, <...> ты привык, что это видит, знает, судит только Высшая сила, и то – когда человек уже умер и его душа отлетела к Богу, предстала перед Его судом» [Шаров 2000: 200].

Несмотря на форматворческие стратегии Платонова, близкие раннему русскому авангарду, концептуалисты 1960–1970-х годов (Вс. Некрасов, Д.А. Пригов, Вл. Сорокин) не разгадывали прозу Платонова, ибо её онтологическая основа была противоположна метафизике пустоты (в концептуалистской версии), а эстетика Платонова, неразрывно связанная с этикой, казалась данью традиции. Прорыв постмодернистского истолкования текстов Платонова (метафизики языка, а не образного мира) сделал И. Бродский, признавший Платонова русским сюрреалистом, выразителем непознаваемости

бытия, абсурда не индивидуального, как у Кафки, а абсурда коллективного – национального сознания. Абсурд Платонова, по Бродскому, не хтонического происхождения, он стал следствием власти языка. Причина не в принятии советского «новояза» или социалистических утопических идей, а во власти языка, что особенно присуще русской культуре, бегущей от реальности в сослагательное наклонение речи. Первенство ожидания над деянием, приоритет проекта над действительностью порождают власть языка, выстраивающего альтернативу реальности: «Платонов сам подчинил себя языку эпохи, увидев в нем такие бездны, заглянув в которые однажды, он уже более не мог скользить по литературной поверхности, занимаясь хитросплетениями сюжета, типографскими изысками и стилистическими кружевами» [Бродский 2001: 73].

В. Отрошенко, опираясь на хайдеггеровское понимание языка как дома бытия («Язык могущественнее и потому весомее нас»), доказывает, что в Платонове непостижимо явился дух генотекста. Все пишущие оказываются во власти письма, проявляющего некий мистический текст: «Единое существо языка проявлено в разнообразных существах языка. Одно из них – существо языка Платонова <...> которому Платонов всего лишь соответствовал» [Отрошенко 2011: 50]. Отрошенко приближается к интерпретации модернистской мистики в трактовке сознания Платонова («Платонов – это посторонний дух на земле, постигающий способ жизни в теле, в материи») [Отрошенко 2011: 77], однако, в отличие, например, от Битова и Павлова, ставит под сомнение этическое и гуманистическое отношение Платонова к описываемым явлениям жизни, оставляет писателя инструментом языка: «Любил ли Платонов людей и жизнь? <...> Платонов выказывал задумчивое внимание, глядя на жизнь человеческого существа, которая при каком-то устройстве внутреннего глаза выглядит как явление незнакомое и даже мистическое. Только такое, не смешанное с земной жизнью, видение мира могло породить слова, которые как будто не принадлежат человеку» [Отрошенко 2001: 76]. Напротив, В. Шаров доказывает, что язык выдаёт ангажированность Платонова духовным утопизмом времени: «У Платонова фраза вся целиком состоит из надежд и упований, она буквально захлёбывается ими, потому что ждать осталось самую малость, а столько важного, решающего надо сказать, чтобы помочь спастись всем, кого ещё можно спасти» [Шаров 2009: 165].

Эстетические концепции русских писателей довлеют при истолковании природы и сущности платоновского письма и платоновского образного мира. Главные аспекты (семантические поля) прочтения Платонова, по которым можно сравнить писательские интерпретации, в рамках статьи можно обозначить лишь схематически, обнаруживая противоречащие друг другу трактовки. Интерес в таком случае вызывают аргументы авторов, проявляющие их собственные реальности, человеческого существования и слова, художественной словесности. Однако от изложения этого в статье приходится

отказаться, ограничившись только формулировкой концепций.

Трактовки онтологии в прозе Платонова

Два антиномичных полюса бытия равно приписываются картине мира Платонова: природность и мистическая нематериальность «вещества существования»; Платонов видится то натурфилософом, то медиумом.

С. Залыгин прочитывает прозу Платонова в аспекте сознания персонажей, не только близких языческой мифологизации природы, но и тех, кому присуща интенция демиургов. При этом Залыгин ищет константы авторского мышления в космологии Платонова: Платонов выражает чувство материи, творящей себя, что проявляется в особом анимизме и телесности платоновского мира, в одухотворении вещей, машин, «второй природы». Предрасположенность Платонова к разгадыванию трагизма бытия Залыгин объясняет позицией автора: смотреть на мир глазами бесконечно становящейся, амбивалентной реальности. Как и героев Платонова, автора «не покидают два понятия: одно о конце мира, другое – о возможности переустройства мира» [Залыгин 1991: 336]; «платоновский человек <...> частица этого мира и этой природы, их высшего смысла...» [Залыгин 1991: 343]. «Слиянность с Землёй, с почвой, с природой и внушает <...> чувство и необходимости, и неизбежности своего существования» [Залыгин 1991: 346]. «В отличие от Достоевского, который исходил из мирового духа, для Платонова <...> главным “материалом” было “мировое вещество”, включая сюда и духовные свойства этого вещества» [Залыгин 1991: 348]. Платонов воспроизводил «единый биопсихологический, природный процесс», и даже мораль у него «не отделена от жизни, <...> заключена в этом веществе» [Залыгин 1991: 351].

В 1990-е годы О. Павлов подхватил эту материалистическую трактовку художественного мира Платонова, хотя он заявляет, что «Платонов – это чистая метафизика» [Павлов 2003: 202], и метафизическую ситуацию трактует как «убийство Бога» [Павлов 2000: 159], утраты веры в воскрешение материальной жизни: «Природа заражена смертью, существование людей неподлинно, жертва сокрушительна... <...> Платонов заморожен не самой гнетущей картиной умирания, а смертью как трагическим преобразованием вещества существования, то есть живого, и все его герои также находятся в этих странных – замороженных, медленных – отношениях со смертью. Духовно он следует этапам смерти, одолевая главные ее состояния для человека: свидетеля чужой смерти; утрачивающего любящего или любимого; расстающегося с родным существом; умирающего в силу естественного прекращения сил или испытывающего суицидную тягу к смерти; идущего на смерть как на воинский подвиг; приговоренного к смерти и ждущего казни; новорожденного на свет в природной мене со смертью...» [Павлов 2000: 162]. Платонов в «метафорах существования» передавал и то, что убийство «отнюдь не метафизично», и сопротивление смерти, работу с ма-

терией жизни, «первобытный почти труд»: «будто б в них происходит все еще само ее творение, ощути-мо животное тепло каких-то органических рожде-ний. Но в картине каждого повествования зияет смерть...» [Павлов 2000: 160]. Метафизика вошла в жизнь и сознание как гибельность материи, а чело-век принял миссию Бога одухотворить материю жизни; материя жизни заговорила языком Платоно-ва.

В. Шаров обосновал платоновское мышление как выражение раннехристианского эсхатологизма, ставшего собственно русской традицией. Ожидание конца действительного мира и начала мира нового привело к отказу от реального материального мира («от тела, от плоти – главных хранителей грязи, гре-ха, похоти, главных искушителей»). Платонов создал образ мира, соединённого «родством всего со всем», организма, в котором «нет никакой разницы между человеком и животным – все одинаково мучаются и страдают». И Платонов воспроизводил «очище-ние... от плотской оболочки жизни», самоё бес-плотность жизни: «душа человека, которая в обыч-ное время спрятана за толстым и прочным слоем плоти, здесь почти обнажена», «еду <...> заменяет тепло, <...> плоть редка и прозрачна». Онтология Платонова выводится не только из преодоления смертности материи (идеи воскрешения мёртвых Фёдорова), но прежде всего из христианского вос-приятия земного мира как временного, как испыта-ния на пороге иной, нематериальной жизни. По Ша-рову, не человек-демиург, а «народ веры» интересу-ет Платонова, для этого народа «реальность – ма-ленький светливый поплавок, пляшущий на поверх-ности воды» [Шаров 2009: 163].

В. Отрошенко, вслед за И. Бродским, объясняет онтологию Платонова метафизикой языка, метафи-зикой надперсонального текста. Внимание Платоно-ва к реалиям земной материальной жизни исходит из позиции вневходимости, мистически обретае-мой пишущим: «Платонов это посторонний дух на Земле, постигающий способ жизни в теле, в мате-рии» [Отрошенко 2001: 77]. Платонов «обращен вовсе не к человеческому сознанию и изъясняется вовсе не с человеческими существами, а с существ-вом равным себе или стоящим выше. Ему, этому высшему существу показана жизнь в избранном сгустке вещества, который называется земным ми-ром. И свойства именно его сознания, божественно безучастного, удаленного и всепринимającego, учи-тывает на каждом шагу существо языка Платонова, и в особенности там, где является смерть, которая не представляет для этого сознания трагически значи-тельного события» [Отрошенко 2005: 52].

Трактовки антропологии Платонова

Центр художественного мира – человек – по-разному воспринимается писателями-читателями Платонова. Для «шестидесятников» более интересен был «конкретный» человек с индивидуальным соз-нанием, в конкретных социальных и бытовых си-туациях – такого героя они находили в рассказах 1930–1940-х годов (упоминаются чаще других «Третий сын», «Фро», «Возвращение»). Писатели,

умалчивая о раннем Платонове, принимали этику позднего Платонова: «выражал он эту мысль о бу-дущем человека в виде любви к нему и сочувствия к нему» [Битов 2001: 181], к его «малости» (созвучно битовской идее инфантильности), недооволенно-сти души (созвучно трифоновской идее «недочувст-вия»). Платонов, как европейские экзистенциалисты его времени, открыл абсурд бытия, но платоновский гуманизм русскими писателями 1960–1970-х годов сводится к состраданию индивидуальному человеку. Показательно стремление Ю. Трифонова читать Платонова «по-своему», на что «ненужно останав-ливает внимание» [Трифонов 1985: 276], не так, «как он написал»: «Мы читаем в рассказах Платоно-ва то, что хотел сказать художник, и ещё что-то, чего он не знал, но знаем мы, пережившие его» [Трифонов 1985: 75]. Сходное суждение есть у А. Битова: «И вот когда пытаешься читать не как Платонов написал, а что Платонов написал, и воз-никает эта неизъяснимая трудность чтения, и какое-то проваливание, щель между наслаждением и стра-данием» [Битов 2001: 182].

Платонов был чужд писателям, устремившимся к воспроизведению феноменальности жизни, напол-ненности реальными связями, бытовыми. Не Плато-нов, а Чехов был источником влияния, поскольку чеховская точность и аналитизм были индивидуали-зированными: «Чехов писал не о человечестве, но о людях <...> Он <...> изучал и описывал свойства человеческой души, выражаемые в поступках» [Рас-путин 2000: 24-25]. Ценилась «авангардистская» художественность Платонова, направленная на пре-дугадывание, но отталкивала манера изображать типическое, символизировать реальность: «Меня интересуют характеры. А каждый характер – уни-кальность, единственность, неповторимое сочетание черт и чёрточек» [Трифонов 1985: 85].

Ю. Нагибин видел «небытовые свойства харак-теров» [Мамлеев 2012: 117] и, зная открытия Плато-нова в «Чевенгуре», всё же трактовал его героев как носителей конкретного гуманизма (уже цитирова-лось: «человека можно исцелить только другим че-ловеком, а человечество не в дали неопределённой множественности, а всегда рядом с тобой» [Мамле-ев 2012: 112]. В постсоветское время писатели-реалисты оценивали безбытность платоновского героя как социальную маргинальность, природность платоновского героя как телесную, физиологиче-скую детерминированность: «Герой платоновского романа <...> обуреваем уникальной мыслью опере-жения: “Слишком медленно мы раздеваемся!..”, и герой ищет: скачет и скачет по оголяющейся Рос-сии»; Платонова «не пугало. Более того! Он ждал... Нагота, если сама по себе, притягательна для ху-дожника. Нагота не стыдлива, если она абсолютна. Нагота антична» [Маканин 1998: 160].

Напротив, писатели-почвенники пытались отождествить героя Платонова с «корневым рус-ским человеком, несущим в себе тысячелетнюю па-мять», хотя обнаруживали в нём же внеисториче-ского человека, носителя природного (мифологиче-ского, иррационального) сознания: «Герой Платоно-ва, подобно автору, словно бы прошёл через все ты-

сячелетия, в которые существует его земное лоно, и в недоумении, зачем же оторвали его от вечности, на мгновение остановился перед читателем. За это мгновение нам даётся рассмотреть, насколько он естественный, природный человек, думающий не согласно с приобретённым опытом человечества, а согласно с органической природой» [Распутин 1999: 7].

Угадывая близость народному сознанию в платоновском герое, С. Залыгин не мог обойти несоответствия: герой – носитель и природного сознания, и родового коллективного сознания, и рационалистического персонального сознания. Герои Платонова лишены этического табу: «Здесь носители добра и не думают изображать ангелов – то и дело они сами заблуждаются» [Варламов 2012: 335]. С другой стороны, платоновские герои *нездешние*: «они всегда готовы... экспериментировать над собою в поиске истины своего существования», Платонова отличает «стремление к постижению той степени трагизма, на которую человек способен сегодня ради более счастливого завтра». С третьей стороны, человек у Платонова – плотское создание, однако плоть – это инструмент связи со всем космосом: «Плоть – совершенный инструмент для улавливания импульсов Земли и даже вселенной, его герой идёт босой по дороге, но касается не дорожной пыли и грязи, а непосредственно земного шара. Он чувствует себя рядом со звёздами, а все ветры от самого незаметного до шквального он пропускает через себя <...> Плоть у него не отвергает человека, а утверждает его в самых разных проявлениях, в том числе – и в его сознании. И платоновский человек никогда не стремится отделить себя от своей плоти...» [Варламов 2010: 340]. Залыгин сформулировал антропологическое понимание человека: «Платоновские герои обладают не только психологией, а... ещё и биопсихологией. Их мысли, как и вся их психическая деятельность, это продукт не только мозга, но и всего вполне самоощущаемого и даже самоистязаемого организма» [Варламов 2010: 341]. Платоновский человек, по Залыгину, «если в каком-то смысле и историчен – то опять-таки в смысле природном. Он никогда не вспоминает ни своей истории, <...> не обращается памятью и воображением к своим предкам <...> но каждый из его героев, будучи только сегодняшним, тем не менее никогда не является пионером человеческого существования, первооткрывателем жизни. И мы угадываем в нём преемственность поколений, наследственность, а вовсе не благоприобретённость его свойств, качеств и побуждений» [Варламов 2010: 341]. Из биопсихологической природы человека Залыгин выводит созидательную интенцию в героях Платонова: «обладают как бы первозданной, но деформированной грузом образования натурой <...> они – жители мира и его работники» [Варламов 2010: 347], они включены в «единый биопсихологический, природный процесс», «решают ту же высшую проблему человеческого существования, включая сюда и практическую деятельность...» [Варламов 2010: 348].

В. Шаров, напротив, видит в человеке Платонова первородность, ставящую его на границу меж-

ду человеком и зверем, именно от этой природности, телесности, звериности, как от тяжкого греха, стремится избавиться человек, подвергая насилию всё плотское в себе и других: «Корень – в убеждении Платонова, что нет границы между человеком и зверем, и между живым и неживым» [Шаров 2003: 201]. В изображении человека Платоновым Шаров видит проявление «какой-то невозможной стеснительности и стыдливости, потому что та самая душа человека, которая в обычное время спрятана за толстым и прочным слоем плоти, здесь почти обнажена» [Шаров 2003: 200], так что обнаруживается чистое сознание, душа, как перед судом Бога. В отличие от Залыгина, Шаров утверждает «здешность» персонажей Платонова: «Платонов иногда пишет чужих, <...> но куда чаще его герои сплошь здешние. <...> Однажды <...> они начинают видеть мир совсем не так, как прежде. Последнего вполне достаточно, чтобы мир и в самом деле разом стал иным, чтобы в нем все и в одночасье переменялось. <...> Писатель будто знает, что их понимание мира и они сами скоро погибнут, в лучшем случае без остатка растворятся в остальном народе, и Платонов плачет, оплакивает и их, и тех, кого они убили во имя своей правды» [Шаров 2005: 156, 157]. Антропологию Платонова Шаров ведёт из христианского исихазма, но признание греховности живого человека сопротивляется и чувственному восприятию, и этике. Напротив, В. Отрошенко, читая платоновские записные книжки 1939 года («Люди и животные одни существа: среди животных есть морально даже более высокие существа, чем люди. Не лестница эволюции, а смешение живых существ, общий конгломерат»), делает вывод о невыделенности человека из разных проявлений бытия в представлении Платонова [Отрошенко 2005].

В понимании О. Павлова, Платонов показал человека, одержимого смертью: «Платонов, осознавая мир как творение и присутствие в нем высших сил, не поверил в отцовство Бога. <...> Воскрешающая сила, по Платонову, – любовь, но опять же не к Богу. Это любовь, иступленно не признающая смерти, – природное вживание в сотворенное твоей же любовью существо» [Павлов 1998: 161]. Человек у Платонова встал в центр бытия, его миссия – преодолеть смертность живого, свою любовью к смертному: «Природа заражена смертью, существование людей неподлинно, жертва сокрушительна. <...> Возникает страх, что некому любить: перерождаются природа и человек, исчезая как источники любви. И все творчество Платонова есть преодоление этого страха» [Павлов 1998: 162]. Бесстрашие автора заключается в изображении того, как страхом перед смертью подавлены его герои, но этот страх должен побудить их не к вере в метафизическую силу воскрешения, не к телесному воскрешению мёртвых, а к миссии смертных людей сопротивляться смерти близких: «Он исповедовал любовь и как последнее спасение – воскрешающую любовь к смертным. Не к мертвецу, а к тому ребенку, которым предстает перед смертью каждый человек. Преданность этой любви и этому сознанию в Платонове была такова, что, если бы Бог был смертен, именно тогда он бы

ощутил Его живым – и уверовал бы в Него, и возлюбил» [Павлов 1998: 161]. Павлов приблизил Платонова к писателям-экзистенциалистам, утверждавшим «бунтующего человека», а не к мистикам.

А. Варламов акцентирует открытие Платоновым двойственности человеческой природы, столкновение природной и рационалистической сущности человека: разум свободен – природность корректирует свободу. По Варламову [Варламов 2000], основная идея Платонова – это идея человека, который ушел от Бога и всю жизнь к Нему возвращается. Герой Платонова – человек-сирота, лишённый покровительства и путеводительства высшего существа, а не природы, ограничивающей своеволие, но не направляющей. В прозе с середины 1930-х годов появляется человек, преодолевающий сиротство, экзистенциальное одиночество.

И. Клех видит платоновского человека как существо, в котором пробуждается сознание, и автор изображает не телесность человека, а сознание, «через которое пытается с нами заговорить сама природа, чьим созданиям доставляет боль рождение лопающейся в мозгу мысли, а её прохождение родовыводящими путями речи приводит живые существа в изнеможение, нередко уродуя саму мысль до неузнаваемости» [Залыгин 1994: 52, 53].

Толкование историософии и социологии Платонова

Заметная тенденция здесь – от этического эволюционизма у писателей 1960–1970-х годов к мистицизму (а не к социологизму) постсоветских писателей-читателей Платонова. В 1960-е годы духовный путь Платонова представлялся общим для русской интеллигенции: ангажированность социальными и техницистскими идеями начала XX века; А. Варламов повторяет «шестидесятничское» объяснение духовного развития Платонова как «писателя социализма, изжившего его в себе» в постсоветское время. Однако на первый план выдвинулось национально-мистическое истолкование социально-исторической концепции Платонова. Общим стало выявление идей Н. Фёдорова («национальная эсхатология фёдоровского разлива» – А. Битов; «фёдоровский утопизм» – А. Варламов), на второе место – русская хилиастическая идея (И. Бродский, В. Шаров). Пожалуй, лишь А. Битов и А. Проханов напоминают о влиянии ноосферных идей В. Вернадского на представления Платонова о миссии цивилизации в природе.

Другой аспект социологии Платонова связан с определением позиции писателя при изображении социально-исторической реальности: изнутри (разделяя трагические противоречия сознания народа) или извне (в позиции пророка либо, наоборот, бесстрастного фиксатора абсурда национальной истории). По мнению А. Варламова, лучшие произведения Платонова рубежа 1920–1930-х годов написаны писателем-судьей, разочаровавшимся не только в Боге-Отце, но и в человеке: «Вот кем написан “Котлован”»: человеком с мертвыми бесслезными глазами, гениальным сторожем, евнухом и узником платоновской души, Сатаной его мысли, русским Босхом, изобразившим картину страшного суда или,

вернее, некой зловещей пародии на Страшный Суд, который вершит не милосердный Господь, но Его противник, и где все – и грешники, и праведники – идут одной дорогой, потому что Бога больше на русской земле нет» [Варламов 2010: 160]. А. Битов же [Битов 2001] видит расхождение Платонова с реальной историей народа в обретении позиции не только ужаса, но сострадания к людям, сочувствия, направляющего не народ, а отдельных людей: «страшную и сочувственную правду о конце усилий цивилизации» (не только о заблуждениях народа!) Платонов сопровождал сочувствием всему живому, не улучшенному цивилизацией.

Бродский утверждал подчинённость Платонова сознанию эпохи и нации: «он писал на языке данной утопии, на языке своей эпохи», он «не был индивидуалистом, ровно наоборот: его сознание детерминировано массовостью и абсолютно имперсональным характером происходящего» [Бродский 2001: 73]. «Представители традиционно неодушевленной массы являются у Платонова выразителями философии абсурда, благодаря чему философия эта становится куда более убедительной и совершенно нестерпимой по своему масштабу» [Бродский 2001: 74]). О. Павлов, напротив, подтверждая связь Платонова с народом, констатирует особую позицию пророка, проводника пути спасения народа: «Платонов, наподобие раскаявшегося грешника, разглядел в коммунистической утопии “Россию, пропахшую трупами ” <...>. Он не раскаивается в своей любви к трудовому русскому народу и в своей вере <...> идее вселенского беззаветного строительства; но вот самого этого человека будто бы подменила встреча с чем-то. Суть платоновского писательства и дара, открывшегося в нем, – в таинстве превращения, но не в <...> осознании собственных жизненных ошибок. И могло это быть встречей только с чем-то сверхъестественным...» [Павлов 2000: 161].

Для В. Распутин 2000-х годов Платонов – абсолютный выразитель народной точки зрения на жизнь; как ни странно, Распутин не говорит об антиреволюционном пафосе произведений Платонова (который заслонил философскую сложность прозы Платонова в постсоветский период), не хочет видеть в Платонове ни выразителя, ни критика русского утопизма и мессианства, считая «главной и всеобъемлющей его темой – скорбь по миру и человеку»: «Платонов, и герой его новую жизнь приняли добровольно, и защищали её, и строили, но когда повернула она на неестественные пути и принялась затруднять вольное дыхание человека и земли, когда даже и котлован её не мог врасти в почву, платоновский герой, внимательный ко всему происходящему, ценящий прежде всего волю, с болью отнимает от него, от строительства, свою душу» [Распутин 2000: 9].

Истолкование поэтики Платонова

Поэтика Платонова по-разному интерпретируется писателями советского и постсоветского времени, что требует более глубокого объяснения. Обозначим лишь некоторые аспекты.

Авторскую позицию по отношению к изображаемому оценивают и как позицию этическую, и

как позицию предельного объективизма, бесстрастного аналитизма. А. Битов говорил о выраженности позиции автора в прозе Платонова: «выражал он эту мысль о будущем человека в виде любви к нему и сочувствия к нему» [Битов 2001: 181]. В. Шаров говорил о проповеднической позиции, «с какой обращаются к людям в последние времена, при их конце», так как «с этим федоровским упованием на человека Андрей Платонов тоже был вполне солидарен, хотя и смотрел на него куда более трагично. <...> Платоновский же опыт – революция, военный коммунизм, Гражданская война – оставлял мало надежд на спасение без страданий и боли, без смерти и страшного суда, который человек тоже сам творит над собой» [Шаров 2009: 160].

Позиция авторской объективности объясняется либо позицией природы, равно принимающей смерть и жертву и не декларирующей идеи (С. Залыгин); либо позицией учёного-химика или натуралиста, препарирующего человека (Ю. Нагибин, И. Клев); либо позицией Бога (О. Павлов); либо безжалостной позицией языка и текста, соотносимых с реальностью (И. Бродский, В. Отрошенко). Многие из названных писателей обнаруживают психическое и художественное двойничество автора, совмещение позиции внутри и извне, сочувствия и объективной фиксации самых страшных проявлений жизни.

В трактовке образного мира Платонова признаётся значимость изображения телесной плоти жизни, хотя цель её воссоздания объясняется по-разному: анимизм в изображении телесного, равно как и созданного руками человека (С. Залыгин, А. Битов, В. Шаров); сюжет отмирания плоти и обнажения духовного человека (В. Шаров); поэтика процесса исчезновения телесного (О. Павлов).

Обращает внимание писателей в художественном мире Платонова нарушение реальных форм и отношений: фантастичность в изображении реалий (Ю. Нагибин), сюрреализм (И. Бродский, И. Клев), особая «фантастика» (О. Павлов). С. Залыгин сравнивал со сказочным миром несказочный мир Платонова, в котором нет пейзажей (они замещаются пространством мира), символичны образы и детали; в отличие от сказки, в прозе Платонова нет сюжета, есть воспроизведение процесса, код которого неизвестен [Залыгин 1991: 254-255]. В. Распутин определил поэтику Платонова как поэтику рождающейся словесности, где «всё не по правилам», наивно и неровно [Распутин 2000].

Противоречиво (в соответствии с собственным пониманием природы слова) определяют современные прозаики генетический источник языка Платонова: изначальный язык, гул первобытной народной речи (О. Павлов); язык пророка, новый язык нации (В. Шаров); язык страны небытия (Ю. Нагибин); сказовая традиция в соединении с разговорным диалогическим словом (С. Залыгин); язык древних русских летописей (В. Распутин); детская непосредственность, возвращающая словам первоначальный и точный смысл (А. Битов); ненатуральный, вычурный язык, излишне велеречивый (Ю. Трифонов); стилистический эксперимент, порождённый мета-

физикой языка и социальным экспериментом; не сказовая традиция, а язык эпохи, подчинивший жизнь и обнаруживший тупик (И. Бродский).

Актуальность прозы Платонова объясняется не только концом советской цивилизации, которую по-разному трактовал Платонов в разные периоды его творчества. В ситуации постмодерна, возвращения к неиерархической («первобытной», по определению В. Курицына) культуре актуально платоновское неиллюзорное видение человеческой природы, «осознание неэтичности *одушевленного бытия*» (О. Павлов), тупика проектов, эпистем, самого языка (И. Бродский). Творчество Платонова даёт пример не столько любви (версия А. Битова), сколько «преодоления страха» (версия О. Павлова), побуждает создавать искусство, в котором бы «сам мир нашел себя и пришел в равновесие и где бы нашел его человек родным» (А. Платонов «Пролетарская поэзия», 1923).

ЛИТЕРАТУРА

- Астафьев В.* О любимом жанре (1967) // Астафьев В. Собрание сочинений: В 15 т. Т. 12. – Красноярск: Офсет, 1998. С. 246-255.
- Битов А.* Экология слова (1971) // Битов А. Дерево. 1971-1997. – СПб.: Пушкинский фонд, 1998. С. 21.
- Битов А.* Писатель пишет смыслами // Литературная газета. – 1983. – 3 авг.
- Битов А.* В поисках реальности: Бес. с Е. Шкловским // Литературное обозрение. – 1988. – № 5. – С. 32-38.
- Битов А.* Две заметки о гласности (1990) // Битов А. Неизбежность ненаписанного. – М.: Вагриус, 1999. С. 381-387.
- Битов А.* Пятьдесят лет без Платонова // Звезда. – 2001. – № 1. – С. 180-183.
- Битов А.* Пустая сцена. Предисловие // Платонов А.П. Ноев ковчег: Драматургия. – М.: Вагриус, 2006. С. 6.
- Бродский И.* Послесловие к «Котловану» А. Платонова (1973) // Бродский И. Сочинения Иосифа Бродского. Т. 7. – СПб.: Пушкинский фонд, 2001. Т. 7. С. 72-74.
- Бродский И.* Катастрофы в воздухе (1984) // Бродский И. Сочинения Иосифа Бродского. – СПб.: Пушкинский фонд, 2001. Т. 5. С. 197-206.
- Варламов А.* Читательский Платонов // «Страна философов» Андрея Платонова. Проблемы творчества. Вып. 3. – М.: ИМЛИ, «Наследие», 1994. С. 375-377.
- Варламов А.* Третий сын // «Страна философов» Андрея Платонова. Проблемы творчества. Вып. 4. По матер. 4-й конф. 1999. – М.: ИМЛИ РАН, «Наследие», 2000. С. 42-45.
- Варламов А.* На адовом дне коммунизма. А. Платонов от «Чевенгура» до «Котлована» // Октябрь. – 2010. – № 7. – С. 122-161.
- Залыгин С.* Сказки реалиста и реализм сказочника. Очерк творчества Андрея Платонова (1970) // Залыгин С. Собрание сочинений: В 6 т. Т. 6. – М.: Художественная литература, 1991.
- Залыгин С.* Участникам конференции по роману А. Платонова «Счастливая Москва» // «Страна философов» Андрея Платонова. Проблемы творчества. Вып. 3. – М.: ИМЛИ РАН, «Наследие», 1994. С. 107-108.
- Клев И.* Платонов. Фазы прохождения // «Страна философов» Андрея Платонова. Проблемы творчества. Вып. 4. По матер. 4-й конф. 1999. – М.: ИМЛИ РАН, «Наследие», 2000. С. 51-54.
- Маканин В.* Отяжеление слова в «Чевенгуре» А. Платонова // Slavica Helvetica. – 1998. – Bd/Vol. 58. – С. 254-255.

Маканин В. Одна из возможных точек зрения на нынешний русский роман // Новый мир. – 2004. – №1. – С. 158-162.

Мамлеев Ю. Россия вечная. – М.: РАЕН, 2011.

Мамлеев Ю. Человек как зверь и ангел между небом и землёй: Интервью В. Цветковой // Сайт НГ. 19.04 2012. Режим доступа // <http://www.peoples.ru/art/literature/prose/goman/mamleev/interview.html>.

Нагибин Ю. Андрей Платонов в театре (1967) // Нагибин Ю. Литературные раздумья. – М.: Сов Россия, 1977. С. 110-121.

Нагибин Ю. «Он принял меня в братство боли» // Родина. – 1989. – № 11. – С. 73.

Нагибин Ю. Самый страшный роман Андрея Платонова (1992) // Нагибин Ю. По пути в бессмертие. – М.: АСТ, 2005. С. 284-294.

Отрошенко В. Встреча в Тамбове // Октябрь. – 2001. – №12. Цит. по: *Отрошенко В.* Тайная история творений. – М.: Культурная революция, 2005. С. 50-54.

Отрошенко В. Книга для комментария на скрипке // Вопросы литературы. – 2001. – № 7. Цит. по: *Отрошенко В.* Тайная история творений. – М.: Культурная революция, 2005. С. 71-77.

Павлов О. Мы после Пушкина и – после Платонова // «Страна философов» Андрея Платонова. Проблемы творчества. Вып. 3. – М. ИМЛИ РАН, «Наследие», 1994. С. 373-374.

Павлов О. Метафизика русской прозы // Октябрь. – 1998. – № 1. – С. 167-183.

Павлов О. После Платонова // «Страна философов» Андрея Платонова: проблемы творчества. Вып. 4. По матер. 4-й конф. 1999. – М.: ИМЛИ РАН, «Наследие», 2000. С. 10-15. Цит по: Октябрь. – 2000. – № 6. – С. 159-163.

Павлов О. Я пишу инстинктом: Беседа с Т. Бек // Вопросы литературы. – 2003. – № 5. – С. 202-203.

Полянская И. Литература – это послание // Вопросы литературы. – 2002. – № 1. – С. 243-260.

Проханов А. Пророк русской победы // Завтра. – 21.09.1999. Режим доступа: <http://www.zavtra.ru/denlit/027/13.html>.

Распутин В. Литература спасет Россию Выступление на 10 съезде Союза русских писателей (1999). Режим доступа: <http://www.baltwillinfo.com/spr/sp-13.htm>.

Распутин В. Свет печальный и добрый // «Страна философов» Андрея Платонова. Проблемы творчества. Вып. 4. По матер. 4-й конф. 1999. – М.: ИМЛИ РАН, «Наследие», 2000. С. 7-9.

Трифонов Ю. Возвращение к “prosus” (1959) // Трифонов Ю. Как слово наше отзовется. – М.: Сов Россия, 1985. С. 75-80.

Трифонов Ю. О нетерпимости (1966) // Трифонов Ю. Как слово наше отзовется. – М.: Сов Россия, 1985. С. 67-74.

Трифонов Ю. Преходящее и вечное (1970) // Трифонов Ю. Как слово наше отзовется. – М.: Сов Россия, 1985. С. 81-83.

Трифонов Ю. Книги, которые выбирают нас (1976) // Трифонов Ю. Как слово наше отзовется. – М.: Сов Россия, 1985. С. 272-279.

Трифонов Ю. Выбирать, решаться, жертвовать (1971) // Трифонов Ю. Как слово наше отзовется. – М.: Сов Россия, 1985. С. 84-88.

Шаров В. Об Андрее Платонове (1999) // «Страна философов» Андрея Платонова. Проблемы творчества. Вып. 4. По матер. 4-й конф. 1999. – М.: ИМЛИ РАН, «Наследие», 2000. С. 39-41.

Шаров В. «Это я: я прожил жизнь» // Дружба народов. – 2000. – № 12. – С. 199-203.

Шаров В. Меж двух революций. Андрей Платонов и русская история // Знамя. – 2005. – № 9. – С. 174-192.

Шаров В. Памяти Пролетарской Силы (Андрей Платонов) // Знамя. – 2009. – № 8. – С. 154-165.

Шаров В. О записных книжках Андрея Платонова // «Страна философов» Андрея Платонова. Вып. 5. По матер. 5-й конф. 2001. – М.: ИМЛИ РАН. 2003. С. 405-410.

Шаров В. Искушение революцией (2004) // Страна философов А. Платонова. Вып. 6. По матер. 6-й конф. 2004. – М.: ИМЛИ РАН. 2005. С. 199-202.

Данные об авторе:

Татьяна Леонидовна Рыбальченко – кандидат филологических наук, доцент кафедры русской литературы XX века Томского государственного университета.

Адрес: 634050, г. Томск, пр. Ленина, д. 36.

E-mail: talery48@mail.ru

About the author:

Tatyana Leonidovna Rybalchenko is a Candidate of Philology, Assistant Professor of the Chair of Russian Literature of the Tomsk State University (Tomsk).

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

УДК 821.161.1(091) ББК Ш5(2Рос=Рус)5-34

Е.Е. Приказчикова
Екатеринбург, Россия

КУЛЬТ ЧЕСТИ ЭПОХИ НАПОЛЕОНОВСКИХ ВОЙН В РУССКОЙ И ФРАНЦУЗСКОЙ СЛОВЕСНОСТИ ПЕРВОЙ ТРЕТИ XIX ВЕКА

Аннотация: В статье рассматриваются основные направления реализации культа чести в русской и французской словесности первой трети XIX века на материале мемуарно-автобиографической и художественной литературы. Литературная рецепция этой важнейшей черты культурно-исторического менталитета Наполеоновской эпохи исследуется на примере творчества как мемуаристов (Ф. Булгарин, С. Волконский, Д. Давыдов, Ф. Глинка, И. Лажечников, А. Коленкур, Э. Лабом, Ц. Ложье, Ф. Сегюр), так и писателей-авторов художественных текстов (А. Бестужева-Марлинского, М. Загоскина, Н. Греча, Р. Зотова, А. де Виньи).

Ключевые слова: культ чести, Наполеоновская эпоха, культурно-историческая ментальность, мифориторическая культура, мемуарно-автобиографическая литература.

Е.Е. Prikazchikova
Yekaterinburg, Russia

HONOUR CULT OF NAPOLEON WARS EPOCH IN RUSSIAN AND FRENCH LITERATURE OF THE I THIRD OF THE XIX CENTURY

Abstract: The article considers the main trends of cult of honour realization in Russian and French literature of the I third of the XIX century on the basis of belles-lettres and memoirs.

Literary comprehension of this main feature of culture-historical mentality of Napoleon epoch is investigated on the example of creation both of memoirists (F. Bulgarin, S. Volkonski, D. Davidov, F. Glinka, I. Lagechnikov, A. de Caulaincourt, F. Labom, C. Laugier) and that of writers – authors of works of art (A. Bestugev-Marlinsku, M. Zagoskin, N. Grech, R. Zotov, A. de Vigny).

Keywords: cult of honour, Napoleon epoch, culture-historical mentality, myth-rhetorical culture, autobiographical-memoirs literature.

*Но честь – она всего превыше.
Умри, гусар, но чести не утрать.
Ю. Ким*

Мемуарно-автобиографическая литература, будучи источником личного происхождения, источником субъективным тем не менее, традиционно рассматривается учеными как «окно в прошлое» (термин А. Гладкова), позволяющее исследовать не только специфику исторических реалий своего времени, но и культурно-исторический менталитет людей данной эпохи.

Важнейшим фактором для филологов, культурологов, историков является то обстоятельство, что именно в мемуарных произведениях, посвященных наполеоновской эпохе, впервые начинает осмысляться и, в определенном смысле, глорифицироваться специфический тип личности, чей менталитет неизменно привлекал симпатии потомков. Это было связано с тем, что наполеоновская эпоха и в России и во Франции практически сразу же после смерти Наполеона на острове Святой Елены в 1821 году, стала осознаваться как эпоха историческая, не имеющая аналогов в современности. В результате формируется четкая антитеза «век нынешний – век минувший», причем явно не в пользу первого. Подобная установка находит себя в «Бородино» М. Лермонтова «Да, были люди в наше время...», «Современной песне» Д. Давыдова: «Был век бур-

ный, дивный век: Громкий, величавый», наконец, в пушкинской «Метели», в которой так воскрешается героический дух наполеоновской эпохи: «Время незабвенное! Время славы и восторга! Как сильно билось русское сердце при слове отечество». Ф. Булгарин, русский писатель, поляк по происхождению, который успел послужить и в русской армии и в армии Наполеона, в своих «Воспоминаниях» давал такую оценку эпохе «славы и восторга»: «Чудная эпоха, которая не скоро повторится на земле, эпоха истинно мифологическая! <...> Войны Александра и Наполеона, как некогда сподвижники Энея и Агамемнона, обращают на себя внимание умных людей нового поколения!» (Булгарин 2001: 171).

Это максимальное сближение ментальности русских и французов было вызвано у Булгарина не только фактом его последовательного служения в обеих армиях. В данном случае заметен ещё один аспект, который философ К. Леонтьев в статье «Наши новые христиане» охарактеризовал как эстетическую любовь русских к французам. Он писал: «Русское дворянство времени Александра I восхищалось тогдашними французами, вредя им стратегически (а, следовательно, и лично) на каждом ша-

гу» (Леонтьев 1885: 213). Эстетическое увлечение русского дворянства Францией и французами, составляющее одну из черт сознания образованного общества России, не осталось незамеченным в русских военных мемуарах I половины XIX века. Генерал М. Орлов, принимавший участие в переговорах о капитуляции Парижа в 1814 году, писал: «Мы любили язык, литературу, цивилизацию и мужество французов, с убеждением и энтузиазмом отдавали им во всех этих отношениях справедливую дань удивления» (Орлов 1963: 17).

Однако, с другой стороны, ссылаясь на собственный опыт «самовидца», он отмечал и обратную тенденцию, заключающуюся в том, что «в это время и долго после того русские пользовались у французов гораздо большей благосклонностью, чем другие нации» (Орлов 1963: 17). Эту «благосклонность» не мог разрушить даже сам факт ведения военных действий друг против друга. Тот же Орлов свидетельствовал: «Что касается до храбрости, то обе нации славно и не один раз встречались друг с другом на полях боевых и научились взаимно уважать себя. Здесь мы также сошлись» (Орлов 1963: 17).

У французов последнюю точку зрения М. Орлова подтверждали адъютант Наполеона граф Ф. де Сегюр, французский дипломат Ш. Массон и даже сам Наполеон, отмечая определенное духовно-психологическое сходство двух наций. В воспоминаниях Б. О'Миры, врача императора на острове Святой Елены, Наполеон заявляет: «По храбрости русских солдат можно сравнить только с французскими» (О'Мира 2004: 368).

Определяющей чертой культурно-исторической ментальности субкультуры «детей Марса» в России и Франции наполеоновской эпохи была традиция восприятия войны как рыцарского поединка, благородного занятия истинных мужчин. Этот культ чести частично находил свое отражение в военных артикулах эпохи, однако, в гораздо большей степени, в неписаном кодексе поведения, которым должен был руководствоваться офицер, чтобы не потерять право на уважение сослуживцев и начальников, не потерять уважение к самому себе, т. е. иметь право воспринимать себя как образец «идеального воина».

Анализ сущности войны как культурной функции человечества был подробно дан в монографии И. Хейзинга «*Homo ludens*», в которой автор, рассматривая войну в сфере действия законов чести, отмечает: «Война, понимаемая как сфера чести ведется в границах определенного круга, члены которого признают друг друга равными или, во всяком случае, равноправными <...> Попав в сферу чести, война становится священным установлением и в этом качестве облакается всем духовным и моральным декором» (Хейзинга 1992: 113).

Определяющей чертой военного мемуарного сознания первой половины XIX века была героизация действительности, культ военных подвигов и военной доблести как средства достижения этих подвигов. Эта глорификация военной действительности, являясь отличительной особенностью культурно-исторического менталитета эпохи, не зависела

напрямую ни от особенностей индивидуального характера мемуариста, ни от его политических взглядов. Умный, ироничный, порой скептически-циничный в делах большой политики, А. Ермолов так же искренне преклоняется перед «алтарем Марса», как и пылкий романтически настроенный Д. Давыдов. Эти воззрения эпохи очень хорошо отражены в «Записках кавалерист-девицы» Н. Дуровой, произведении, написанном женщиной, в котором очень сильна женская гендерная составляющая текста. На вопрос своего непосредственного начальника по Коннопольскому полку ротмистра Казимирского, каким она находит военное ремесло, мемуаристка признается, что считает «звание воина благороднейшим из всех и единственным, в котором нельзя предполагать никаких пороков, потому что неустранимость есть первое и необходимое качество воина; с неустранимостью неразлучно величие души, и при соединении этих двух великих достоинств нет места порокам или низким страстям» (Дурова 1983: 56).

Ю.М. Лотман справедливо полагал, что подобное отношение к жизни «создает людей, уже заранее подготовленных не для карьеры, не для службы, а для подвигов. Людей, которые знают, что самое худшее в жизни – это потерять честь» Лотман 1994: 63).

Культурно-философской основой для подобного типа мышления может быть признан феномен мифориторической культуры, о котором впервые заговорил А.В. Михайлов. Достигнув своей кульминации на рубеже XVIII–XIX вв., мифориторика представляла собой тип культуры, который «основывается на готовом слове и используется только им» (Михайлов 1988: 310). При этом в качестве подобного «готового слова» может выступать «и целая речь, целое высказывание, и сюжет, и жанр как форма, в которую отливается мысль, и самое мелкое единство смысла (пусть, например, имя собственное), если только это происходит из фонда традиции и заранее дано поэту и писателю, если только это заведомо для него «готово» (Михайлов 1988: 311).

Именно такой «миф» риторической культуры обуславливал античное и одновременно «театральное» поведение людей наполеоновской эпохи, которое уже отказывался понимать и над которым смеялся Л.Н. Толстой. Для Толстого «готовое» слово риторической культуры является синонимом лжи, притворства, напыщенности, неискренности, «книжности». Между тем для военного сословия людей наполеоновской эпохи подобное «готовое» слово зачастую было единственно возможным. Именно оно обеспечивало правильный механизм поведения личности в любых обстоятельствах. Достаточно вспомнить цитату о «годах Цезаря» из корнелевского «Сида», сказанную Сухтеленем Наполеону на Аустерлицком поле, о чем писал Ю.М. Лотман (Лотман 1994: 199). По этому же принципу «работают» античные ономоифы эпохи, когда человек мыслит себя Горацием Коклесом, Брутом, Фемистоклом, сразу же актуализируя те культурные смыслы, которые стоят за этими словами.

Одно из первых художественных воплощений человека мифориторической культуры Россия уви-

дела в трагедии Я. Княжнина «Рослав», где главный герой, «храбрый росс», представляет собой идеальный характер русского человека, созданный по мифориторическому канону поведения «античного россиянина». При подобном подходе к жизни «героическое провозглашалось нормой человеческого поведения, единственно достойным человека состоянием, в быт и обыденную жизнь переносились нормы, слова, интонации и жесты, заимствованные из Плуларха и Тацита. Быть человеком — означало быть “римлянином”. Не только в Париже, но и в Петербурге и Москве жажда героизма порожидала «римскую помпу» (Лотман 1998: 242).

В то время когда Екатерина II в 1783 г. в журнале «Собеседник любителей российского слова», отвечая на «Несколько вопросов...» Д. Фонвизина, полагала национальный характер россиян «в образцовом послушании», Я. Княжнин создал трагедию, главный герой которой ради чести России отказывается исполнить волю своего князя, фактически волю монарха. Это был принципиально новый момент, так как в течение почти всего XVIII столетия власть и воля монарха абсолютно отождествлялись со славой России. Теперь же главный герой заявляет:

Россия! Ты должна торжествовать мною;
Тут власть молчит, и я из власти исключен,
Лишь добродетели единой посвящен...
Не может повелеть мне князь мой подлым бытию
(Княжнин 1991: 49).

Новое мироощущение эпохи находило свое яркое отражение в мемуарно-автобиографической литературе эпохи.

Важным моментом проявления культа героизма и культа чести в военной мемуарной прозе первой половины XIX века является безусловное преклонение перед мужеством и доблестью неприятеля. Эта черта мемуарной литературы представляет собой отражение важной психологической особенности сознания людей наполеоновской эпохи — мысли о том, что храбрость и мужество как основа характера «детей Марса» являются общим достоянием человечества, а не представляют собой исключительную монополию той или другой противоборствующей стороны, отделенной от другой классовыми, идеологическими или национальными барьерами. Такой подход во многом объясняется опять же спецификой воспитания поколения, воспитания преимущественно военного, ориентированного на героические образцы античности, воспринимаемой в качестве интернационального культурного наследия.

Педагогический потенциал культурной мифологии Плуларха нашел свое отражение в книге «Рассуждения о национальном любочестии», автором которой был И.-Г. Циммерман, философ и писатель, состоявший в переписке с Екатериной II. Книга Циммермана была написана в 1758 году и переведена на русский язык Д. Фонвизиним. Национальное любочестие, воспитанное на примерах древних, оканчивается тесно связано у автора с любовью к отечеству, способствует воспитанию патриотизма. «Великие дела... любовь вселяют в сердце, пронзая нас

внутренним почтением к тем мужам, кои удовольствия умереть за родину познали... к таковым мужам надлежит возбуждать благоговение в целом народе... От сего у греков и римлян имели целые нации толь великий образ мыслей. Любовь к отечеству вплетена была в их религию, узаконение и нравы, слово *отечество* стало душою общества» (Фонвизин 1959: 297).

Во французских мемуарах много и подробно говорится о доблести русских, проявленной ими под Смоленском, Бородино и Малоярославцем. Так, граф Ф. Сегюр, бывший в 1812 году адъютантом Наполеона, восхищается героическим отступлением Д. Неверовского под Смоленском, говоря, что Неверовский отступал, как лев (Сегюр 2002: 57). В битве под Бородино Ц. Ложье восторгается героической смертью генерала А. Кутайсова, погибшего в тот момент, когда «смело вел в огонь своих кавалеристов» (Ложье 2005: 89) Е. Лабом в «Реляции» свидетельствует о мужестве защитников редута Раевского, захваченного при атаке кирасиров О. Коленкура, которые предпочли погибнуть, чем сдаться, и выражает уважение доблести их командира, генерала П. Лихачева, который «хотел сдержать данное слово и умереть на своем посту: оставшись один, он бросился нам навстречу, чтобы погибнуть» (Лабом 1912: 143). Мемуаристы М. Комб, Гриуа, О. Тирион, А. Боссе также отмечают исключительное упорство русских в отстаивании батареи Раевского. Например, Боссе пишет: «Цельми линиями русские полки лежали распростерты на окровавленной земле и этим свидетельствовали, что они предпочли умереть, чем отступить хоть на один шаг» (Боссе 1912: 179). В битве при Малоярославце особенное уважение мемуаристов вызывает самоотверженность русских ополченцев, которые, по словам маршала Ж.Б. Бессьера, «едва вооруженные и обмундированные, шли на верную смерть».

Что касается русских мемуаристов, то в них доблесть и мужество противника также представлено очень широко. Ф. Глинка в «Очерках Бородинского сражения» дает блистательную характеристику И. Мюрату и М. Нею, которого называет «львом, во гневе махающим гривой, человеком, питающимся огнем и порохом» (Глинка 1991: 338). Принц Е. Богарне в описании автора — «один из самых храбрых и, может быть, благороднейший из предводителей французских» (Глинка 1991: 390). В «Письмах русского офицера» Ф. Глинка приводит множество образцов доблести, проявленной французами при защите Парижа: храбрость учеников Политехнической школы, мужество 60-тилетнего старика-национального гвардейца, который сражался с русскими до последней капли крови, не желая сдаться и т.д. И. Лажечников в «Походных записках русского офицера» также восхищается доблестью учеников Политехнической школы, которые «дрались в сей день, как молодые разъяренные львёнки, у которых отнимают мать их. В первый раз явились они из классов на поле брани, ученики сражались с искусством ветеранов и умирали героями на пушках, забираемых победителями» (Лажечников 1836: 188). Д. Давыдов в «Военных записках» восторгается му-

жеством Старой гвардии, признается в «удивлении, подвигами Наполеона возбуждаемом и ... уважении, которое я питал к войскам его среди грозы военной» (Давыдов 1982: 153). В. Левенштерн в «Записках лифляндца» отмечает, что под Красным М. Ней сражался, как лев, и, повествуя об ужасах французского отступления, не может не признать, что «французы выказывали изумительную храбрость... они берегли патроны и стреляли только в упор» (Левенштерн 1900: 367). Наконец, Н. Дурова в «Записках» признается, что «французы – неприятель, достойный нас, благородный и мужественный» (Дурова 1983: 161).

В эпоху наполеоновских войн кодекс воинской чести функционировал практически в полной мере, и это находило отражение в литературной традиции эпохи. Так, А. де Виньи в книге «Неволя и величие солдата», прославляя кодекс военной чести, всецело господствующий в армии и определяющий поведение благородного война 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» (Виньи 1968: 135).

Можно привести много подтверждений того, что война рассматривалась людьми наполеоновской эпохи как священное занятие, регулируемое законами чести. Так, в главе «Урок сорванцу» Д. Давыдов рассказывает, как, оказавшись в первый раз в деле, он, заметив в цепи неприятельских фланкеров офицера, пытался вызвать его на дуэль, осыпая отборными французскими ругательствами. Подбегавший к Давыдову казачий урядник с укоризной сказал ему: «Что вы ругаетесь, ваше благородие! Грех! Сражение – святое дело, ругаться в нём все то же, что в церкви: бог убьет! Пропадете, да и мы с вами» (Давыдов 1982: 53). В этой главе Давыдов, пытаясь прокомментировать свое тогдашнее безрассудное поведение, пишет, что был увлечен «вдруг овладевшей мной злобой – бог знает за что – на человека мне неизвестного, который исполнял, подобно мне, долг чести и обязанности службы» (Давыдов 1982: 53). Мысль о том, что исполнение «долга чести и обязанностей службы» неприятелем есть священное действие, за которое его противник не имеет право его ненавидеть, находится всецело в традициях воинского кодекса чести, как его понимали в эпоху наполеоновских войн. Нарушение этого долга чести рассматривается мемуаристом как непростительное и преступное деяние. В этом плане очень примечателен эпизод из «Дневника партизанских действий», в котором Давыдов выступает спасителем французского барабанщика Венцана Босса. Когда впоследствии в Париже отец Босса обращается с просьбой дать его сыну «аттестат в добром его поведении, т.е. в том, что он поражал неприятеля, тем самым заглаживая свое невольное служение «хищнику престола» (Наполеону – *Е.П.*), то возмущению Давыдова нет предела. Сознание того, что Венцан Босс и его отец хотят, чтобы их рассматривали в качестве добровольных изменников Наполеону, нестерпимо

для чувства чести мемуариста, хотя он сам объективно сделал немало для крушения наполеоновской империи и свержения самого императора. Очень отчетливо кодекс чести офицера отражен в «Записках» Н. Дуровой, которая подробно передает на страницах своего произведения беседы по этому поводу с ротмистром Подъямпольским. В этих беседах неоднократно затрагивается тема о месте и роли храброго и знающего офицера в армии, особенно если этот офицер одарен «тем высоким чувством чести, которое заставляет встречать бестрепетно смерть и спокойно действовать в величайших опасностях» (Давыдов 1982: 164).

Само собой разумеется, что для добровольного и сознательного исполнения законов чести нужно было воспитать особый тип людей, который смотрел бы на военную службу как на единственное изначально благородное занятие, священное ремесло, формирующее в человеке рыцарские черты характера. Именно так на военную службу смотрела не одна Дурова, но абсолютное большинство её современников. Например, И. Лажечников в «Походных записках», говоря об идеале истинного воина, писал: «Воспитание есть лучшее украшение воина. Звание его, давая ему особенные преимущества, не присваивает ему право быть грубым, необходимым и жестоким, напротив того, добродушие, любезность и чувствительность должны быть вплетены в венки его вместе с мужеством, твердостью духа и пренебрежением всех опасностей. Грозный, как лев, среди волнений шумящей битвы, кроткий, любезный и сострадательный в мирной хижине – вот отличительные черты истинного воина!» (Лажечников 1836: 57-58).

Законы чести диктовали рыцарское отношение к пленному неприятелю, проявившему образцы мужества и храбрости, т.е. выступившему в роли идеального воина. В соответствии с этой традицией Наполеон освобождает из плена ефрейтора лейб-гвардии Финляндского полка Леонтия Куренного, поразившего французов своей доблестью в сражении под Лейпцигом. Более того, он повелевает объявить в приказе по армии о подвиге этого русского героя, ставя его в пример своим солдатам. В сражении под Аустерлицем беззаветную храбрость проявил Кавалергардский полк, в особенности 4 эскадрон, не позволивший французской кавалерии разгромить русскую гвардейскую пехоту. Командир эскадрона граф Н. Репнин, раненный в грудь и контуженный, попал в плен и был отпущен Наполеоном в знак уважения к его доблести. Он же в знак уважения к доблести русских генералом П. Тучкова и П. Лихачева, попавшим в плен в кампанию 1812 года, возвратил им шпаги, точно так же, как впоследствии австрийскому генералу М. Мервельдту при Лейпциге и генералу К. Полторацкому при Шампобере. Подобную же любезность неоднократно практиковал А. Суворов по отношению к французским республиканским генералам, взятым в плен во время его Итальянской кампании. Законы чести диктовали также чувство особого братства «детей Марса» независимо от сиюминутных политических настроений. Это могло приводить к установлению

частных дружеских отношений между людьми, принадлежащими к различным военным лагерям и бывшими врагами на поле боя (но только там!). Например, очень многие мемуаристы – В. Левенштерн, А. Булгаков, А. Муравьев, А. Маевский, А. Ермолов – писали об особых отношениях, сложившихся между генералом М. Милорадовичем и маршалом И. Мюратом, которые во время «тарутинского перемирия» неоднократно встречались друг с другом на аванпостах армии, обмениваясь взаимными любезностями. Такие же отношения существовали между М. Милорадовичем и О. Себастиани, командиром кавалерийской дивизии в корпусе Л.П. Монбрена. Так, Ф. Акинфов в своих записках вспоминает, как при отступлении русской армии от Москвы М. Милорадович «поехал к неприятельским аванпостам, спросил генерала Себастиани и, обрадовавшись друг другу, предложил ему не проливать крови в день их свидания» (Акинфов 1988: 185). Вообще маршал Мюрат пользовался необычайной популярностью у казаков. Об этом единодушно пишут все французские мемуаристы, бывшие свидетелями вступления авангарда наполеоновской армии в Москву: А. Дедем, М. Комб, Л.Ф. Боссе. Так, Л.Ф. Боссе свидетельствует: «Пока шли эти переговоры (о заключении перемирия – *Е.П.*) казаки, постоянно видевшие Неаполитанского короля, одетого всегда очень эффектно, подошли к нему с чувством уважения, смешанного с восторгом и радостью... Король отдал им все свои деньги, бывшие при нём, даже часы, а когда у него больше ничего не оставалось, он занял часы у полковника Гурго, у своих адъютантов и офицеров. Казаки выражали свой восторг и громко говорили, что великодушные этого героя французской армии равно его храбрости» (Боссе 1912: 207).

Ещё в большей степени идея братства людей независимо от того, к какому военно-политическому лагерю они принадлежат, проявляется на примере взаимоотношений пленников и их победителей. Например, Ф. Сегюр повествует в своих записках о том, что после взятия французами Москвы русские пленные долгое время вообще не содержались под стражей и жили вместе с французами в самых дружеских отношениях (140). И. Лажечников в «Походных записках» свидетельствует, что сразу же после известия о взятии Парижа, «победители (т.е. русские – *Е.П.*) в упоении своей радости, не видя более в побежденных пленников своих, ищут разделить с ними настоящее торжество разными исканиями и уверением в скорой их свободе» (Лажечников 1836: 44-45). Подобное братство людей зарождается между Д. Давыдовым и его пленников, поручиком гусарского полка Тилингом, которому Давыдов возвращает не только кольцо любимой им женщины, о чём тот просил, но и портрет, волосы и письма, ему принадлежащие. Давыдов пишет: «Чувства узника моего отозвались в душе моей. Легко можете вообразить взрыв моей радости при встрече с человеком, у одного алтаря служившим одному божеству со мной» (Давыдов 1982: 182). Такой же эпизод мы встречаем в «Записках» С. Волконского, где тот рассказывает о том, как казаками его парти-

занского отряда был взят в плен генерал Корсен вместе со своими адъютантами, которых мемуарист «старается обращением моим утешить... в случившейся с ним беде» и заставляет казаков вернуть генералу книжничек с портретом его жены (Волконский 1991: 228-229).

Тот факт, что пленник-офицер в определенном смысле считался «собственностью» и «гостем» своего победителя (в соответствии с традицией, идущей от рыцарских времен), не мог не способствовать также зарождению частных дружеских отношений. При этом следует иметь в виду, что в отличие от настоящего времени, пленник той эпохи не находился целиком и полностью на государственном обеспечении пленившей его страны. Так же как в эпоху рыцарей, он должен был в идеале находить «покровителей» из числа офицеров неприятельской армии или просто граждан неприятельской страны, которые взяли бы на себя труд заботиться о его насущных нуждах. Очень интересные сведения на этот счет можно получить в «Военных записках» Д. Давыдова. Так, воспоминания пленение своего брата, кавалергардского офицера Евдокима Давыдова, под Аустерлицем, он рассказывает о благородном поведении по отношению к нему поручика французского конногренадерского полка Серюга, который окружил его поистине братской заботой: поделился последним куском хлеба, отдал ему свою лошадь, нашел повозку, чтобы отвезти раненого и постоянно впадающего в забытие Евдокима в Брюн, помог устроить его в военный госпиталь и обязал в случае необходимости обращаться к своему дяде, министру иностранных дел Х.Б. Мааре. Это благородство Серюга с необходимостью вызывает ответное благородство со стороны Д. Давыдова, плату долга чести. Когда смертельно раненый в сражении под Прейсиш-Эйлау Серюг в свою очередь попадает в плен к русским, Д. Давыдов принимает самое горячее участие в его судьбе, сумев скрасить братской заботой последние дни его жизни. В «Дневнике партизанских действий» приводится эпизод, когда крестьяне окрестных сел приводят к нему шесть французских бродяг, среди которых оказывается барабанщик молодой гвардии Венциан Босс, «пятнадцатилетний юноша, оторванный от объятий родительских и, как ранний цвет, перевезенный за три тысячи верст под русское лезвие и на русские морозы» (Давыдов 1982: 193). Не желая «предать несчастного случайностям голодного, холодного и бесприютного странствия, имея средства к его спасению», Д. Давыдов решил оставить Босса в отряде и, таким образом, «сквозь успехи и неудачи... довел его до Парижа... и... передал его из рук в руки престарелому отцу его» (Давыдов 1982: 193).

Личная, честная благотворительность в обход официальных государственных каналов была традицией начала XIX века и вызывала со стороны благодетельствованных ответное чувство – желание уплатить свой долг чести своим благодетелям. Примечательный эпизод, объясняющий действие механизма этого неписаного закона чести, приводит в своих «походных записках» И. Лажечников. После того как добродетельный и сострадательный ро-

славянский купец приютил у себя французских пленников, происходит следующая сцена: «Стараниями его оживленные узники, осыпая его тысячами благословений, благославляли с ним вместе имя русское. Если хотя один из нас возвратится в свое семейство, – говорили они, расставаясь с ним со слезами, – то заклинем детей и весь род наш почитать за родного всякого русского, которого жребий войны пошлет на поля наши: заклинем их облегчить для него узы плена всеми жизненными выгодами и усладить для него разлуку с отечеством утешениями дружбы и братства» (Лажечников 1836: 45), то есть они обещают отдать русским (в память о благодеянии купца) долг чести и гостеприимства.

Подобных примеров можно привести очень много, и военная мемуарно-автобиографическая литература первой половины XIX века дает нам возможность погрузиться в атмосферу этих человеколюбивых благодеяний.

Когда в сражении под Валутиной горой в плен к французам попал раненый генерал П. Тучков, то он стал личным гостем начальника французского штаба маршала А. Бертье, который окружил его дружеской заботой: пригласил к нему Ж.Д. Ларрея, главного хирурга французской армии, нашел женщину, которая могла бы выстирать генералу запачканный кровью мундир, дал ему белье из своего гардероба, ссудил на первое время достаточно большой суммой денег. Кроме того, мемуарист отмечает в «Моих воспоминаниях о 1812 годе», что «с самого почти утра до вечера беспрестанно посещали меня разные чиновники, бывшие при главном штабе армии, предлагая всевозможные услуги свои и коих учтивое и хорошее обращение со мной заставило меня иметь к ним всякое уважение» (Тучков 1988: 236). Естественно, что все услуги предлагались от себя лично, а не от имени государства. Д. Давыдов рассказывает в «Военных записках» о дружеских отношениях, которые сложились между начальником штаба Первой Западной армии А. Ермоловым и французским артиллерийским полковником Марионом, который долгое время пользовался гостеприимством Ермолова, живя в его доме в Орле. Марион был взят в плен адъютантом Ермолова П. Граббе, т.е. в определенном смысле мог почитаться личным пленником будущего «покорителем Кавказа». Далее мемуарист отмечает, что гостеприимством адмирала П. Чичагова долго пользовался военный писатель генерал Водонкур, начальник артиллерии корпуса Е. Богарне, написавший адмиралу похвальное слово (Давыдов 1982: 226). А. Ермолов приютил у себя, по его признанию в «Записках», престарелого полковника Николая, угощавшего императора Александра в своем полку во время заключения Тильзитского мира (Ермолов 1991: 191). Когда в сражении под Бородино в плен к русским попал французский генерал Ш.А. Бонами, то при его отправке в Орел Ермолов написал своему отцу, чтобы тот помогал ему в случае необходимости. Бонами, по свидетельству К. Каверина, живя в Орле, был тесно связан с литературным кружком А. Плещеева, в котором, кроме него, принимали участие многие из образованных французских пленников. Когда в конце 1812 года

пришел приказ об отправлении всех пленных в Казань, то В. Жуковский, бывший в то время активным участником этого кружка, через А. Тургенева добился для Бонами разрешения остаться в Орле. Муж А. Елагиной, В. Киреевский, в 1812 году, по словам того же Каверина, «будучи честным человеком, самопроизвольно, без всякого полномочия или приглашения от властей, принял в свое заведование госпиталь в Орле», так как «беспомощное состояние раненых пленников французских, неурядица и злоупотребления в госпиталях возмущали его» (Каверин 1989: 137). Впоследствии В. Киреевский скончался от госпитальной горячки, успев истратить на содержание пленников практически все наличные деньги семьи (около 40 тыс.). А. Норов, тяжело раненный в Бородинском сражении и оставленный в Москве вместе со многими другими русскими офицерами, рассказывает в своих воспоминаниях, с какой заботой относился к нему генерал А. Лористон, бывший в 1811 году послом Франции в России и знакомый Норову по петербургским светским кругам: «Он оказал мне самое теплое участие, заявив, чтобы я относился к нему во всем, что будет мне нужно, и обещал присылать наведываться обо мне, а в тот же день прислал мне миску с бульоном» (Норов 1988: 369). Декабрист М. Фонвизин, по воспоминаниям М. Францевой, в кампанию 1814 года был взят в плен вместе со своим дивизионным командиром З. Олсуфьевым и всем русским отрядом во время ночной атаки маршала Н.Ш. Удино. Удино снабдил Фонвизина рекомендательным письмом к своим друзьям в Париже, где будущий декабрист был ласково принят и жил на свободе (Францева 1988: 166). Так же на свободе и не испытывая ни в чем недостатка, жил во Франции второй брат Д. Давыдова, Лев, который послужил, по свидетельству А.С. Пушкина, прототипом лирического героя элегии К. Батюшкова «Пленный». Наконец, Н. Дурова в «Записках кавалерист-девицы» пишет, что осенью-зимой 1812 года в доме её отца жили пять французских офицеров, с которыми мемуаристка находилась в самых дружеских отношениях (Дурова 1983: 193).

В свете вышесказанного становятся понятными и вполне объяснимыми многие сцены и сюжетные линии из повестей и романов, написанных в 30–40-е годы XIX века и посвященных событиям наполеоновских войн. Подобные сцены большинство современных исследователей объясняют либо общей эстетикой романизма, либо индивидуальной широтой взглядов и гуманизмом авторов этих произведений. Между тем, в этих сценах, как в зеркале, отразился культурно-исторический менталитет времени, вызвавшего их к жизни. И первое, что бросается в глаза при чтении этих романов, это необходимое присутствие в них эпизодов, в которых реализуется философия гуманизма и братских отношений между представителями различных военных лагерей, в данном случае, между русскими и французами. Однако эта философия определяется не абстрактно пацифистскими убеждениями авторов этих произведений (как это будет в эпоху Первой мировой войны), но желанием писателей представить в своих произведениях идеальную схему реализации законов чести.

Например, в повести А. Бестужева-Марлинского «Вечер на бивуаке» один из героев кирасирский поручик князь Ольский, удрученный отсутствием провианта в русском лагере, едет отобедать к французам, по рыцарскому обычаю, твердо уверенный, что те не заставят его заплатить за «шутку вольностью». Французы пируют с ним до вечера, а на прощанье нагружают его чемоданы съестными припасами. Неизвестно, был ли такой случай в действительности, но доподлинно известно, что накануне Бородинского сражения князь Ф. Гагарин, адъютант П. Багратиона, ездил к Наполеону на пари, чтобы отвезти ему несколько фунтов чаю, и благополучно возвратился в русский лагерь.

Законы чести регулируют отношения между Сеникуром и Зарецким, с одной стороны, и Рославлевым и Шамбюром, с другой, в романе М. Загоскина «Рославлев, или Русские в 1812 году». Сеникур, спасенный Зарецким от смерти в бою, платит ему долг чести, помогая благополучно выбраться из занятой французами Москвы. При этом Зарецкий, опять же в соответствии с законами войны, запрещавшими в идеале бесчестные способы её ведения, например, шпионаж, уверяет Сеникура честью, что он, проникнув в Москву в мундире французского офицера, не имел на это никакого позволения со стороны начальства и действует как частное лицо, желая спасти своего друга Рославлева. Шамбюр, захватив в плен Рославлева при осаде Данцига, обращается с ним как с другом, покровительствует ему и защищает его в соответствии с законами чести, по которым оскорбление пленного, которого ты пленил, равносильно личному оскорблению тебя самого. В романе Н. Греча «Черная женщина» французский полковник Удэ, взяв в плен поручика графа Кемского, окружает его трогательной заботой, и авторитет его имени является для Кемского надежной защитой во всех ситуациях. В романе Р. Зотова «Леонид, или несколько дней из жизни Наполеона» один из героев, Евгений Силин, победив в бою польского офицера графа Станислава Заборовского, предлагает ему свободу. Впоследствии он находит в своем бывшем противнике верного и преданного друга, который, в свою очередь, возвращает ему свободу, готов защищать его с оружием в руках и, в конце концов, помогает ему получить руку своей сестры Юзефы. В романе Н. Коншина «Граф Обоянский, или Смоленск в 1812 году» «добрым ангелом» раненого и пленного полковника Богуслова оказывается ветеран наполеоновских войн барон Беценваль, который способствует соединению Богуслава с любимой девушкой Софьей Милославской. Дружеские отношения завязываются в повести Н. Бестужева «Русские в Париже в 1812 году» между полковником Дюбуа, адъютантом Нея, и русским поручиком князем Глинским.

В целом, можно сказать, что в подобных частных взаимоотношениях людей, в обход и вопреки состоянию общественно-политической и военной вражды, нашла свое воплощение идея всеобщего братства людей – естественное следствие гуманистического духа эпохи. Человек того времени, как правило, ненавидел своих противников, равно воен-

ных или политических, только как абстрактную враждебную силу, угрожающую независимости отечества или его собственным политическим и гражданским свободам, не перенося своей ненависти на конкретных частных лиц. Всякий раз, когда ему приходилось сталкиваться лицом к лицу с конкретными представителями этой враждебной силы, то место общего, и опять-таки достаточно абстрактного, состояния ненависти и вражды сразу же занимала идея естественного человеческого братства, возникало желание строить свои отношения с себе подобными по закону сердца и чувства, на основе принципов гуманизма и взаимопонимания. Только имея в виду существование подобных амбивалентных отношений к действительности, становится понятно, почему фанатичный враг Наполеона и французов 1812 года граф Ф. Ростопчин, тем не менее, вплоть до вступления неприятеля в Москву, сидел дома обедать вместе с пленным французским генералом Сен-Женье, а не менее страстный противник французов и личный враг Наполеона генерал Ф. Винценгероде, командующий в 1812 году армейским партизанским отрядом, по свидетельству драматурга А. Шаховского, неизменно приглашал за стол вместе с партизанскими офицерами и офицерами ополчения плененных казаками французских офицеров. (Шаховский 1886: 378). Только в атмосфере подобного сознания мог возникнуть и воплотиться на практике гуманистический пафос «Капитанской дочки» А.С. Пушкина, во многом определивший этический модус русской словесности XIX столетия.

ЛИТЕРАТУРА

- Акинфов Ф.В.* Разговор с Мюратом // России двинулись сыны: Записки об Отечественной войне 1812 года её участников и очевидцев. – М.: Современник, 1988. С. 180-186.
- Боссе Л.Ф.* Мемуары // Французы в России: 1812 год по воспоминаниям современников-иностранцев: В 2 т. Т. 2. – М., 1912.
- Булгарин Ф.Ф.* Записки. – М.: Захаров, 2001. – 782 с.
- Виньи де А.* Неволя и величие солдата. – М.: Наука, 1968. – 187 с.
- Волконский С.Г.* Записки. – Иркутск: Вост.-сиб. кн. изд-во, 1991. – 512 с.
- Глинка Ф.Н.* Письма русского офицера. – М.: Правда, 1990. – 448 с.
- Глинка Ф.Н.* Очерки Бородинского сражения // Письма русского офицера. Зинобий Богдан Хмельницкий, или Освобожденная Малороссия. – Киев: Дніпро, 1991. – С. 311-405.
- Давыдов Д.В.* Военные записки. – М.: Военное издательство, 1982. – 464 с.
- Дурова Н.А.* Кавалерист-девица. Происшествие в России // Избранные сочинения Н. Дуровой. – М.: Московский рабочий. – 1983. – С. 25-260.
- Ермолов А.П.* Записки. – М.: Военная школа, 1991. – 463 с.
- Каверин К.Д.* Авдотья Петровна Елагина // Русское общество 30-х годов XIX века. – М.: МГУ, 1989. – С. 135-148.
- Княжнин Я.П.* Избранное. – М.: Изд-во «Правда», 1991. – 384 с.
- Коленкур А.* Поход Наполеона в Россию. – М.: Госполитиздат, 1943. – 380 с.

Лабом Э. Полная реляция похода в Россию в 1812 году // Французы в России: 1812 год по воспоминаниям современников-иностранцев: В 2 т. Т. 2. – М., 1912.

Лажечников И.И. Походные записки русского офицера 1812, 1813, 1814, 1815 годов. – М., 1836. – 286 с.

Левенитерн В.И. Записки лифлянца // Русская старина. – 1900. – №№ 1-8, 11, 12; Русская старина. – 1902. – № 7.

Леонтьев К.Н. Наши новые христиане // Собр. соч.: В 12 т. Т. 8. – М.: Изд-во В.Н. Саблина, 1885. – 358 с.

Ложье Ц. Дневник офицера Великой Армии в 1812 году: - М.: Гос. публ. ист. б-ка России, 2005. – 226 с.

Лотман Ю.М. Беседы о русской культуре: Быт и традиции русского дворянства (XVIII – нач. XIX века). – СПб.: Искусство, 1994. – 399 с.

Лотман Ю.М. Сотворение Карамзина. – М.: Молодая гвардия, 1998. – 382 с.

Михайлов А.В. Античность как идеал и культурная реальность XVIII–XIX вв. // Античность как тип культуры. – М., 1988. С. 308-324.

Норов А.С. Воспоминания // России двинулись сыны. Записки об Отечественной войне 1812 года её уча-

стников и очевидцев. – М.: Современник, 1988. С. 336-378.

О' Мира Б. Голос с острова Святой Елены. – М.: Захаров, 2004 – 672 с.

Орлов М.Ф. Капитуляция Парижа. – М.: АН СССР, 1963. – 374 с.

Сегюр Ф. де. Поход в Россию. Мемуары адъютанта. – М.: Захаров, 2002.

Тучков П.А. Мои воспоминания о 1812 годе // России двинулись сыны. Записки об Отечественной войне 1812 года её участников и очевидцев. – М.: Современник, 1988. С. 309-326.

Фонвизин Д.И. Рассуждения о национальном любопытии // Собр. соч.: В 2 т. Т. 2. – М.: Л, 1959. С. 290-312.

Францева М.Д. Из воспоминаний М.Д. Францевой о М.А. Фонвизине // Декабристы в воспоминаниях современников. – М.: МГУ, 1988. С. 166-167.

Хейзинга И. Homo ludens. – М.: Изд. группа «Прогресс», 1992. – 464 с.

Шаховской А.А. 1812 год. Воспоминания князя А.А. Шаховского // Русский архив. – 1886. – Кн. 3. – № 11. – С. 372-402.

Данные об авторе:

Елена Евгеньевна Приказчикова – доктор филологических наук, профессор кафедры фольклора и древней литературы Уральского федерального университета.

Адрес: 620002, г. Екатеринбург, ул. Мира, д. 19.

E-mail: miegata-logos@yandex.ru

About the author:

Yelena Yevguenyevna Prikazhikova is a Doctor of Philology, professor of Folklore and Ancient Literature Department of the Ural Federal University (Yekaterinburg).

Т.А. Ложкова
Екатеринбург, Россия

**«НЕ СРАЖАТЬСЯ ЗА ОТЧИЗНУ...В РУССКИХ ЛЮДЯХ СТЫД И ГРЕХ»:
ПРОБЛЕМА ЧУДЕСНОГО В БАЛЛАДЕ П.А. КАТЕНИНА «НАТАША»**

Аннотация: В процессе анализа художественного решения проблемы чудесного автор выявляет специфические особенности модификации балладного жанра в творчестве П.А. Катенина.

Ключевые слова: П.А. Катенин, баллада, чудесное, трагическое.

T.A. Lozhkova
Yekaterinburg, Russia

**«DON'T FIGHT FOR FATHERLAND ... IN RUSSIAN PEOPLE A SHAME AND SIM»:
THE PROBLEM OF THE MIRACULOUS IN P.A. KATENIN'S BALLAD**

Abstract: While analysing the artistic realization of the miraculous in literature, the contributor also explores the peculiarities of modifying the ballad genre in P.A. Katenin's creative writing.

Keywords: P.A. Katenin, ballad, the miraculous, the tragic.

Баллада традиционно включается в группу жанров, репрезентативных для романтической поэзии. Как известно, попытки обращения к этому жанру встречаются еще у сентименталистов, но подлинный расцвет жанра и одновременно достаточно четкое его самоопределение начинается в период становления романтической художественной системы.

Характерно, что процесс освоения этого нового для русских авторов жанра шел одновременно с активными попытками определить его специфику, увидеть особое его место в системе лирических жанров. С.И. Ермоленко с исчерпывающей подробностью проанализировала ход полемики о балладном жанре в начале XIX века [Ермоленко 1989: 4-21]. Внимательно проштудировав высказывания эстетиков и критиков данной эпохи, представляющих разные литературные школы и направления, исследовательница приходит к выводу, что наиболее сложными для уяснения стали вопросы о родовой специфике баллады и о своеобразии балладного лиризма. Эта проблема в какой-то степени была обусловлена сложностью родовой природы исходного жанра – баллады фольклорной. У фольклористов нет единства по вопросу о родовой принадлежности народной баллады. Так, О.Ф. Тумилевич определяет ее как «лиро-эпическую песню остросюжетного содержания» [Тумилевич 1972: 11]. Ее мнение разделяет А.М. Новикова [Новикова 1978: 276-278]. А.В. Кулагина решительно возражает сторонникам такой интерпретации родовой природы баллады и утверждает, что это чисто эпический жанр [Кулагина 1977: 89]. Думается, что причина разногласий заключается в специфике бытования фольклорных жанров. Как правило, существуя на протяжении очень длительного времени, в течение которого происходят существенные сдвиги в народном сознании, бытуя в устной форме, и, следовательно, испытывая на себе последствия присущей фольклору вариативности, они могут значительно видоизменяться, а также вступать в довольно слож-

ные взаимоотношения с пограничными жанровыми формами. Проследив за историей развития интересующего нас жанра, Д.М. Балашов отметил, что изначально он формируется как эпический: «Старинная баллада – эпическая (повествовательная) песня драматического характера. Эпичность баллады сказывается в том, что в ней, как и в эпосе, рассказ ведется от автора, в тоне объективного и последовательного повествования о событиях. В балладе нет лирических отступлений, эмоциональных пояснений, морализации, словом, никакого авторского вмешательства в сюжет» [Балашов 1966: 5]. Таковы баллады в начале своего долгого бытования, в XIV-XV веке.

Однако в силу серьезных сдвигов, имевших место в народном сознании приблизительно на рубеже XVII-XVIII веков, в балладе происходят существенные изменения, одним из первых признаков которых становится насыщение эпической ткани лирическими элементами и появление лиро-эпических баллад [Балашов 1966: 45]. Появляются сюжеты с рассказом от первого лица, лирические запевы и зачины и пр. К началу XIX века старинный тип баллады активно вытесняется так называемой новой народной балладой, по существу, жанром лиро-эпическим, близким романсу, давшим, в свою очередь, импульс к активному развитию «жесточкого» романа, испытавшего на себе и влияние баллады литературной.

Возможно, не без влияния этих процессов в литературе баллада утверждается как лиро-эпический жанр с особым типом связи между родовыми составляющими: «Ведущими характеристиками балладного образа мира становятся пространство и время, наглядно, зримо выступающие в эпическом и «снято» в лирическом пластах жанровой структуры баллады. Организующим центром балладного мира, его эпической основой является событие, в котором и обнаруживается действие мистических, роковых для человека сил» [Ермоленко 1996: 262]. Т.И. Сильман отмечает: «В своей повествовательной

части баллада, подобно всякому подлинно эпическому произведению, сообщает о людях и событиях как о существующих и развивающихся объективно, без вмешательства и даже без прямой оценки автора... Свое отношение к событиям автор при этом либо совсем не раскрывает, либо раскрывает лишь частично, предоставляя сенсационности самого происшествия и живописной силе характеров свободно воздействовать на читателя» [Сильман 1977: 123-124]. Далее исследовательница уточняет свою мысль: «В балладе, так же как в лирике, действие насыщено элементами субъективного переживания. Однако здесь чаще всего отсутствует лирический герой, говорящий от первого лица, и персонажи баллады предстают перед нами в качестве «третьих лиц» [Сильман 1977: 157]. Событие в балладе завершено и замкнуто, отделено от обычного мира пространственной и временной дистанцией, оно разворачивается в подчеркнuto «другом» мире. Данную особенность поэтической структуры литературная баллада унаследовала от баллады фольклорной [Тумилевич 1972: 25-26]. С.И. Ермоленко уточняет: «Дистанция между миром баллады и творщим этот мир автором способствует созданию иллюзии «автономности» балладных персонажей. Автор не «растворяется» в герое, сообщая ему свои мысли и переживания. Напротив, он «отчуждает», отстраняет от себя героя как принадлежащего к иной жизненно-ценностной системе (и именно вследствие этого «отчужденного»), делая «отчужденное сознание» единовластным субъектом балладного действия, целиком определяющего его течение и развязку» [Ермоленко 1996: 263]. Поэтому автор отделен от балладного события. Отсюда драматичность балладного действия: герои представлены в непосредственной борьбе воли, желаний, стремлений. Автор в балладе выступает в роли своеобразного «третьего лица», со стороны наблюдающего за происходящим.

Эту особенность очень хорошо почувствовали эстетики начала XIX века. Так, А.И. Галич замечает, что в балладе «внутреннее состояние души выражается не прямо, а именно по поводу какой-либо истории или приключения...» [Галич 1974: 262]. По мнению С.И. Ермоленко, утверждение А.И. Галича созвучно размышлениям Гегеля о возможности особого типа лиризма, когда поэт, обращаясь к внешним предметам, «своим молчанием... может как бы заставить подозревать, что теснится в его затаившейся душе» [Гегель 1969: 318]. Опираясь на эти идеи, исследовательница делает вывод: «Балладный лиризм есть, таким образом, результат воздействия на субъекта некоего эпического события, реакция души, переживающей свое открытие балладного мира. Отстраненность балладного события от воспринимающего субъекта порождает лирическое переживание, не тождественное со-переживанию, соучастию, которое заставляло бы с волнением следить за перипетиями сюжета. В балладе иной лиризм: человек словно бы остановился перед неожиданно открывшейся ему картиной балладного мира и замер, пораженный увиденным, соприкоснувшись с мистической тайной бытия» [Ермоленко 1996:

265-266]. Именно такой тип жанровой модели утверждается в русской романтической поэзии, прежде всего, благодаря В.А. Жуковскому.

Однако уже изначально эта линия подвергается серьезной критике, предпринимаются попытки решительно модифицировать жанровую модель современной баллады, задать иной вектор развития жанра. Мы имеем в виду, конечно, знаменитую полемику о балладе, развернувшуюся между В.А. Жуковским и П.А. Катениным и их сторонниками. Страсти, разгоревшиеся вокруг двух переложений бюргеровой «Леноры» («Людмила» Жуковского и «Ольга» Катенина), говорят о значительности и важности данного эпизода в развитии русской поэзии начала XIX века. Уже сам факт обращения Катенина к «Леноре» был воспринят современниками как вызов лагерю Жуковского. Главным критиком «Ольги» стал Н.И. Гнедич. За Катенина вступился А.С. Грибоедов. Сторонники нашлись и у того, и у другого критика. Ход этой полемики неоднократно освещался в отечественной науке [Ермакова-Битнер 1965: 19-24; Мещеряков 1983: 38-41 и др.], однако мы считаем необходимым напомнить ее основные моменты.

Гнедич вполне положительно оценил степень «русификации» «Леноры» в произведении Жуковского: «Людмила» есть оригинальное русское, прелестное стихотворение, для которого идея взята только из Бюргера. Стихотворец знал, что «Ленору», народную немецкую балладу, можно сделать для русских читателей приятною не иначе, как в одном только подражании. Но его подражание не в том состояло, чтоб вместо собственных немецких имен лиц и городов поставить имена русские! Краски поэзии, тон выражений и чувств, составляющие характер и дающие физиогномию лицам, обороты, особенно принадлежащие простому наречию, и отличающие дух народного языка русского – вот чем «Ленора» преображена в «Людмилу» [Гнедич 1816: 7-8]. Заметно, однако, что главная ценность баллады Жуковского состоит для Гнедича не в ее «русскости», (доказательства которой, кстати, звучат малоубедительно) но в ее «прелести» и «приятности». Он откровенно признается: «[Баллада Жуковского]... мне во многих местах нравится более, нежели самое сочинение Бюргера» [Гнедич 1816: 8]. Ради этой «прелести» критик готов простить Жуковскому мелкие «несообразности»: «Прелесть поэзии, жизнь, движение и сладость, волшебная сладость стихов – все превозмогут» [Гнедич 1816: 9]. Вот отсутствие этой «прелести» и «приятности» и ставит Гнедич в вину Катенину, баллада которого звучит слишком грубо и вульгарно: «Это простота, но не поэтическая» [Гнедич 1816: 3].

Отвечая Гнедичу, Грибоедов нашел самое уязвимое место в его рассуждениях – их заметную пристрастность и субъективность: «Г-н рецензент читает новое стихотворение; оно не так написано, как бы ему хотелось; за то он бранит автора, как ему хочется, называет его завистником и это печатает в журнале и не подписывает своего имени. – Все это очень обыкновенно и уже никого не удивляет» [Грибоедов 1816: 150]. В чем же видит Грибоедов

достоинства катенинской баллады? Катенин внес в свой перевод живость простонародной речи, потому что ставил перед собой задачу создания национально-самобытной баллады на народном материале. Он сильно «русифицировал» балладу, и Грибоедов его одобряет, видя в этом свидетельство глубокого понимания целей, к достижению которых стремился Бюргер.

Все вышеизложенное, несомненно, позволяет расценивать полемику о «Леноре» как один из важнейших эпизодов литературной борьбы в начале XIX века. В ходе этой полемики четче определялись эстетические и поэтические принципы, легшие в основу разных литературных школ и течений. Однако в ходе бурных дебатов об основополагающих принципах поэтики как-то незаметно сместился в сторону и чуть ли не вообще исчез из поля зрения полемистов более частный, по-видимому, с их точки зрения, вопрос о сущности той модификации балладного жанра, которая была предложена Катениным. Очевидно, в какой-то степени здесь сыграло роль специфическое обстоятельство: обращение двух ярких поэтов к одному первоисточнику. Но в «Ольге» Катенин, попутно уже размышлявший и о специфике переводческой деятельности, был менее свободен в проявлении своей творческой индивидуальности: он был вынужден ориентироваться на поэтические параметры, заданные Бюргером. Между тем ко времени ее написания Катенин является автором и других баллад («Наташа», «Убийца»). Тем не менее именно «Ольга» и ее оценки Гнедичем и Грибоедовым задали тон в интерпретации сущности тех новаций, которые предложил Катенин в области балладной поэзии. С тех пор за его балладами четко закрепилось определение «простонародных». Как правило, под «простонародностью» понимаются бросающиеся в глаза стиливые особенности катенинских стихотворений, своеобразие его «слога» и национальная бытовая основа сюжета.

Между тем, на наш взгляд, дело обстоит значительно сложнее. По-видимому, это почувствовала Р.В. Иезуитова, утверждающая: «Предпочтение, оказанное Грибоедовым катенинским балладам, свидетельствовало о самостоятельном, уже не зависевшем целиком от Жуковского развитии балладного жанра, что означало в конечном счете получение им всех прав «литературного гражданства» [Иезуитова 1978: 153]. Но в чем сущность этой самостоятельности? Исчерпывается ли она лишь широким введением элементов «простонародного» стиля? Чтобы более основательно разобраться в данном вопросе, обратимся к анализу не столь часто привлекающей внимание исследователей баллады «Наташа».

Уже при первом чтении произведения озадачивает целый ряд непривычных моментов. В частности, бросается в глаза резкое сокращение временной и пространственной дистанции между балладным событием, с одной стороны, и рассказчиком, а также читателем, с другой стороны. В балладе повествуется о совсем недавних событиях. Она была опубликована в 1815 году, работал же Катенин над ней в течение 1814 года, будучи еще участником загра-

ничного похода русской армии. Таким образом, в сердцах читателей «Наташи» были еще свежи и остры переживания, сходные с переживаниями героини.

События в «Наташе», казалось бы, типичны для баллады, носят экстраординарный характер: война, героическая гибель, любовь и смерть. Однако парадокс в том, что практически каждый из читателей воспринимал эти события как привычные: в какой семье буквально только что не провожали близких на смерть и не оплакивали их, в каком доме не было разбитых надежд, загубленных судеб? Сколько Наташ в России с ужасом осознано, что в день своих именин (Натальин день – 26 августа (с.с.), день Бородинского сражения) они веселились в то время, когда их любимые умирали на поле боя? Ощущение катастрофичности происходящего стало в то время привычным. Отметим и точность событийной локализации: герой погибает не просто «в сражении», а именно при Бородине, то есть, четко указаны место и дата его гибели. Ощущение достоверности усиливается и благодаря, казалось бы, необязательной детали: «кости» жениха «на ближайшем там селе преданы сырой земле». Современники Катенина хорошо знали, что и русские, и французы, спешно покидая поле сражения утром 27 августа, не только не успели похоронить погибших, но даже раненых оставили умирать без помощи [Тарле 1994: 171-173]. Кто же их хоронил? Очевидно, жители ближайших сел. Таким образом, резко сокращалась дистанция между балладными героями и читателем. Рассказчик так же близок героям. Его рассказ о Наташе проникнут особой задумчивостью:

Ах! жила-была Наташа,
Свет Наташа красота.
Что так рано, радость наша,
Ты исчезла как мечта?
Где уста, как мед душистый,
Бела грудь, как снег пушистый,
Рдяны щеки, маков цвет?
Все не впрок: Наташи нет
[Катенин 1965: 79].

Камерность интонации, интимно-трепетное обращение «радость наша», ряд горестных вопросов (конструкция, типичная для народного похоронного причитания, как и условно-поэтические сравнения «уста – мед», «бела грудь – снег»), все это никак не вяжется с позицией «третьего лица», которую обычно занимает автор в балладе. Катенинский рассказчик говорит о Наташе как о человеке близком, оставившем глубокий след в его собственной жизни.

Между тем, уместно напомнить, что баллада была жанром, по природе своей направленным на освоение таких сторон действительности, которые не укладываются в границы обычного: «Она всей внутренней структурой и всей системой изобразительных средств обращена в сферу исключительного, таинственного, стихийного – всего того, что знаменует собою отход от привычных и устоявшихся форм жизни и норм поведения» [Иезуитова 1978: 156]. Парадокс в том, что Катенин вовсе не вводит в свои баллады какие-то новые типы сюжетов или

героев, Р.В. Иезуитова совершенно справедливо отмечает, что поэт остался в кругу тех же традиционных сюжетов и мотивов, что и в балладах Жуковского [Иезуитова 1978: 181]. Скажем шире, он остался в кругу общебалладных сюжетов и мотивов. В самом деле, разве не просматриваются в «Наташе» мотивы все той же «Леноры» (загробное соединение с женихом)?

Но, используя устойчивый тип сюжета, Катенин наполняет его специфическим смыслом. Мертвый жених явился Наташе во сне и позвал с собой – по всем народным приметам такой сон сулит близкую смерть. Лишь этот вещий сон – единственное проявление сверхъестественного, волшебного во всей балладе. Но и сам сон, и последовавшая за ним смерть героини могут быть вполне объяснены и чисто психологическими причинами: Наташа не выдержала тяжести обрушившегося на нее горя. Скорее всего, она не смогла бы пережить любимого и в том случае, если бы не увидела своего сна. Разумеется, ни о каких явлениях мертвецов воочию и тем более фантастических ночных поездках здесь и речи нет.

Таким образом, мы можем поставить вопрос о специфике решения Катениным проблемы чудесного. Как справедливо напоминает С.И. Ермоленко, чудесное является неотъемлемым внутренним свойством эстетической природы баллады как жанра. Именно с его помощью достигается в значительной степени эффект «отстранения» балладного события, с ним связан и феномен эмоционального воздействия баллады на читателя [Ермоленко 1989: 13]. Разумеется, чудесное не свойственно только балладе: оно являлось одной из важнейших категорий романтической эстетики в целом. С.И. Ермоленко весьма основательно рассматривает специфику теоретического обоснования чудесного в эстетике Шеллинга и Гегеля, отмечая, что по существу оба они соединяют чудесное со сверхъестественным, сверхчувственным, выводя за его пределы исключительное, «из ряда вон выходящее» [Ермоленко 1989: 13-14].

Однако в русской эстетике дело обстоит сложнее. Л.Н. Душина замечает, что стремление ввести читателя в атмосферу тайны, событий, не поддающихся прямым логическим измерениям отличало уже ранние литературные баллады М.Н. Муравьева, Каменева, Карамзина. Поначалу чудесное заметно смещалось в сторону фантастического. Но быстро идущий в русской литературе процесс выявления национального и народного содержания жанров потребовал и от баллады более точного осмысления чудесного, «соединения его с конкретной бытовой основой» [Душина 1972: 69-70]. Проанализировав один из первых русских трактатов, посвященных данной проблеме – работу Т.О. Рогова «О чудесном», – Р.В. Иезуитова обнаружила ряд специфических особенностей в предложенном автором понимании данной категории: «Рогов исходит из эстетического кодекса классицизма, однако предлагаемая им дифференциация видов «чудесного» (богословское, философское, эстетическое) характеризует существенные сдвиги в понимании этой особенной сферы бытия. Связывая «богословское чу-

десное» с религией, а «эстетическое чудесное» понимая как подражание искусству совершенной, украшенной природе, Рогов оригинально интерпретирует категорию «философского чудесного», под которым он понимает: а) «все явления или происшествия, весьма редко случающиеся, чрезвычайные, неожиданные»; б) «все, что превосходит наши понятия, наши чаяния». Отдавая дань классицизму, Рогов выводит «философское чудесное» за пределы искусства, но отчетливо различает те явления, в которых оно выражается» [Иезуитова 1978: 154]. Дополнив наблюдения Р.В. Иезуитовой глубоким анализом работ Н.Ф. Остолопова, А.Ф. Мерзлякова, А. Глаголева, А.И. Галича, С.И. Ермоленко утверждает, что в русской эстетике широко распространено неоднозначное толкование чудесного как сверхъестественного и исключительного, причем, именно вторая разновидность стала предметом особого внимания, поскольку оказалась наиболее характерной для русского романтизма [Ермоленко, 1989: 14-16]. Важным становится требование «вероятия» или правдоподобия чудесного. Так, А.И. Галич полагает, что «пружины» чудесного употребительны «только там, а) где они правдоподобны и поддерживаются народным поверьем; б) где они благородны и соответствуют важности предмета и в) где без них развязка невозможна» [Галич, Ермоленко 1974: 260].

Практически все жанры романтической поэзии допускали возможность чудесного. Но, как справедливо напоминает С.И. Ермоленко, в сознании эстетиков и читателей начала XIX века чудесное было неразрывно связано с жанром баллады: «Чудесное как нельзя более соответствовало эстетической природе баллады. Благодаря чудесному в балладе возникал своеобразный поэтический мир, в котором все нереальное воспринималось как вполне достоверное, а в реальном виделось нечто фантастическое» [Ермоленко 1989: 16]. Эта черта унаследована литературной балладой от фольклорной, в которой, как указывает О.Ф. Тумилевич, исключительность событий может доходить и до фантастики [Тумилевич 1972: 10]. Однако Р.В. Иезуитова уточняет: «...это отнюдь не означает, что баллада должна была непременно основываться лишь на фантастическом элементе... Баллада – именно в этом заключалась причина ее стремительного и повсеместного утверждения в русской литературе – явилась формой раскрытия таких сторон реальности и мироощущения личности, которые не получили и не могли получить своего воплощения в традиционных литературных жанрах. Она всей внутренней структурой и всей системой изобразительных средств обращена в сферу исключительного, таинственного, стихийного, всего того, что знаменует собою отход от привычных и устоявшихся форм жизни и норм поведения» [Иезуитова 1978: 155-156].

Учитывая все вышесказанное, обратимся теперь к балладе Катенина. Совершенно ясно, что в «Наташе» поэт решительно склоняется к трактовке чудесного как исключительного, но вероятного: фантастическое в его произведении отсутствует. Поэтический мир его баллады реален и максималь-

но приближен к читателю. Повествователь же оказывается практически внутри этого мира, где-то рядом с героями, может быть, даже лично знает их, или тех, кто был с ними знаком. В чем же тогда состоит исключительное? Пожалуй, самое сильное потрясение читатель баллады Катенина испытывает, осознав, что именно рядом с ним, в той же самой реальности, в которую включен он сам, происходят грандиозные драмы душевной жизни человека. В самом деле, в исторической ситуации, переживаемой Россией начала XIX века, само по себе событие (невеста по своей воле рассталась с женихом и послала его на войну, где он погиб) в значительной степени утрачивало характер исключительности. Скажем точнее, исключительность такого рода событий стала нормой. Исключительной оказывается сила чувств Наташи: любовь ее так велика, а ощущение неразрывной душевной связи с возлюбленным так непреодолимо, что она уходит за ним в смерть так же естественно, как под венец.

Вот почему именно внутренний мир героев оказывается смысловым центром катенинской баллады. Фабульное начало в ней ослаблено: событийная цепочка в «Наташе» едва намечена. Композиционным центром становится диалог персонажей, в котором и раскрываются их чувства, переживания, сложные психологические состояния. Тонким психологизмом пронизана сцена объяснения Наташи с женихом:

Наконец сквозь слез унылый
Взведши взгляд, собравшись с силой,
Исповедала тоску
Красна девица дружку.

«Не мое девичье дело,
Милый друг, тебя учить;
Не прогневайся, что смело,
Может, стану говорить;
Но прости мне укоризну;
Не сражаться за отчизну,
Одному отстать от всех –
В русских людях стыд и грех».

– «Ах! Наташа, ретивое
Уж давно кипит во мне:
Все тебя жалел, но вдвое
Рад, что мысли в нас одне.
Ты согласна, слава богу!
Эй! ребята, в путь-дорогу
Дайте мне ружье, коня:
В бой их станет для меня...»
[Катенин 1965: 80].

Как видим, Наташа долго собирается с духом, чтобы начать трудный для нее разговор. Повидимому, она пролила украдкой немало слез. Как много смысла несет в себе одна деталь: героиня говорит «взведши взгляд». Очевидно, жених гораздо выше ее ростом (сразу видится этаким «удалый добрый молодец»), Наташа поначалу прячет от него заплаканные глаза и, наконец, с трудом их поднимает. В этой крошечной детали вся драма героини, вся буря чувств, терзающих ее душу. Она начинает издали, приступает к делу с целым рядом оговорок

(«Не мое девичье дело...», «Не прогневайся, что смело, может, стану говорить», «прости мне укоризну»). Героиня говорит мягко, деликатно, боится ненароком ранить душу жениха несправедливым укором. Но в этом избытии предварительных оговорок видно и стремление оттянуть роковой миг, после которого уже невозможно ничего изменить, в невольно проскакивающих неопределенных словах («может») – весь трагизм ситуации: до последней минуты в душе героини идет борьба, ее нерешительность – знак величайшей сердечной муки.

Резким контрастом звучит ответ жениха. В его «Ах!», вырвавшемся из самой души – глубочайшее облегчение и радость: для героя нет вопроса, ехать или не ехать, он давно рвется в битву. Единственное препятствие снято: «Ты согласна, слава богу!». Обратим внимание на обилие восклицаний, некоторую бессвязность и одновременную краткость выражений: энергичная мужская натура не может предаваться размышлениям, колебаниям, все решено и надо действовать. Отсюда быстрота реакции героя: не успела Наташа до конца высказать мучающую ее мысль, как он уже начинает сборы: «Эй! ребята, в путь-дорогу / Дайте мне ружье, коня». В герое кипит молодая кровь, играют силы жизни, ему трудно настроиться на «унылый» тон Наташи, потому что утешения его звучат поначалу чуть более мажорно, чем следует:

«... Не рыдай, моя Наташа,
Как же быть? не ты одна;
Хоть горька разлуки чаша,
Выпивай ее до дна;
И о чем такое горе?
Бог помилует, и вскоре,
Голос сердца коль не лжив,
Ворочусь здоров и жив»
[Катенин 1965: 80].

Но Наташа не может смотреть на будущее с таким оптимизмом. В порыве чувств она высказывает, наконец, сокровенное, дает волю терзающим ее предчувствиям:

– «Дал бы бог! но если боле
Нам не видется в живых,
Если там, на ратном поле,
Сопостат рукою злых
Ты умрешь!...» – «Все в божьей воле.
Не гневи ж его дотол;е;
Верь, хоть мертвый, хоть живой,
Не расстанусь я с тобой»
[Катенин 1965: 80].

Обратим внимание на точность ритмико-интонационного рисунка. Прежде ровная, сдержанно-спокойная речь героини теперь прерывается восклицаниями: Наташа перестает владеть собой. Перенос в пятой строке и большая пауза после горестного вскрика героини выделяют ключевое слово строфы, и оно звучит мрачным аккордом, в котором слышится грозная поступь судьбы. Умолкает и герой: только сейчас он осознает весь трагический смысл происходящего. Теперь уже он сдерживает эмоции: его клятва звучит твердо, без неумест-

ного пафоса. Но именно потому, что роковые слова произнесены в минуту полной душевной сосредоточенности, им и суждено сбыться! В миг расставания героиня окончательно утрачивает самообладание:

– «На, мой друг, вот крест с мощами;
Положи его на грудь,
И как в бой пойдешь с врагами,
Помолиться не забудь;
Я...» – В ней замер дух и слово,
Но к отъезду все готово,
Конь стоит среди двора,
Ехать милому пора
[Катенин 1965: 80].

Молчание героини в миг отъезда жениха – знак глубочайшей душевной потрясенности: сила чувств, переполняющий ее сердце, такова, что слова уже бессильны их выразить. Драматизм ситуации усиливается за счет необычайной динамичности всей сцены: сборы героя в поход стремительны, к окончанию диалога он уже готов отправляться в путь. Отсюда – острота чувства утраты в душе героини: еще мгновение назад любимый был рядом, и вот его уже не вернуть. Замечательно то, что прямо о своих чувствах героиня не говорит. Мы догадываемся об их состоянии по интонации, по умолчаниям, деталям. Внешнее поведение практически не описано, мы даже не знаем, плакала ли Наташа в час разлуки. Такое изображение внутренней жизни героя не очень свойственно балладному жанру. Так, в фольклорной балладе главным приемом, помогающим выразить состояние героя, служит действие, поступок: «Страдающим персонажам свойственны разнообразные проявления скорбных чувств, причем плачут и причитают не только женщины, но и мужчины, Их чувства выражаются в слезах, внешнем поведении, в изменении голоса («ударилась о сыру землю, завопила громким голосом», «чуть едва мог на ногах стоять») [Кулагина 1977: 66]. Монолог также часто используется с целью раскрытия душевных переживаний, однако строится такой монолог в соответствии с устойчивыми фольклорными клише, позволяющими выразить типовую реакцию на событие: монолог-причитание, монолог-плач, монолог-заклинание.

Чувства героев в «Наташе» выражены совсем иначе и отнюдь не в общепринятых формах. Автор так глубоко проникает в их внутренний мир, что можно говорить, на наш взгляд, о наличии элемента индивидуализации. Это герои с необычные, чувствующие не так, как все. Их душа – и есть то исключительное, чудесное, что поражает автора, а вместе с ним и читателя. Сила Наташиной души такова, что, возможно, именно ее порывы и спровоцировали катастрофический поворот событий. Катенин не забывает о необходимости «вероятия» чудесного: в народе об этой истории сказали бы: «Накликала беду!». Так в балладу входит дополнительный психологический нюанс. Героиня терзается не только чувством невосполнимой утраты, но и чувством вины, которое по ходу сюжета усугубляется: сама послала в бой! сама произнесла в миг прощания ро-

ковые слова! в день именин пила «чашу вина» за здоровье друга, а жених был уже мертв! Образ Наташи непривычно усложняется. Обычно в балладе добро и зло довольно четко разводятся, герои делятся на злодеев, преступников и их жертв. Катенинская Наташа парадоксальным образом объединяет эти начала, переплавляя их в своей неординарной душе в непостижимое, чудесное единство. Складывается впечатление, что ее душа, ее чувства становятся тем каналом, по которому Рок вторгается в реальность. Собственная воля героини одновременно оказывается и волей Судьбы, сфера чудесного смещается в область внутренней жизни человека. Душа оказывается вместилищем загадок, тайн, непостижимых с точки зрения обыденного здравого смысла, она сама себе Рок и Судьба.

Так мы выходим на вопрос о специфике сюжетобразующего конфликта в произведении Катенина. Как известно, в народной балладе герои всегда сталкиваются с неразрешимыми противоречиями, неминуемо ведущими к гибели обусловленными вмешательством в обыденную человеческую жизнь высших сил, не всегда доступных человеческому разумению (Рок, Судьба). Литературная баллада унаследовала от фольклорной специфический порядок миропереживания, вызываемый столкновением индивидуального субъективного мира с внешнеположенным ему высшим порядком вещей [Ермоленко 1996: 253-260]. Столкновение человека с Роком и реализовалось в балладном событии. У Катенина событийное, фабульное начало в структуре «Наташи» заметно ослаблено. Центр тяжести переносится в мир переживаний, чувств. Конфликт разворачивается в сердце героини. Добро и Зло, Жизнь и Смерть – это полюса ее душевного мира, и свою Судьбу она несет в себе. Ее свершение равнозначно окончательному осуществлению себя, которое катастрофично, ибо приводит к самоуничтожению. Так специфично проявляется в произведениях Катенина трагическое – неотъемлемая жанровая особенность. Трагическое оказывается не результатом контакта человека с миром, но сущностью самой человеческой души, совмещающей в себе и созидательное, и разрушительное начало. Этим объясняется ослабление в интересующем нас произведении такой специфической особенности балладной жанровой структуры, как антитетичность.

Система образов традиционной баллады предполагает довольно четкое противопоставление отрицательных и положительных персонажей, олицетворяющих собой мировые полюса зла, насилия, неправды, ненависти и добра, свободы, любви, справедливости, что, в свою очередь, обуславливает антитетическую природу сюжета и композиции [Кулагина 1977: 36-50]. В «Наташе» отсутствие антитетичности очевидно. Образ жениха лишь намечен Катениным. Даже при большом желании в нем трудно усмотреть черты традиционной жертвы: в конце концов, фактически он убит в бою. В балладе четко выделена только одна героиня, которая, как уже отмечалось выше, одновременно ощущает себя и воспринимается читателем и как жертва, и как преступница (пусть и невольная). Таким образом,

трагическое в балладах Катенина оказывается результатом проявления того загадочного, непостижимого, которое присутствует в самой душе. Человек не может познать себя в полной мере. Он и не подозревает о тех могучих силах, которые таятся в глубине его сердца. Но эти силы существуют, и в моменты высочайших душевных напряжений они проявляют себя в полной мере. Момент такого проявления катастрофичен для человека. По сути, душевная жизнь по Катенину тем трагичнее, чем она интенсивнее и полнее. Вот почему именно внутренний мир персонажей и становится сюжетно-композиционным центром катенинских баллад с их непривычным для баллады психологизмом.

Но чтобы так глубоко заглянуть в душу героя, автору нужно максимально к нему приблизиться. Позиция внешнего наблюдателя, «третьего лица», высказывающегося «по поводу» здесь мало пригодна. Отсюда – специфика организации повествования. Заметно, что в катенинской балладе постоянно слышится голос некоего рассказчика, весьма близкого героям. Он так потрясен балладным событием, что никак не может удержаться от прямых высказываний по его поводу, раскрывающих его отношение к героям. Напомним, что это не свойственно народной балладе: «...герой баллады, как правило, вообще не описывается от автора, о чувствах героя, его внутреннем психологическом строе так же не говорится» [Балашов 1966: 10-11]. А.В. Кулагина уточняет: «Слагатели баллад как бы «боятся» навязать свое мнение слушателям и поэтому, как правило, избегают давать какие-либо эмоциональные определения даже явно отрицательному персонажу» [Кулагина 1977: 14]. В катенинской же балладе отчетливо слышен голос рассказчика – человека из народа, носителя массового, коллективного сознания. Катенин явно имитирует интонации устной разговорной, «простонародной» речи, широко употребляя просторечные выражения, характерную лексику. Органично включаются в его речь предложения житейской мудрости:

У нее один сердечный
Милый друг был на земли;
Скоро с ним в любви беспечной
Дни счастливые текли.
Длися, длися, дорогое
Время краткое, златое!
Счастье жизни человек
Вкусит раз лишь в целый век

[Катенин 1965: 79].

Поступки и мысли героев кажутся повествователю понятными и логичными. Он так же, как и Наташа с женихом, охвачен патриотическим порывом, его наполняет чувство гнева и скорби при мысли о страданиях, выпавших на долю родной земли:

Вдруг поднялся враг войною
Русь заграбить и зажечь;
Всюду льется кровь рекою,
Всюду блещет огонь и меч.
Нивы стоптаны пропали,
Грады, веси запылали

[Катенин 1965: 79].

В высказываниях рассказчика слышны отголоски газетных и журнальных призывов, манифестов, военных приказов, знаменитой ораторской прозы 1812 года, призванной пробудить в русских людях чувство патриотизма, поднять их на борьбу с врагом. Н.И. Михайлова отмечает, что в этой прозе сложилась четкая образная система, которая группируется вокруг двух полюсов: «...с одной стороны – Россия, с другой – напавший на нее враг; с одной стороны все, что надлежит защищать, с другой – все, что следует уничтожить. Образы русского народа и русского войска, матери русских городов Москвы чрезвычайно значимы. С ними связаны такие ценностные категории, как память о предках, вера, честь, слава, свобода, победа» [Михайлова 1999: 142-43]. Именно эти устойчивые образные модели узнаются в сильных и точных высказываниях:

Всем приказ на завтра дан.
Ждет гостей незваных встреча,
Многих смертная ждет сеча:
Не сносить им головы,
Не выдать святой Москвы

[Катенин 1965: 81].

Но рассказчик, воспринимает лишь внешнюю, житейскую сторону балладного события. Ему не вполне понятны чувства героини, поэтому ее смерть он объясняет с помощью устоявшихся общепринятых представлений: бог «призрел» разлуку любящих и соединил их за гробом (более мягкий, позитивно окрашенный вариант «Леноры»). Читатель же интуитивно прозревает всю тяжесть обрушившегося на Наташу горя, которое не исчерпывается ощущением невосполнимой утраты, но включает в себя и смутное чувство неизбывной и абсолютной вины, не приемлющее никаких, даже самых убедительных для обыденного сознания оправданий. Происходит это благодаря несовпадению восприятия балладного события стилизуемым житейским и стилизирующим авторским сознанием, «затаившимся» и потрясенным открывшейся ему чудесной стороной человеческой души.

Таким образом, в балладе Катенина обнаруживаются два сознания, находящиеся в сложных взаимоотношениях: собственно авторское и имитируемое, точнее, стилизованное простонародное, обыденное сознание устного рассказчика. М.М. Бахтин так характеризует подобные структуры: «Всякая подлинная стилизация... есть художественное изображение чужого языкового стиля, есть художественный образ чужого языка. В ней обязательно наличны два индивидуализированных языковых сознания: изображающее (то есть языковое сознание стилизатора) и изображаемое, стилизуемое... Это второе языковое сознание стилизатора и его современников работает на материале стилизуемого языка; непосредственно о предмете стилизатор говорит только на этом чужом для него стилизуемом языке» [Бахтин 1975: 174]. Н.Д. Тмарченко уточняет: «...в стилизации чужая форма воссоздана в качестве не единственно возможного способа изображения того предмета, с которым она в данном случае связана» [Тмарченко 2004: 460-461]. Тем самым эта чужая

форма сама становится объектом художественного изображения. Если не учитывать этой особенности и ограничиться лишь уровнем позиции стилизованного устного рассказчика, смысл произведения значительно упрощается: так, по Катенину, может воспринять происходящее в балладе обычный, любой человек, поскольку сюжетная схема произведения фактически стала за долгие столетия бытования балладного жанра архетипом. Автор баллады – не всякий и не любой. Он видит в собственном сюжете совершенно иной смысл, доступный людям с исключительной натурой, не таким, как все, и сознательно противопоставляет свое понимание балладного события массовому. Эта антитеза помогает поэту сосредоточить внимание читателя на специфике авторского мировосприятия, которая и оказывается главным смысловым центром произведения.

Таким образом, на наш взгляд, в «Наташе» заметно сгущается лирическая атмосфера. Этому способствует не только усиление психологизма, но и введение в сюжет стилизованного образа обыденного сознания, которое, будучи включенным в фабульное время и пространство, также оказывается частью балладного мира. Как отмечает М.М. Бахтин, подлинный смысл стилизации обнаруживается в специфических взаимоотношениях между стилизуемым и стилизирующим сознаниями: «Современный язык дает определенное освещение стилизуемому языку: выделяет одни моменты, оставляет в тени другие, создает особую акцентировку его моментов как моментов языка, создает определенные резонансы стилизуемого языка с современным языковым сознанием, одним словом, создает свободный образ чужого языка, выражающий не только стилизуемую, но и стилизирующую языковую и художественную волю» [Бахтин 1975: 174].

Еще раз отметим, что эти взаимоотношения в балладе Катенина явно выстроены на основе принципа антитезы. Чем проще и понятнее суть балладных событий с точки зрения обыденного сознания, тем глубже проникновение в тайны чудесного собственно авторского сознания, необычного, наделенного особой, исключительной чуткостью к таинственному, загадочному аспекту бытия. Тем самым «затаившаяся» авторская душа сама становится носителем исключительного, чудесного, а потому она особенно близка героям баллады. Напряжение, возникающее в результате сложных отношений между сознанием рассказчика и собственно авторским сознанием, между сознанием автора и сознанием героев помогает читателю глубже осознать сущность балладного события, включающего в себя не столько перипетии сложных отношений человека и мира, сколько трагические, коллизии душевной жизни. Собственно чудесное, исключительное смещается во внутренний мир героев, носителем же главных трагических тайн бытия оказывается душа героев, и вдвойне – душа самого автора, поскольку герои – плод его собственной фантазии, воображения, они созданы по его замыслу и по его замыслу наделены характерами исключительной силы. Он словно передал им часть своей особой, могучей натуры.

Таким образом, на наш взгляд, можно утверждать, что определение «простонародные», принятое в литературоведении по отношению к балладам Катенина, не охватывает собой всех аспектов принятой им модификации балладного жанра, указывая лишь на некоторые особенности поэтического стиля. Речь идет не столько о введении в литературный обиход «простонародного» стиля, сколько о внедрении в сознание читателей через модифицирование жанровой структуры баллады принципиально иного варианта романтического двоемирия, представления об ином типе мироощущения, носителем которого осознает себя Катенин. Авторское сознание в его балладе само причастно чудесному, ощущает его присутствие в себе. Поэт осознает исключительность своей личности, выделенной из общей массы и противопоставляющей себя ей. Превращая свое оригинальное произведение в стилизацию, поэт актуализирует тем самым не реализованные до сих пор возможности баллады в области авторского самовыражения. Катенин активно ищет способы поэтического воплощения особого типа романтического мироощущения, носителем которого мыслит самого себя.

ЛИТЕРАТУРА

- Балаиов Д.М.* История развития жанра русской баллады. – Петрозаводск: Карел. кн. изд-во, 1966. – 72 с.
- Бахтин М.М.* Вопросы литературы и эстетики: исследования разных лет. – М.: Художественная литература, 1975. – 502 с.
- Галич А.И.* Опыт науки изящного // Русские эстетические трактаты первой трети XIX века: В 2 т. – М.: Искусство, 1974. Т. 2. С. 205-275.
- Гегель Г.В.Ф.* Эстетика: В 4 т. – М., 1969. Т. 3. – 621 с.
- Гнедич Н.И.* О вольном переводе Бюргеровой баллады: Ленора // Сын Отечества. – 1816. – Ч. 31. – № 27. – С. 3-22.
- Грибоедов А.С.* О разборе вольного перевода Бюргеровой баллады: Ленора // Сын Отечества. – 1816. – Ч. 31. – № 30. – С. 150-160.
- Душина Л.Н.* Роль чудесного в поэтике первых русских баллад // Проблемы идейно-эстетического анализа художественной литературы в вузовских курсах. – М.: Моск. гос. пед. ин-т, 1972. С. 69-70.
- Ермакова-Битнер Г.В.* П.А. Катенин // Катенин П.А. Избранные произведения. – М.; Л.: Сов. писатель, 1965. С. 5-57.
- Ермоленко С.И.* Жанр романтической баллады в эстетике первой трети XIX века // Проблемы стиля и жанра в русской литературе XIX-начала XX века. – Свердловск: Свердлов. гос. пед. ин-т, 1989. С. 4-21.
- Ермоленко С.И.* Лирика М.Ю. Лермонтова: жанровые процессы. – Екатеринбург: Урал. гос. пед. ун-т, 1996. С. 262.
- Иезуитова Р.В.* Баллада в эпоху романтизма // Русский романтизм. – Л.: Наука, 1978. С. 138-162.
- Катенин П.А.* Избранные произведения. – Л.: Сов. писатель, 1965. – 743 с.
- Кулагина А.В.* Русская народная баллада. – М.: Изд-во Моск ун-та, 1977. – 104 с.
- Мецержаков В.П.* А.С. Грибоедов: литературное окружение и восприятие. – Л.: Наука, 1983. – 266 с.
- Михайлова Н.И.* «Витийства грозный дар...». А.С. Пушкин и русская ораторская культура его времени. – М.: Русский путь, 1999. – 416 с.

Новикова А.М. Лиро-эпические песни-баллады // Русское народное поэтическое творчество / Под ред. проф. А.М. Новиковой. – М.: Высш школа, 1978. С. 276-278.

Сильман Т.И. Заметки о лирике. – Л.: Сов. писатель, 1977. – 223 с.

Тарле Е.В. Нашествие Наполеона на Россию // Е.В. Тарле. Отечественная война 1812 года. Избранные произведения. – М.: Пресса, 1994. С. 6-350.

Тамарченко Н.Д. Стилизация, подражание и стиль // Теория литературы: Учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений: В 2 т. / Под ред. Н.Д. Тамарченко. Т. 1. Тамарченко Н.Д. Тюпа В.И. Бройтман С.Н. Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика. – М., 2004. – 512 с.

Тумилевич О.Ф. Народная баллада и сказка. – Саратов: Изд-во Саратов. ун-та, 1972. – 48 с.

Данные об авторе:

Татьяна Анатольевна Ложкова – доктор филологических наук, профессор кафедры русской и зарубежной литературы Уральского государственного педагогического университета.

Адрес: 620017, г. Екатеринбург, пр. Космонавтов, 26.

E-mail: lozhkova@eka-net.ru

About the author:

Tatyana Anatolyevna Lozhkova is a Doctor of Philology, Professor of Russian and Foreign Literature Department of the Ural State Pedagogical University (Yekaterinburg).

ГОЛОСА СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА

Богатый на юбилейные даты 2012 г. (К. Бальмонту исполнилось бы 145 лет, М. Волошину и И. Северянику – по 135, Н. Тэффи – 140, М. Цветаевой – 120 лет), а также неожиданный возврат в постмодернистскую поэзию принципов неомодернизма побуждают оглянуться, минуя поэзию «бронзового века» (как назвал андеграунд позднесоветского периода В. Кулаков), на поэзию «века серебряного». В 80–90-е гг. прошлого столетия мы испытали «нечаянную радость» открытия целого поэтического материка, поразившего своей эстетической смелостью, новизной, эпатажем, тем неомифологизмом, который воспринимался как откровение на фоне господствующей марксистско-ленинской эстетики.

Сейчас, в наш «силиконовый» век цифровых технологий, поэты Серебряного века воспринимаются более спокойно, аналитично, без ажиотажа. Вспоминаются слова Николая Оцупа: «То, что называли декадентством, / Вряд ли ниже века своего. / <...> Сквозь дым / Перед начинавшимся пожаром / Декадентство вижу я простым, / Умным и печальным...». Поэты начала XX в. наметили многие линии развития литературы начала XXI в.: женскую поэзию Веры Павловой или Веры Полозковой не представить без Цветаевой и Ахматовой, И. Северянин иронично предвосхитил нынешний «глянец», М. Волошин предшествовал «философии пространства», т.н. «геопэтике», а Н. Тэффи по-постмодернистски показала дефектные дискурсивные практики «ле рюссов».

Публикуемые в этом номере журнала статьи дают представление о направленных вглубь векторах изучения наследия Серебряного века. М.В. Серова анализирует принципы поэтики лирических пьес Цветаевой – пьес-мистерий, пьес-сновидений, передающих с помощью архетипов глубинные психологические конфликты в душе человека. О.А. Скрипова на материале книги стихов «Версты» демонстрирует миф Цветаевой о русской истории, с его мотивами странничества и самозванства. Данная статья полезна и содержащимся в ней алгоритмом анализа лирической книги как сложного художественного единства. Е.Ю. Куликова исследует «готическую» вертикаль в поэтическом мире Мандельштама, «социальная архитектура» которого воплощает трагическую судьбу поэта в средневековой «холодной» Европе – что звучит более чем актуально в свете характеристики нашего времени как «нового Средневековья». Статья Н.В. Налегач показывает семантическую наполненность образа аметистов в поэзии Анненского; по аналогии с символикой камня можно рассматривать символику часов, куклы, музыкальных инструментов и проч., символику цвета, звука, запаха в поэтическом мире того или иного поэта.

Для школьного изучения можно назвать темы, раскрытие которых реально в формате ученических исследовательских проектов: это и жанр стихов-посвящений (например, цикл И. Северянина «Медальоны» или сопоставительный анализ «перекрестных» посвящений), и замечательная пейзажная лирика (тот же Северянин не только иронизировал над «волосблондами» дамы в «шаплетке-фетроторт», но и любовался «блондинками, косичками ржи» в июльский полдень; удивительны пейзажи Бальмонта, побуждающие к параллелям с музыкой или живописью импрессионистов). Замечательны рассказы Бальмонта о детях («Дети», «Почему идет снег» и др.), нравственная проблематика которых овеяна атмосферой игры, мифа и шутки. Заслуживают внимания переключки произведений модернистов с классикой: например, интересно сопоставить рассказ Бальмонта «Воробьиши» и миниатюру «Воробей» из стихотворений в прозе Тургенева (можно привлечь и рассказ М. Горького).

Поэзия Серебряного века сегодня, в ситуации пост-поэзии и кризиса литературоцентризма, напоминает «потерянный рай», показать который ученикам – значит дать радость приобщения к настоящей культуре, напомнить о трагической судьбе поэтов той, насильно остановленной поэтической волны. В 1927 г. И. Северянин написал щемящее стихотворение «Не более чем сон»:

*Мне удивительный вчера приснился сон:
Я ехал с девушкой, стихи читавшей Блока.
Лошадка тихо шла. Шуришало колесо,
И слезы капали. И вился русский локон...*

*И больше ничего мой сон не содержал...
Но, потрясенный им, взволнованный глубоко,
Весь день я думаю, встревожено дрожа,
О странной девушке, не позабывшей Блока...*

М.В. Серова
Ижевск, Россия

ДРАМА ПРЕДЕЛА МАРИНЫ ЦВЕТАЕВОЙ

Аннотация: Статья посвящена рассмотрению особенностей лирических пьес М. Цветаевой в аспекте постструктуралистского подхода, направленного на анализ поэтики. Основательный теоретический материал сочетается с глубоким анализом пьес, позволяющим говорить об особом жанровом образовании – лирической драме, представленной в творчестве поэта как драма предела.

Ключевые слова: Цветаева, лирическая драма, драма предела, жанр, онтология.

M.V. Serova
Izhevsk, Russia

LIMIT THE DRAMA OF MARINA TSVETAEVA

Abstract: The article considers the characteristics of lyrical plays Marina Tsvetaeva in the aspect of poststructuralist approach aimed at the analysis of poetics. A thorough theoretical material is combined with in-depth analysis of plays, which allows to speak about a particular genre Education – a lyrical drama, presented in the poet's work as a drama of the limit.

Keywords: Tsvetaeva, lyric drama, drama, limit the drama, genre, ontology.

Цикл пьес М. Цветаевой «Романтика» представляет собой самый репрезентативный пример реализации жанра лирической драмы. Лирическая драма – такая художественная модель, в которой нашел свое воплощение опыт-предел, отрефлексированный батаведческим направлением философской мысли [Серова 2010]. Опыт подобной (мистической) природы получает свое воплощение в драматической форме, предоставляющей драматической личности возможность разыграть самое себя. Данная жанровая интенция обусловила ряд обязательных художественных параметров, а именно: на субъектном уровне лирическая драма – это монодрама, на сюжетном – это драма-мистерия [Серова 2009]. Систему архетипических мотивов – мотивы разведенной пары, ревности, кровосмешения – можно считать традиционной, рассматривая жанр в философско-онтологическом дискурсе – в свете «новой теологии» искусства [Танатография Эроса 1994].

Если в свете обозначенных жанровых задач попытаться осмыслить категорию «видения», определяющую архитеконику лирической драмы и замещающую, по мысли И.В. Фоменко, понятие традиционной композиции, то уместно соотнести ее с феноменом «сновидения», то есть опять же психологизировать мистический компонент, лежащий в основе поэтического визионерства. Тогда общая жанровая структура обнаружит в себе дополнительно важный жанровой компонент – психодраму.

Собственно, эту работу на материале английской поэзии уже проделал Х. Блум, не только реконструировав на основе «сновидения» глубинный психический конфликт, являющийся внутренним условием реализации творческого акта, а также неминуемый в данном случае процесс «раздвоения» (распада) творческой личности, но и описав механизм рецепции произведения искусства, связанный с психологией объекта, на которого направлен суггестивный эстетический эффект, то есть читателя. Читатель – в идеальном случае – тоже является носи-

телем внутреннего опыта и потому выступает и как сотворец произведения, и как его самый авторитетный критик, ибо художник в своем первичном душевно-психическом статусе – идеальный читатель некоего первотекста и в силу своих возможностей наполняет пустые архетипы содержанием, таким образом интерпретируя и «редактируя» его: «Человек пишет свою историю, пользуясь для ее написания *копьем и кровью*, как пером и чернилами. В этом смысле Бог есть “архетип писца”, как говорит Ф. Дзамбон, а “Грааль – Книга”, тайны которой есть не что иное, как “mise en roman невыразимого слова Христова, Verbum Dei”. Эти глубокомысленные выводы можно было бы продолжить. Бог открывает человеку *секреты* грамматики, но *текст*, согласно ее правилам, составляет человек, и каким будет его окончательная *редакция*, остается *тайной*» [Блум 1998: 237].

«Поскольку поэзия (как работа сновидения), – утверждает Блум, – регрессивна и в любом случае архаична и поскольку предшественник никоим образом не воспринимается как часть “сверх-Я” (другого, управляющего нами), но только как часть “оно”, для эфеба *толковать неверно* вполне естественно. Даже работа сновидения – это послание, или перевод, и, таким образом, разновидность коммуникации, но стихотворение – это намеренно запутанная коммуникация, *вывернутая наизнанку* <...> Несмотря на все попытки, оно всегда будет диадой, а не монадой <...> характеризующей борьбу с могущественными мертвецами» [Блум 1998: 61-62]. В «Страхе влияния» Х. Блум устанавливает *шесть стадий поэтической ревизии первичного смысла*: **клинамен**, или **поэтическое недонесение**; **тессера**, или **дополнение** и **антитезис**; **кеносис**, или **повторение** и **непоследовательность**; **даймонизация**, или **Контр-Возвышенное**; **аскесис**, или **очищение** и **солипсизм**; **апофрадес**, или **возвращение мертвых**. Эти стадии в сфере проявления психологии творческой личности Блум рассматривает как прин-

ципально последовательные, но в то же время указывает на возможность их взаимоналожения. Процедуру сновидения критик относит к стадии «тессеры». Однако на этой стадии может проявлять себя «недонесение смысла», его «неверная», «недостаточная» ревизия, или «клинамен».

Достаточно условная жанровая дефиниция – «пьеса-сновидение» – вполне соответствует характеристике цветаевских драм, как романтических, так и «классических».

Пьесы Цветаевой, объединенные общим названием «Романтика», можно рассматривать как драматический цикл, целостность которого обеспечена как общей идеей «повторности» событий, так и общим комплексом лирических мотивов, где ведущим является мотив «сна». Семантика «сна» как пространства активизации памяти, всплывающей из хранилища архетипической образности – «платоновой пещеры», концентрирующей огромный объем культурного опыта, отчетливо проявлена в пьесе «Метель»:

Странице – сон.
Страннику – путь.
Помни. – Забудь (36)¹.

Состояние сна отождествляется здесь с состоянием любовного экстаза, предельного духовного совпадения, соединения любовников, разведенных либо в пространстве, как Дама и Господин в «Метели», либо во времени, как Казанова и Франциска в «Фениксе».

Встречая свою последнюю возлюбленную – идеальную пару, с которой его во времени развела Судьба, Казанова в ночь «под Новый век» усыпляет ее словами им самим придуманной колыбельной:

Новый год – Новый век,
Где-то снег... где-то свет...
Кто-то трон уступает,
А Франциска засыпает.
Спросишь: спишь? – Скажет: сплю.

Франциска (*не подымая век*)
Нет, не сплю, я люблю! (235)

Эта «ритуальная» встреча-невстреча возлюбленной пары в сакральный момент календарного цикла имеет прямое отношение к смене общей исторической логики, к смерти эпохи, оставшейся в культурной памяти как эпоха романтического прорыва к тайнам бытия, тайне личности, ищущей «новой возможности зачатия собственного “я” и превращения в свой собственный Великий Оригинал» [Блум 1998: 56]. В перечне действующих лиц пьесы «Феникс» сущность главного героя проявлена в формуле: «Джакома Казанова фон Сегальт, ныне библиотекарь замка Дукс, 75 лет, “Que suis – je? Rien. Que fus – je? Tout” (Чем стал я? Ничем. Чем был я? Всем)» (163). Надо думать, что в данном случае содержание этой формулы раскрывает себя не только в контексте революционной идеологии

эпохи, современной автору пьесы, ибо «вольтерьянство» для Казановы – «младенческое пустословие», но в духе тайного мистического знания, к которому ученый Казанова питает пристрастие. Это пристрастие по-дружески изобличает в Казанове Князь де Линь, принимающий внешнюю эмпирическую логику исторической смерти «универсальной личности», ограниченной временем в ее «универсальных» возможностях:

Я тоже старый человек.
Проводим вместе Старый Век,
И в Новый – нас одна карета
Помчит. Что скажете на это,
Мой Ариостов паладин? (201)

«Формула Казановы» – «формула» обладателя мистического опыта, пережившего состояние «все во мне, и я во всем», состояния предельного проникновения в «последнюю глубину» мира. Идея «последней глубины» имеет здесь как эротическую, так и танатологическую коннотацию. На пороге смерти Казанова узнает, что он в буквальном смысле – «во всем» (он отец «детей всех стран»), и ужасается количеству тех *запретных плодов*, которых он вкусил в легкомысленном бесстрашии молодости:

Да что ж это такое? Ясли?
Дом воспитательный? Завод?
<...>
Сброд всех шерстей и всех мастей!
От льна голландского младенца
До хны турецкой. Уроженцы
Всех стран. Вся страсть от А до Z –
Лети, чудовишный букет (197-198).

Чувственная страсть, с которой Казанова проникнул в «грамматику» запретного «текста», в конечном итоге ставит его перед необходимостью «свести счеты с Венерой» – он разойдется во времени со своей идеальной половиной – Франциской, так и не завершив процесс формирования своей целостности, *размножив себя в неопределенной пространственной пустоте*.

Пьеса «Феникс» в ряду остальных пьес драматического цикла М. Цветаевой базируется на консервативных мотивах драмы предела, включающей в себя модели моно- и психодрамы, а также драмы-мистерии: мотиве разведенной пары, запретной (инцестуальной) связи, «повторности».

В каждой из этих пьес центральной фигурой является «пара», представляющая собой архетипическую оппозицию «мужское» – «женское». Условность образов, реализующих эту оппозицию в цикле, очевидна. В пьесе «Червоный валет» это карточные фигуры – Дама и Валет; в пьесе «Каменный Ангел» – Ангел и Аврора и т.д. «Любовные пары» «Романтики» можно считать иллюстрацией более общей оппозиции, важной в системе цветаевского творчества в целом – оппозиции «двое – одно». Символом искомого драматического, так же как и лирическим, сознанием утраченного «двуединства», или первоначальной утраченной цельности, является «плащ» [Ельницкая 1990: 34]. В «Романтике» и

¹ Цветаева М. Собр. соч.: В 7 т. – М., 1997. Т. 3. С. 2. Далее тексты пьес Цветаевой цитируются по этому тому с указанием страниц в скобках.

порожденных ею текстах «плащ» фигурирует как неизменный атрибут великих любовников, владеющих магической «формулой любви» [Серова 1997]. В драматическом цикле эта «формула» действует скорее как «формула смерти». В «Червонном валете» «плащ» используется и в качестве «брачного покрывала», и в качестве «савана». По условиям игры Дама «покрывает» своим плащом Валета, не имеющего права занять законное «место Короля», и тем самым «убивает» его. Это их первая и последняя ласка. Дальнейшим препятствием любовной истории становится «ревность»:

А валету на память, а валету на саван – плащ.
(Отталкивает ногой разбитую лютню) (20).

Деталь «разбитая лютня» красноречиво указывает, что любовная неудача – предпосылка «творческой» гибели Валета – он больше не имеет права на *игру*. «Ревность» лишила его этого права.

Романтическая любовь Дамы и Валета – это образец «оксюморона», которым, по Блуму, является «романтическая любовь» в том смысле, в котором она представляет «ближайший аналог Поэтического Влияния. Это еще одна блестящая извращенность духа» [Блум 1998: 32]. В системе «поэтического влияния» «ревность» относится к стадии «кеносиса», или повторения и непоследовательности.

В мире страстей лучший аналог этой непоследовательности не первая любовь, но первая – в смысле сознательная – ревность. Ревность, как говорит Калигула в пьесе Камю, издеваясь над роконосцем, – это болезнь, складывающаяся из тщеславия и воображения. Ревность, сказал бы Калигуле любой сильный поэт, основывается на страхе, что не хватит времени, что на самом деле в мире столько любви, что она не поместится в отпущенное нам время. Поэты считают, что непоследовательность обоснована не столько пробелами времени, сколько пропусками пространства, в которых повторение исчерпано, как если бы экономика удовольствия имела отношение не к разрядке напряжения, но к *нашему духовному проигрышу* [Блум 1998: 74].

Казанова – «идеальный пример» «универсальной личности» – на пределе «духовного проигрыша» при помощи плаща реализует жест первой и последней настоящей ласки, укрывая Франциску тем самым «покрывалом», под которым «пять тысяч жен таким огнем / Горели, сном таким блаженным покоились...». Этим ритуальным жестом он совершает брачный обряд. Но «муж» и «жена» в данном случае – «дед» и «внучка». Их платоническое влечение обусловлено наивно-детским прозрением Франциски о кровно-родственной породе их душ:

О, почему меня не ты
Нашел тогда в лесу?
Теперь я дочкою твоей
Была б – не хмурь бровей (230).

Он, «мудрец и книжник», доживает восьмой десяток, перешагнув библейский предел. Франциска – «дитя и саламандра. Прозрение в незнании, 13 лет». Спящую возлюбленную Казанова «под плащом»

посвящает в истинную «тайну» их связи, которую хочет сохранить в глубине ее бессознательного.

Казанова и *наяву* посвящает Франциску в это знание, рассказывая легенду о великих грешниках, историю которых они в силу роковой неизбежности, определенной мировой волей, повторяют:

Казанова
Послушай сказку: жили-были двое.
Она его прекрасней, он – ея.

Франциска
Брат и сестра?

Казанова
Нет.

Франциска
Значит – ты и я.

Казанова
Почти <...>

И вот однажды
Тот мальчик...

Франциска (*убежденно*)
Вы, стало быть...

Казанова
На поклон
К красавице пришел. Меж двух колонн,
Шаг загнув, глядит: красotka книжку
Читает. <...>
И вот над ней, как дух,
Дух затаив, стоит. И вместо двух
Четыре глаза уже хватают строчку
За строчкой <...>
Ни юный чтец, ни чтица
Прекрасная не помнят до сих пор,
Как книжка соскользнула на ковер...
Уж Рим шумел, уж птицы щебетали...
(*Смеется.*)
В ту ночь они немного начитали!

Франциска
Какая сказка!

Казанова
Быль, дружок, быль! (233)

Так, в образе Франциски, как Феникс из пепла, возрождается легендарная Франческа, Словом воскресенная из пламени Дантова ада, реализуя предельную стадию ревизии Смысла священной Книги – апофразес, или воскрешение мертвых.

Для Казановы это действительно быль, а не предание: он *узнал ее*, так же, как Франческа (Франциска) *узнала его*. В эту ночь они общими усилиями залатали брешь не только во времени, но и пространстве. «Я бы вас услышала за сто миль!» – хвалится своими новыми возможностями посвященная в одну из величайших космогонических тайн.

Однако всегда есть некто «третий», кто *ревниво* охраняет эту тайну, препятствуя романтической любви, которая, по определению, – *запретная* любовь. В «Червонном валете» – это Король, в «Метели» – муж Дамы в плаще, в «Каменном Ангеле» –

ревнивая пара богов – Венера и Амур; в «Фениксе» – это женская сущность адриатической водной стихии, то есть самой природы, чутко воспринимаемой Франциской-«саламандрой», о которой Казанова с восхищением говорит как о достойной ученице:

Вторая Гера!
Ревнует к Адриатике.
(После секундного размышления, себе)
Права!
(Франциске)
Ведь это же не женщина!

Франциска
Слова!

Казанова
Соленая вода! – сядь, слушай смиренно.
Предмет для ревности весьма обширный:
Соль, водоросли, краб, дельфин, полип... (228)

Преподавая еще один урок, Казанова весьма доступно излагает суть знания, заложенного в структуре его собственной универсальной личности, которая содержит в себе «всё» и включена во все элементы бытийственной системы в качестве каждого отдельного из них.

Таким образом, в драмах Цветаевой «ревность» может быть и олицетворена, и обезличена, выражая некий метафизический и психический компонент поэтического сознания в его «редакторском», «цензорском», охранительном отношении к бессознательной (водной и расплывчатой) стихии, в глубине которой содержится исходный и искомый *смысл*.

Следует заметить, что в результате «просветительской», «учительской», ритуально-обрядовой деятельности мудреца детско-женская, водная («дитя-саламандра») стихийная природа Франциски в конечном итоге преобразуется в *небесную*, воплощенную в образе *птицы*, приобретая гармонизирующий «мужской» элемент, формирующий в ней качество андрогинности:

Казанова
(как взмахом крыла указывая на Франциску)
Вьюгой мне товарища примело.
(глухо и отрывисто)
Соколенок в мое дупло
Залетел. К леснику в лачугу
Отнесешь. – На распросы: «Вьюгой
Замело, подобрал в снегу».

Камердинер
(в свою очередь опуская глаза)
Не впервые (236).

Идея *узнавания* «родной половины», связанная с идеей «заколдованного круга роковой повторности в эволюции событий», реализуется в циклическом структурно-содержательном единстве романтических пьес Цветаевой. В этом смысле показательны следующие художественные принципы их организации: принцип вариативности, лежащий в основе общей образной системы, и принцип переплетения сюжетных ходов. Особенно явно они проявляют себя во взаимосвязи пьес «Феникс» и «Приключение».

В качестве дополнительной мотивировки *узнавания* Казановой во Франциске Франчески служит его земной опыт метафизической встречи с той, кого он определил как «платонову родную половину». В «Приключении» это Анри-Генриетта, тринадцать лет назад отнятая у него Судьбой. Анри-Генриетта – образ, в котором сосредоточена идея идеальной целостности, гармонического равновесия мужского и женского начал, лежащего в основе гармонического равновесия мира. Не случайно место, где назначена встреча, в результате которой должен состояться священный брак, – гостиница «Весы». Навек прощаясь с Казановой, ибо расставание влюбленных также назначено и предрешено, Генриетта обращает внимание на сакральный *знак* Судьбы, разводящей их в пространстве и времени:

Бедные часы!
– И надо же, чтоб именно весы
Щиток гостиницы изображал, где встреча
Вечнейшая кончается навек,
Как тает снег...
(Берясь за сердце.)
Боюсь, что здесь навек
Покончено с законом равновесья! (151)

По «демоническому плану всемирной игры» невозможно допустить дальнейшего продолжения союза, содержащего в себе «чужую тайну», раскрытие которой чревато срывом «семи печатей», наложенных на врата ада. С этим священным табу на тайну не может смириться молодой, еще незрелый в духовном плане, Казанова, преисполненный чувственной энергии:

Казанова
(прорываясь)
Хороша любовь!
Из-за каких-то там семи дурацких
Чертовых – черт! – печатей – в ночь – навек...
– Какая там любовь! Так, – приключенье! (151)

Старый и умудренный опытом Казанова из пьесы «Феникс» именно из-за этих семи печатей уйдет «в ночь, навек» от своей Франчески-Франциски-Анри-Генриетты, строго-настрога приказав Камердинеру хранить тайну свершившего брака, на время обеспечившего миру равновесие в логике осуществления тех космогонических процессов, которые в культуре отмечены оппозициями «мужское» и «женское». Ситуацию расставания Казанова оформляет как обряд, главными атрибутами которого являются КНИГА и КОЛЬЦО:

(<...> Переждав, накидывает плащ, берет со стола Ариоста <...> Сняв с руки кольцо, *извечным жестом* надевает ей его на палец и чертит над ней в воздухе *какие-то письмена*.)

От карающих Эвменид,
От полночного перелеска
И от памяти.
Ну-с, Франческа,
С Новым веком!
(Последние слова совпадают с первым ударом полночи...) (237).

Это обручальное кольцо 13 лет назад, уходя навек, вернула ему Генриетта в знак конца их союза, который должен обеспечить через определенный циклический промежуток времени начало новой любовной истории – истории, способной поддерживать «закон мирового равновесия».

Участники этой великой игры, сознавая или не сознавая того, являются «картами», что явно обнажено в пьесе «Червонный валет». На этот смысл намекает Казанова Генриетта (в пьесе «Приключения» женское начало явно перевешивает в *знании* мужское; в «Фениксе» – все как раз наоборот). Перед исчезновением «в темноте», просвеченной «полосой лунного света», Генриетта говорит:

Все под большой луной
Играем в темную (153).

По «темным» условиям игры мужчина и женщина, представляющие архетипическую пару, завершают расставание противоборством, схваткой, где проверяется соразмерность их энергетического, творческого потенциала. Смысл схватки – не победа или поражение, а *ритуальный обмен*. Возврат «кольца» – кульминация силового напряжения:

Генриетта
Возьми назад.

Казанова
(высокомерно)
Ни писем, ни колец
Обратно не беру!

Генриетта
(как эхо)
Ни клятв, ни писем
Напрасно не храню.

Казанова
(вскитая)
Ах – так?

Генриетта <...>
(Пишет что-то кольцом по стеклу, окно настежь, кольцо в ночь) (151).

В мифопоэтическом, ритуально-архаическом аспекте разыгранный конфликт есть не что иное, как космогонический *агон*², разрешающий противоречия

² О семантике брака и семантике борьбы: Фрейдберг О.М. Поэтика сюжета и жанра. – М., 1997. С. 67-81, 121-124; о ритуальной борьбе первопары в эпической поэме «Энума Элиш»: Евзлин М. Космогония и ритуал. – М., 1993. См., в частности, содержание японского мифа об Идзанаки и Идзанами:

Около персикового дерева Идзанаки расторгает свой брак с Идзанами, т.е. происходит отделение подземного мира от надземного, хаотического от структурирующего, бесформенного от оформленного, смерти от жизни. Тайная природа становится запретной, а следовательно, скрытой и опасной как для надземных существ, так и для богов, поскольку они являются элементами мировой структуры. <...> Антиструктурность подземного мира вполне выявляется в угрозе, произносимой Идзанами после расторжения с ней брака со стороны Идзанаки, предавать смерти ежедневно по тысяче человек. Идзанаки, в свою очередь, обещает строить ежедневно полторы тысячи хижин для рожениц, т.е. восстанавливать и умножать разрушенное. <...> После того, как подземные существа терпят неудачу, сама Идзанами начинает

«супружеской четью» (первых мужчины и женщины), человека и природы, матери и дитя, отца и сына, брата и сестры, поэта и Психеи. Извечный и вечно повторяющийся «поединок роковой», с точки зрения поэтической теории Х. Блума, иллюстрация поединка творческой личности с Великим Оригиналом, примером которого может служить обращение Блейка к Тирзе:

Рожденный Матерью Земной
Опять смешается с Землей;
Став Прахом, станет Персть равна –
Так что же мне в тебе, Жена? (78).

Очевидный в данном случае кровосмесительный мотив, выступающий как лейтмотив лирической драмы, выражает тот уровень внутреннего опыта, который Блум определил как демоническую пародию на кеносис. Это «не столько самоуничтожение (поэта. – М.С.), сколько уничижение (сознанием поэта. – М.С.) всех предшественников и вызов на неминуемый смертный бой» (78), что можно считать необходимым условием упорядочивания поэтического бессознательного³.

В пьесе «Феникс» самый прославленный из дон-жуанов всех времен и народов раскрывает свое поэтическое призвание и тайну самой святой для него связи, неподвластной времени, Князю де Линю:

Да, Светлость. Этого союза
Года не расторгают. Музу
Единственную изо всех
Любовниц – не пугает старость (184).

Таким образом, формула «двое – одно», варьирующая более универсальную формулу «всё во мне, и я во всем», в драмах Цветаевой, которые на основе реализации этих формул в субъектной структуре можно считать монодрамами, органично совмещает в себе и конечный смысл любви, и конечный смысл творчества, уравновешивая тем самым чувственный и духовный планы бытия творческой личности во времени и вне времени, выступая в качестве гарантии ее психологического единства.

В подтверждение тезиса о том, что лирические драмы цикла Цветаевой – это монодрамы, где единый драматический субъект – автор – подвергает

преследовать Идзанаки. Идзанаки загораживает выход из подземного мира камнем, по разные стороны которого они ведут свой последний диалог. <...> Идзанами (Женщина) воплощает женское начало – инь. «Слово *инь* вызывает представление о холодных временах, о закрытом, о внутреннем, в то время как *ян* связано с идеей солнечного сияния, горячего». Свет превращает закрытое в открытое (пространство всегда связывается с явлением света), огонь делает холодное горячим, т.е. живым, подвижным, ибо сам динамичен, противоположен всякой инертности. Поэтому рождение-явление бога огня ведет к смерти Идзанами как темного и влажного начала (73-74).

Отметим функциональность метафоры «сон – смерть» в сфере семантики женского образа в пьесах Цветаевой, особенно в образе «спящей Франчески».

³ В свете обозначенной логики развертывания метафоры «супружеская чета», в которой реализуется процесс сведения «вселенского» к «родному» и возведения «родного» в масштаб «вселенского», можно констатировать космогонический аспект «семейного мифа», воплощенного в моделях «новой семьи» Серебряного века, в частности, в акмеистическом варианте этой модели.

себя психологическому развоплощению, или «выворачиванию», в образах условных персонажей, отчуждаясь тем самым от собственного внутреннего опыта, объективированного в герое(ях), можно привести признание самой Цветаевой: «Театр – нарушение моего одиночества с Героем, одиночества с Поэтом, одиночества с Мечтой – третье лицо на любовном свидании» [Мейкин 1997: 94].

Из содержания данного высказывания, на наш взгляд, следует, что «внутренний опыт» – это творческий опыт, опыт глубинного мистического общения Поэта со своим вторым «Я», открывающимся ему как «сверх-Я». Это опыт общения с МУЗОЙ. Это опыт погружения в тайные глубины прапамяти.

М. Мейкин, осуществивший разбор пьес Цветаевой сквозь призму «поэтики усвоения», то есть поэтики интертекста, представляющей сложную систему отношений цветаевских произведений с текстами-предшественниками, на материале важных наблюдений делает несколько поверхностный, на наш взгляд, вывод: «Весьма важен акцент, который Цветаева ставит на своем преуменьшении роли поэта: в ее лирике и в некоторых поэмах лирическое “я” значит много при установлении связи (и даже возникновении конфликта) с определенным унаследованным текстом. Личность поэта часто вмешивается в этот процесс. Таким и многими другими разнообразными способами мнения (голоса) нарушают унаследованную форму. Подобное нарушение выражено в экспрессивном и усложненном языке, уже развившемся в цветаевской лирике ко времени начала работы над пьесами. Пьесы, в которых полифоническое нарушение такого рода вряд ли возможно, написаны языком соответственно простым и легким, напоминающим два первых сборника Цветаевой» [Мейкин 1997: 94].

Думается, нет оснований соблазняться кажущейся «простотой». Монологизм цветаевских пьес, их интонационная, эмоциональная языковая однородность обусловлены психологией жанра. В пьесах-сновидениях два героя (ОН и ОНА), представляющие идею некоей искомой единицы (психической целостности) в своем слове не просто варьируют, а повторяют, тавтологизируют одну мысль, которая в поэтическом речитативе фразового единства, не развернувшись до конца, поворачивает вспять, *по кругу*, провисая на уровне смыслового недонесения. В пьесе «Метель» можно наблюдать, как «недонесение» формирует структуру монологического диалога:

Дама (*в упор*)
Князь, разрешите мне одну задачу:
Где и когда уже встречала вас?

Господин (*продолжая*)
...В мужском плаще – царицею опальной –
В бешеную метель – из вьюги бальной!
(*Молчание.*)
Вся Ложь звала тебя назад,
Вся вьюга за тебя боролась.

Дама (*как во сне*)
Я где-то видела ваш взгляд,
Я где-то слышала ваш голос... (34)

Х. Блум, объясняя суть поэтического недонесения, или клинамена, пишет: «Я позаимствовал это слово у Лукреция, в поэме которого оно означало отклонение атомов, создающее возможность изменений во Вселенной. Поэт отклоняется от своего предшественника, читая его стихотворение так, что по отношению к нему исполняется клинамен. Он проявляется в исправлении поэтом собственного стихотворения, что до определенного пункта стихотворение предшественника шло верным путем, но затем ему следовало бы отклониться как раз в ином направлении, в котором движется новое стихотворение» [Блум 1998: 18].

Принцип разворота «в иное направление» работает и в центральном диалоге цветаевской «Метели»: от попытки вспомнить и узнать друг друга его участники отклоняются в сторону «изменений во Вселенной», в которой они – лишь «атомы», или рассеянные частицы:

(*Первый удар полуночи.*)

Господин
Колокол бьет! Новый год!
Старый назад не придет.
Он колокольным ударом
В гроб заколочен сосновый.
Гроб опускается, – с Новым
Годом и счастьем старым!
(*Наливает вино.*)
За возвращенье вечных звезд!
За вьюжный танец!

Дама
За поздних странников мой тост!

Господин
(*с расстановкой*)
За ранних страниц!
(*Большое молчание.*)

Дама
Князь! Это сон – или грех?

Господин
Бедный испуганный птенчик!

Дама (*совсем как ребенок*)
Первая я – раньше всех!
Ваш услышала бубенчик (34-35).

Отметим, что и в данном случае происходит преобразование женской природы – из «метельной», стихийной, «грешной» она превращается в *детскую* (чистую, очистившуюся) и *птичью* (неземную, небесную).

Логика разворачивания монологического диалога, или диалогического монолога вполне вписывается в тенденцию работы языка сновидения, описанную З. Фрейдом. Блум такого рода конструкции рассматривает как фигуры поэтической речи, назначение которых состоит в передаче глубинного творческого опыта: «...странная тенденция работы сновидения не учитывать отрицание или выражать противоположности тождественными средствами представления <...> эта привычка работы сновидения

<...> точно соответствует особенности древнейших из известных нам языков <...> В этих составных словах противоречивые понятия почти преднамеренно соединяются (не ради выражения), причем комбинация двух слов приобретает значение одного из противоположных членов, который значил бы то же самое. В том, что такая тенденция работы сновидения соответствует этой особенности, мы вправе увидеть подтверждение нашего предположения о регрессивном, архаическом характере выражения мыслей в сновидениях» [Блум 1998: 57].

Регрессивный характер языка в данном случае вполне адекватен трансгрессивной направленности развертывания внутреннего опыта, пытающегося объективировать себя в художественном слове. Сама Цветаева указала на соответствие данного опыта («выхода из себя») драматическому жанру: «Я стала писать пьесы – это пришло, как неизбежность, – просто голос перерос стихи, слишком много стало вздоху в груди для флейты... Пишу, действительно, себя не щадя, не помня» [Блум 1998: 66].

Архаический характер цветаевских лирических драм связан с их внутренней мистериальной природой. Не случайно критики склонны рассматривать эти драмы как неудачные опыты стилизации символистского театра⁴. В частности, М. Мейкин, пренебрегая мистериальной природой пьесы «Червонный валет», дает ей следующую уничижительную оценку: «Она [пьеса] причудлива и стилизована под многие пьесы символистов, в особенности Блока с его “Балаганчиком”, карнавальными персонажами и трагикомическим убийством. Фабула “Червонного валета” заставляет вспомнить “Розу и крест” Блока, “Ваньку-ключника и пажа Жеана” Сологуба» [Мейкин 1997: 69].

Данные об авторе:

Мария Васильевна Серова – доктор филологических наук, профессор кафедры русской литературы XX века и фольклора Удмуртского государственного университета.

Адрес: 426034, г. Ижевск, ул. Университетская, д. 1, корп. 2, ауд. 221.

E-mail: serova1967@inbox.ru

About the author:

Maria Vasilyevna Serova is a Doctor of Philology, Professor Chair of the Russian Literature XX Century and Folklore Udmurtia State University (Izhevsk).

В данном случае важно, что критик отмечает типологическое сходство, которое позволяет говорить об объективности существования лирической драмы, понимаемой нами как драма предела. Однако то, что с точки зрения формальной критики расценивается как творческая неудача, с точки зрения онтологического подхода и философии внутреннего опыта раскрывает суть психологии творческого процесса и психологии творческой личности, в нем участвующей. По Блуму, это одна из шести стадий психологической ревизии эстетического сознания в сфере его онтологической реализации. Г. Марсель полагает, что как раз в этом «недонесении», то есть изначальном несовершенстве воплощения опыта-предела, и заключается его высший, непререкаемый авторитет.

ЛИТЕРАТУРА

Блум Х. Страх влияния. Теория поэзии. Карта перечитывания. – Екатеринбург, 1998.

Евзлин М. Космогония и ритуал. – М., 1993.

Ельницкая С. Поэтический мир Марины Цветаевой // Wiener Slavistischer Almanach. – Wien, 1990. S.-Bd. 30. S. 34.

Мейкин М. Марина Цветаева: поэтика усвоения. – М., 1997.

Осипова Н.О. Творчество М.И. Цветаевой в контексте культурной мифологии Серебряного века. – Киров, 2000.

Серова М.В. Поэтика лирических циклов в творчестве Марины Цветаевой. – Ижевск, 1997. С. 60-64.

Серова М.В., Прокошева И.В. Пьеса Н.С. Гумилева «Гондла» как лирическая драма // Драма и театр. – Тверь. – 2009. – Вып.7. – С. 90-97.

Серова М.В. Лирическая драма: философия жанра // Опыты изучения драмы. – Ижевск, 2010. С. 304-315.

Танатография Эроса. Жорж Батай и французская мысль середины XX века. – СПб., 1994.

Фрейдберг О.М. Поэтика сюжета и жанра. – М., 1997.

Цветаева М. Собр. соч.: В 7 т. Т. 3. – М., 1997.

⁴ В качестве образца перспективного мифопоэтического подхода к драматургии М. Цветаевой можно указать на следующее исследование: Осипова Н.О. Творчество М.И. Цветаевой в контексте культурной мифологии Серебряного века. – Киров, 2000. С. 111-127.

О.А. Скрипова
Екатеринбург, Россия

ОППОЗИЦИЯ «САМОЗВАНЕЦ – ЦАРЬ» В КНИГЕ М. ЦВЕТАЕВОЙ «ВЁРСТЫ»

Аннотация: В статье рассматривается одна из ключевых оппозиций книги стихов М. Цветаевой «Вёрсты», показано, как образы царя и самозванца участвуют в создании цветаевского мифа о поэте и о России, прослеживается противоречивое отношение лирической героини Цветаевой к царской власти и стихии самозванчества.

Ключевые слова: самозванец, оппозиция, лирический герой, книга стихов, мотив.

O.A. Skripova
Ekaterinburg, Russia

“IMPOSTOR – TSAR” OPPOSITION IN M. TSVETAEVA’S BOOK “VYORSTY”

Abstract: The article considers one of the key oppositions in M. Tsvetaeva’s book “Vyorsty”. It is shown how the characters of the Tsar and the Impostor participate in the creation of Tsvetaeva’s myth about a poet and Russia. The controversial attitude of Tsvetaeva’s protagonist to the power of the Tsar and to elemental imposture is traced.

Keywords: impostor, opposition, protagonist, poetry book, motif.

Появление книги стихов «Вёрсты» (1916) – важный этап творчества Цветаевой. Именно с этим сборником связано такое определение цветаевского творчества, как «московский акмеизм»: переход от отрицания внешнего мира к его приятию, московский хронотоп, ориентация на культурную традицию.

О.В. Мирошникова говорит о том, что книга стихов является универсальной лирической формой, вызванной к жизни процессом циклизации: «Тексто-контекстовая природа лирической книги позволяет воссоздать образный комплекс авторского мировидения определённого этапа в его мгновенных и процессных параметрах. Она представляет собой системное художественное единство второго уровня, основанное на продуманном автором или его редактором плане расположения и взаимодействия стихотворений, лейтмотивных цепочек и циклов-разделов различных жанровых ориентаций, субординированных друг другу и всей системе как взаимосвязанные элементы. Жанровая целостность составной метаструктуры обеспечивается функционированием архитектурного комплекса: поэтической лексики, ритмико-мелодического строя, пространственно-временной и субъектной организации, являющихся формализованными «носителями» жанрового содержания, моделирующего авторское мировидение» [Мирошникова 2004: 44].

Исследователи отмечают, что в «Вёрстах» происходит приобщение Цветаевой к России и русской истории: «Россия как национальная стихия раскрывается в лирике Цветаевой в различных ракурсах и аспектах исторических и бытовых, но над всеми образными ее воплощениями стоит единый знак: Россия выражение духа бунтарства, непокорности, своеволия» [Орлов 2003: 288]. Отсюда – особый интерес поэта к Смутному времени, теме самозванчества, тем более имя «Марина» роднит лирическую героиню и Марину Мнишек. Тема борьбы за престол во времена Смуты начала XVII века традици-

онно привлекала внимание русских писателей и историков, прежде всего Карамзина («История государства Российского») и Пушкина («Борис Годунов»).

Рассуждая о феномене самозванчества в России, Б.А. Успенский отмечает: «Самозванчество не представляет собой чисто русского явления, но ни в какой другой стране явление это не было столь частым и не играло столь значительной роли в истории народа и государства» [Успенский 1994: 75]. Исследователь говорит о связи психологии самозванчества с отношением к царю, т.е. с особым восприятием царской власти: «Самозванцы появляются в России лишь тогда, когда в ней появляются цари, т.е. после установления и стабилизации царской власти. Между тем специфика отношения к царю определяется прежде всего восприятием царской власти как власти сакральной, обладающей божественной природой. Можно полагать, что самозванчество как типичное для России явление связано именно с сакрализацией царя» [Успенский 1994: 76].

Оппозиция «самозванец – царь» занимает важное место в книге стихов «Вёрсты», анализ стихотворений, в которых возникают образы самозванца и царя, поможет понять комплекс поэтического мировидения Цветаевой данного периода, уловить изменения в лирическом настроении.

Оппозиция «самозванец – царь» впервые появляется в стихотворении «Димитрий! Марина!». А. Саакянц рассматривает это стихотворение как отклик на мандельштамовское «На розвальнях, уложенных соломой», это часть поэтического диалога Мандельштам – Цветаева. По мнению Саакянц, «страстью к мятежу», романтическим вызовом продиктовано это стихотворение, воспевающее знаменитую историческую авантюристку [Саакянц 2000: 92].

Стихотворение начинается с восклицательного обращения к героям, подчёркивается созвучие имён, связанных звуками *м, и, р*:

Димитрий! Марина! В мире
Согласнее нету ваших
Единой волною вскинутых,
Единой волною смытых
Судеб! Имён!

[Цветаева 1990: 97]

Созвучие, «срифмованность» имён является знаком глубинной связи судеб, предопределённости встречи героев свыше. Звуки, повторяющиеся в именах, образуют последнее слово строки, на которое падает особый смысловой акцент: «в мире». Так гиперболизируется неразрывность пары, её исключительность. Героев соединяет образ стихии – «единой волны», которая может вознести, может и смыть. Сквозным в стихотворении является традиционный романтический образ звезды. В начале стихотворения звезда – некое предзнаменование грядущей встречи и необычной судьбы героев, отмеченных с самого рождения: «Над тёмной твоею люлькой, / Димитрий, над люлькой пышной / Твоею, Марина Мнишек, / Стояла одна и та же / Двусмысленная звезда». Звезда названа двусмысленной, поскольку неоднозначны сами герои и их поступки, неразличима граница между подлинным и неподлинным, праведным и грешным: «Воистину ли, взаправду ли – Нам сызмала деда сказывали, Что грешных судить – не нам». В следующей строфе вместо местоимения «твоей», повторяется «ваш», причём в одном ряду оказывается ложе и трон: «над вашим ложем», «над вашим троном». Так подчёркивается единство судьбы Димитрия и Марины, единство страсти и царствования, отмеченное двусмысленным знаком. Ещё один знак – «знак родимый», позволивший самозванцу выдать себя за царевича. «Представление о божественном предназначении подлинного царя, об отмеченности его Божиим избранием со всей отчетливостью проявляется в исключительно устойчивом представлении об особых «царских знаках». Это поверье играло важную роль в мифологии самозванчества: согласно многочисленным историческим и фольклорным источникам, именно с помощью «царских знаков» самые разные самозванцы – например, Лжедмитрий, Тимофей Акундинов, Емельян Пугачев и другие – доказывали свое царское происхождение и свое право на царский престол, и именно наличие каких-то знаков на их теле заставляло окружающих верить им и поддерживать их» [Успенский 1994: 80]. В стихотворении Цветаевой Димитрий до конца именуется и царём, и самозванцем, но в центре внимания поэта не он, а Марина Мнишек, царица, звезда.

Марина! Царица – Царю!
Звезда – самозванцу!
Тебя пою,
Злую красу твою,
Лик без румянца.
Во славу твою грешу
Царским грехом гордыни.
Славное твоё имя
Славно ношу.

[Цветаева 1990: 98]

Марина Мнишек – объект воспевания, «пример для подражания», с её судьбой соотносит свою

судьбу лирическая героиня стихотворения. Тавтологическое сочетание «грехом грешу» и повтор однокоренных слов «во славу – славное – славно» усиливают романтический вызов, связывая грех и славу. Лирическую героиню влечёт «царский грех гордыни», поскольку это крайняя степень своеволия, ведь самый факт называния себя царем – независимо от обладания действительной властью – имеет несомненный религиозный аспект, так или иначе означая претензию на сакральные свойства. Роднит лирическую героиню и жену самозванца не только «славное имя», но и стихийная природа:

Правит моими бурями
Марина – звезда – Юрьевна,
Солнце – среди – звёзд.

[Цветаева 1990: 98]

Теперь сама Марина Мнишек становится для лирической героини путеводной звездой, поэтому лирическая героиня начинает ассоциироваться с самозванкой. «Самозванчество расценивается на Руси как антиповедение. Показательно в этом смысле, что Лжедмитрий воспринимается как колдун («еретик»), т.е. в народном сознании ему приписываются черты колдовского поведения» [Успенский 1994: 90]. Неслучайно появляется в стихотворении образ чернокнижницы, скинувшей «крест золотой»: «отошёл от её плечика Ангел». Но антиповедение в поэтическом мире «Вёрст» оправдано, поскольку вызвано любовью-страстью: «Загубил её вор-преlestник». В народном сознании понятия «самозванец» и «вор» синонимичны.

Стихотворение имеет кольцевую композицию: в последней строфе вновь звучит обращение к героям, теперь оно проникнуто особой нежностью, подчёркивается личное отношение к историческим персонажам: «Марина! Димитрий! С миром, Мятажники, спите, милые». Обратим внимание на то, что в дистанцированном повторе смещаются акценты: вместо сочетания «в мире» появляется «с миром спите», здесь Цветаева сопоставляет созвучные слова: «с миром – милые» и обыгрывает многозначность слова «мир». За исключительное в этом мире согласие, созвучие мятежники должны быть удостоены совместного мирного сна. Стихотворение завершается образом горящей свечи – молитвы: «За вас в соборе Архангельском Большая свеча горит». Таким образом, и выбор кумиров, и эстетизация греха, и переоценка традиционных ценностей, и само поведение лирической героини, молящейся за самозванцев, – всё проникнуто романтическим вызовом. В книге стихов «Вёрсты» это единственное стихотворение, где Цветаева обращается к историческим самозванцам, она вернётся к теме Лжедмитрия и Марины Мнишек в цикле «Марина» (книга «Ремесло»). Но образы царя и самозванца настойчиво варьируются в «Вёрстах».

По принципу контраста со стихотворением «Димитрий! Марина!» соотносится одно из центральных стихотворений книги «Вёрсты» «Я пришла к тебе чёрной полночью», посвящённое Сергею Эфрону. Оно проникнуто совсем иным настроением.

ем, члены оппозиции «самозванец – царь» здесь чётко противопоставлены.

Центральный в книге стихов «Вёрсты» мотив странничества окрашен в стихотворении негативной экспрессией. Лирическая героиня говорит о себе: «Я бродяга, родства не помнящий, / Корабль тонущий». Бродяжничество – это утрата дома и рода, погибель, вызванная подменой истинных ценностей. Во второй строфе звучит мотив самозванчества, смуты:

В слободах моих междуцарствие,
Чернецы коварствуют.
Всяк рядится в одежды царские,
Псари царствуют.

[Цветаева 1990: 110]

Самозванец – царь лишь по внешнему подобию. В этом смысле поведение самозванца представит как карнавальное поведение – иначе говоря, самозванцы воспринимаются как *ряженые*. Б. Успенский отмечает, что самозванчество очевидным образом связано с так называемой «игрой в царя», бытовавшей в Московской Руси в XVII в., – когда люди играли в то, что они цари, т. е. рядились в царей, воссоздавая соответствующие церемонии» [Успенский 1994: 82]. Повтор однокоренных слов «царские», «царствуют» в сочетании с субъектами «всяк», «псари» подчёркивает масштаб карнавала, смещения верха и низа. Отметим, что совсем по-иному звучит мотив переодевания в стихотворении «Всюду бегут дороги»: «Кто на ветру – убогий? Всяк на большой дороге – Переодетый князь!» [Цветаева 1990: 106], здесь странствие овеяно романтическим ореолом, ветер преображает действительность, нищий оказывается князем.

В третьей строфе лирическая героиня осознаёт противоположность самозванцев и «царя истинного»:

Самозванцами, псами хищными
Я до тла расхищена.
У палат твоих, царь истинный,
Стою нищая.

[Цветаева 1990: 110]

Лирическая героиня отождествляется с Россией, расхищенной самозванцами. Обратим внимание на то, что псари оборачиваются здесь «псами хищными». Этимологически родственные слова «хищные – расхищена» усиливают ощущение разорения, погибели. Цветаевская концепция схожа здесь с блоковским мифом о России: «Какому хочешь чародею Отдай разбойную красу!» («Россия») [Блок 1988: 182].

«Царь истинный» в данном контексте – это и подлинный избранник, суженый, и Бог, к которому обращаются «за последней помощью». Отметим, что слово «царь» выступает в Древней Руси как сакральное слово. Царский титул противопоставляется всем остальным титулам, как имеющий божественную природу. Еще более существенно, что данное слово применяется к самому Богу: в богослужебных текстах Бог часто именуется царем, и отсюда устанавливается характерный параллелизм царя и Бога.

В стихотворении «Провожая любимых в путь» у Цветаевой есть подобное именование Бога: «Потруди за меня уста, – Наградит тебя Царь Небесный!»

Эпитет «нищая», которым заканчивается стихотворение, достаточно частотен в книге стихов «Вёрсты», но обычно у Цветаевой нищенство связано с простотой, свободой, близостью к природе, а здесь доминирует горечь, ощущение опустошённости, ибо лирической героине нечего подарить истинному царю. Мотив дара – один из центральных в книге, лирическое «я» отличается особой душевной щедростью. Так, во втором стихотворении из цикла «Ахматовой» счастье связано с возможностью одарить достойного:

Ах, я счастлива, что тебя даря,
Удаляюсь нищей.

[Цветаева 1990: 118]

В стихотворении «Я пришла к тебе» лирическая героиня кается в нищете и душевной растрате.

Противоречивость цветаевской лирической героини, её душевная смута проявляется в том, что лирическое «Я» ассоциирует себя то с самозванкой, то с царицей, связывает свою судьбу то с вором, то с «царём истинным». Можно сказать, что лирическая героиня находится на «раздорожье»¹ между самозванцем и царём, в том числе, Царём Небесным. С одной стороны, притягательна роль подруги самозванца, вора, «кабацкой царицы»: «Поясной поклон, благодарствие За совет да за милость царскую, За карманы твои порожные, Да за песни твои острожные, За позор пополам со смутуою, – За любовь за твою за лютую» («Говорила мне бабка лютая»). Нередко сплетаются мотивы любви, греха и самозванчества, как в стихотворении «Кабы нас тобой да судьба свела»:

Я кабацкая царица, ты кабацкий царь.
Присягай, народ, моему царю!
Присягай его царице, – всех собой дарю!

Кабы нас с тобой да судьба свела,
Поработали бы царские на нас колокола!
Поднялся бы звон по Москве-реке
О прекрасной самозванке и её дружке.

[Цветаева 1990: 132]

Здесь важен мотив судьбоносной встречи (очевидно, несостоявшейся), именно встреча родственных душ могла бы вызвать грандиозный переворот. Градационный ряд «Ох, мой родной, мой природный, мой безродный брат» строится на синкретизме корневой основы², так, слово «безродный» парадоксально подчёркивает высшую степень родства не по крови, а по духу.

Обратим внимание на то, что у Цветаевой более активна именно героиня, самозванка, кабацкая царица, именно она призывает народ присягать на

¹ «Раздорожье» – цветаевское слово. В эссе «Искусство при свете совести» Цветаева называет поэта существом «отродясь раздорожным» [Цветаева 1991: 95].

² Подобные градационные ряды подробно исследует Л.В. Зубова. [Зубова 1988: 104-108].

верность себе и самозванному царю, о котором говорится с притяжательным местоимением «мой». Именно с ней связан мотив дара – «всех собой дарю», лирической героине свойственна поистине царская щедрость, раздаривание себя направо и налево, саморастрата. Даже колокола – постоянный образ «Вёрст» – подчиняются мятежной паре.

С другой стороны, лирическая героиня ассоциируется с московской царицей, отмеченной Богом, обладающей сакральными свойствами, особенно отчётливо это проявляется в цикле «Стихи о Москве»: «Отцарствуют, отплачут, отгорят Мои глаза, подвижные, как пламя» («Настанет день – печальный, говорят», [Цветаева 1990: 104]. Закономерно право престолонаследия переходит дочери героини – первенцу:

Царевать тебе, горевать тебе,
Принимать венец,
О, мой первенец!
(«Облака – вокруг»),
[Цветаева 1990: 99]

Однако сочетание «принимать венец» может трактоваться не только как восхождение на престол, но и как мученичество, это и «царский венец», и сакральный «терновый венец», не случайна внутренняя рифма «царевать – горевать». Отметим, что образ «царственного ребёнка» появляется также в стихотворении «По дорогам – от мороза звонким».

В пятом стихотворении цикла «Стихи о Москве» звучит тема противостояния Петербурга и Москвы. Исторический идеал Цветаевой в прошлом, в московской Руси допетровской эпохи. Отсюда – осмеяние «гордыни царей», десакрализация царской власти:

Царю Петру и вам, о царь, хвала!
Но выше вас, цари, колокола.
(«Над городом, отвергнутым Петром»),
[Цветаева 1990: С. 102]

Цветаевское отношение к Петру вполне согласуется с народным взглядом на царя, поведение которого представляло собой, с точки зрения современников, не что иное, как антиповедение. Б. Успенский подчёркивает, что Пётр Первый воспринимается, в сущности, как самозванец: «Народная молва еще при жизни Петра объявила его не подлинным («природным»), а *подменным* царем, не имеющим прав на царский престол» [Успенский 1994: 93]. Поэтому и Петербург мыслится как подменённая столица, чью святость оспаривают колокола – символ божественной воли.

Ассоциации с царём или царицей, лексика, связанная с атрибутами царской власти, часто становятся у Цветаевой средством гиперболизации, возвеличивания. Особенно отчётливо это проявляется в цикле «Стихи к Ахматовой»:

И мы шарахаемся и глухое: ох! –
Стотысячное – тебе присягает: Анна
Ахматова.

[Цветаева 1990: 117]

Здесь гиперболизируется всенародное восхищение ахматовской поэзией, болевая реакция на стихи поэта, отсюда – семантизация междометия «ох», которое становится субъектом действия, присягает на верность новой царице. Ассоциация с царицей содержится и в обращении «Златоустой Анне – всея Руси», имя заменяет традиционный царский титул, причём его обладательница имеет сакральные свойства, поскольку названа «искупительным глаголом». Закономерно появляется в цикле образ ребёнка-царя, сына двух поэтов, потому несомненного чуда, отмеченного Богом:

Имя ребёнка – Лев,
Матери – Анна.
Что ж, осанна
Маленькому царю.

Бог, внимательней
За ним присматривай:
Царский сын – гадательней
Остальных сынов.

[Цветаева 1990: 119]

Устойчивая ассоциация «ребёнок – царь» способствует созданию мифа об избранности поэта, чьё творение отмечено свыше.

В книге «Вёрсты 2» (1917–1922), где на первый план выходит тема творчества, предназначения поэта, оппозиция «самозванец – царь» проецируется на тему рождения стиха, теперь уже стих ассоциируется с ребёнком, особенно отчётливо это проявляется в стихотворении «Каждый стих – дитя любви»:

Каждый стих – дитя любви,
Нищий незаконнорожденный...

Кто – отец? Может – царь,
Может – царь, может – вор.

[Цветаева 1990: 141]

По сравнению с книгой стихов «Вёрсты 1» здесь смещаются смысловые акценты: неважно, кто становится объектом любви, самозванец или «царь истинный», важна сама любовь как источник творческого вдохновения.

С темой творчества связаны образы Бога, духа, Психеи. Теперь слово «царь» применяется по отношению к духу в противовес плоти: «Славься, дух! / Нынче – раб, завтра – царь / Всем семи – небесам» [Цветаева 1990: 147].

Наконец, в первом стихотворении цикла «Психея» лирическая героиня отказывается от роли самозванки:

Не самозванка – я пришла домой,
И не служанка – мне не надо хлеба.
Я – страсть твоя, воскресный отдых твой,
Твой день седьмой, твоё седьмое небо.

[Цветаева 1990: 147].

Стихотворение начинается с отрицаний: «не самозванка», «не служанка», лирическая героиня словно бы отталкивается от своих прежних ликов. Отметим, что образ самозванца связан с мотивом бездомности, а здесь лирическая героиня обретает

истинный дом, правда, не на земле, а в ином мире. Герой уже не царь и не самозванец, к нему обращаются высоким словом «Возлюбленный». Цепочка ассоциаций, ведущая к ключевому образу Психеи, отличается абстрактностью, нематериальностью: «страсть», «отдых», «день седьмой», «седьмое небо» (магическое число «семь» в основе цветаевского Космоса). Душевная смута сменяется обретением душевной гармонии, связанной с переходом в иное измерение, осознанием своего предназначения, истинной Встречей. Так завершается линия самозванчества в «Вёрстах», хотя интерес (и любовь!) к самозванцам в творчестве Цветаевой сохранится и в дальнейшем.

В книге стихов «Вёрсты» Марина Цветаева приобщается к народному мироощущению, в том числе к сложившемуся на Руси отношению к царской власти, к психологии самозванчества. Оппозиция «самозванец – царь» связана с проблемой подлинного и мнимого, сакрального и профанного.

Образы царя и самозванца участвуют в создании цветаевского мифа о поэте. Частотность данных образов в книге стихов во многом объясняется романтическим мироощущением Цветаевой, поскольку ассоциации с царём подчёркивают исключительность, избранничество, сакральные свойства поэта, а тема самозванчества связана с романтическим свое-

волием, беззаконием, стихией. Впоследствии Цветаева напишет в эссе «Искусство при свете совести»: «Поэта, не принимающего какой бы то ни было стихии – следовательно, и бунта – нет. Найдите мне поэта без Пугачёва! Без Самозванца! Без Корсиканца! – *внутри*» [Цветаева 1991: 94.]

ЛИТЕРАТУРА

- Блок А. Избранное. – М.: Просвещение, 1988.
 Зубова Л.В. Поэзия Марины Цветаевой. – Л.: Издательство Ленингр. ун-та, 1989.
 Мирошникова О.В. Итоговая книга в поэзии последней трети XIX века: архитектоника и жанровая динамика. Монография. – Омск: ОмГУ, 2004.
 Орлов В. Марина Цветаева. Судьба, характер, поэзия // Марина Цветаева в критике современников: В 2 ч. Ч. 2. 1942-1041 годы. Обреченность на время – М.: Аграф, 2003.
 Саакянц А. Жизнь Цветаевой. – М.: Центрполиграф, 2000.
 Успенский Б.А. Царь и самозванец: самозванчество в России как культурно-исторический феномен // Успенский Б.А. Избранные труды. Т. 1. Семиотика истории. Семиотика культуры. – М.: «Языки русской культуры», 1994.
 Цветаева М.И. Стихотворения и поэмы. – Л.: Советский писатель, 1990.
 Цветаева М.И. Об искусстве. – М.: Искусство, 1991.

Данные об авторе:

Скрипова Ольга Александровна – кандидат филологических наук, преподаватель кафедры современной русской литературы Уральского государственного педагогического университета.

Адрес: 620017, г. Екатеринбург, пр. Космонавтов, 26/

E-mail: olga-skripova@mail.ru

About the author:

Skripova Olga Alexandrovna is a Candidate of Philology, Assistant professor of the Chair of Contemporary Russian Literature of the Ural State Pedagogical University (Yekaterinburg).

Н.В. Налегач
Кемерово, Россия

СИМВОЛИКА АМЕТИСТОВ В ПОЭЗИИ И. АННЕНСКОГО

Аннотация: Статья посвящена рассмотрению символики аметистов как фактора смыслообразования в стихотворениях И. Анненского «Аметисты», «После концерта», «Светлый нимб». Аметист в его поэзии напрямую связан с поэтикой «волшебной призмы» как архитектурного принципа преобразования лирического смысла. Кроме того, символика этого драгоценного камня обеспечивает взаимосвязь мотивов поэтического вдохновения, искания идеала и любви в его произведениях.

Ключевые слова: И. Анненский, аметист, волшебная призма, символика.

N.V. Nalegach
Kemerovo, Russia

SYMBOLISM OF AMETHYSTS IN I. ANNENSKY'S POETRY

Abstract: The article deals with the symbolism of amethysts as a factor of sense forming in the Annensky's poems "Amethysts", "After the Concert", "The Light Nimbus". Amethyst in his poetry is directly tied with the poetics of "magic crystal" as architectonics principle of transformation of lyric sense. Besides the symbolism of this jewel provides connection-link between the motive of poetical inspiration, seaching of ideal and love.

Keywords: I. Annensky, amethyst, magic crystal, symbolism.

Символика драгоценных камней традиционно используется в смысловой структуре поэтических произведений. Искусство символистов здесь не исключение. Обусловлено это тем, что образы драгоценных камней, сопровождающиеся богатой мифопоэтической традицией, соответствовали не только идее синтеза культур, но и отвечали мистическим настроениям художников-символистов своей двуприродностью (камень как «кость земли», квинтэссенция земного начала способен пропускать сквозь себя свет, преломлять его лучи и тем самым выражать идею просветления или преображения косного материального мира под воздействием идеально-духовных сущностей, конкретизируемых посредством цвето-световой окраски различных драгоценных камней). Закономерно, что практически все символисты отдали дань этой образности. И здесь особенно показательны стихотворения Вяч. Иванова и М. Волошина [Ханзен-Леве 2003: 416-418; 577-578].

Не меньший интерес проявлял к этой образности И. Анненский. Причем среди других прозрачных драгоценных камней он отдает предпочтение аметистам. Не случайно А. Кушнер в своем стихотворении «В оранжерею? Нет. И кто бы там у них...», написанном на 100-летнюю годовщину его смерти, иронически переосмысляет лилии и аметисты как знаки принадлежности И. Анненского к кругу поэтов серебряного века, призывая изучать «другое что-нибудь»: «И век Серебряный, признаюсь ли, чуть-чуть / Наскучил, лилии его и аметисты. / Вцепись, знаток его, в другое что-нибудь» [Кушнер 2009: 108]. Однако притом что лилии и аметисты, действительно, стали легко узнаваемыми знаками поэзии И. Анненского, а два стихотворения под заглавием «Аметисты» привлекали внимание литературоведов в связи с символом «лучезарного слиянья» и «поэтикой вариантов», символика аме-

тистов как таковая в его лирике до сих пор не получила должного осмысления.

Эта символика организует поэтический смысл не только в стихотворениях с соответствующим заглавием «Аметисты» («Когда, сжигая синеву...») и «Аметисты» («Глаза забыли синеву...»), но также «Светлый нимб» и «После концерта». По данным «Частотного словаря лексики лирики И.Ф. Анненского», составленного У.В. Новиковой, слово «аметист» встречается в его стихотворениях 9 раз [Новикова 2006: 43], существенно превосходя по частоте словоупотребления все остальные словообразы, относящиеся к другим драгоценным камням. Более того, обозначение только этого драгоценного камня вынесено в заглавия двух его стихотворений, связанных между собой по принципу вариативности. Как отметил В.Е. Гитин, поэтика вариантов, свойственная лирике И. Анненского, используется им в особенно значимых случаях, связанных с постижением идеала и его приближенным воплощением в варьирующихся стихотворениях: «Насколько можно судить по анализируемым стихам и – шире – по всему контексту не только его поэзии, но и прозаических работ, создание «идеального» текста принципиально невозможно, возможны лишь поиски его – «варианты». И эти «варианты», «черновики» «идеального» текста – своего рода модель творчества Анненского» [Гитин 1997: 53]. Более того, прочтение вариантов, по мысли В.Е. Гитина, напоминает разгадывание загадки, обусловленное «поэтикой загадки», восходящей у И. Анненского к творческому методу С. Маллармэ, как это было указано еще в некрологической статье Вяч. Иванова [Иванов 1974: 576].

Обратимся к сопоставительному анализу стихотворений «Аметисты». Начнем с того, которое самим И. Анненским было предназначено к публикации в составе «Трилистника огненного». И сам

трилистник, и это стихотворение уже привлекали внимание исследователей символом «лучезарного слиянья» как духовного аспекта любви в противовес дисгармоническому пыланию страсти [Аникин 2011: 139-140].

Начинается стихотворение с импрессионистического изображения меняющегося во времени (от утра к полудню) пейзажа: «Когда, сжигая синеву, / Багряный день растет неистов, / Как часто сумрак я зову, / Холодный сумрак аметистов» [Анненский 1990: 98]. Акцент в этой зарисовке делается на изменениях неба. В контексте смены цвето-световой гаммы «холодный сумрак аметистов», призываемый лирическим субъектом, ассоциируется с вечерне-ночным временем суток. Во второй строфе посредством образа свечи изображенный мир сужается до комнаты: «И чтоб не знойные лучи / Сжигали грани аметиста, / А лишь мерцание свечи / Лилось там жидко и огнисто» [Анненский 1990: 98]. Более того, пространство комнаты не просто противопоставлено внешнему миру, но представлено как чаемое посредством синтаксического решения начинающего строфу «И чтоб...», наполненного семантикой желаний. За счет этих семантических «мерцаний» в строфе оформляется ассоциативно выраженный мотив желания, раскрывающийся во всей полноте в заключительной строфе стихотворения: «И, лиловея и дробясь, / Чтоб уверяло там сиянье, / Что где-то есть не наша *связь*, / А лучезарное *слиянье*...» [Анненский 1990: 98].

Таким образом, внешний мир окончательно отступает, и в центре лирического переживания оказывается перетекание страстного любовного желания в грезу о лучезарном слиянье душ, порождая мотив преображения эмоционально-земного в духовно-небесное. В этом смысле интересно, что начинается стихотворение с созерцания цвето-световых метаморфоз физически зримого неба, отказ от любования которыми приводит к прозрению идеального мира сквозь «границы аметиста». Ограниченный аметист (камень, которому придана совершенная форма, усиливающая его способность преломлять и отражать свет) ведет за собой мотив мечты о духовном преображении земных чувств и самой реальности. Примечательно, что в статье В.И. Тюпы, Г.А. Мешковой и Н.В. Курбатовой «кристаллогенная» архитектура ряда «Трилистников», в том числе и «Огненного», напрямую соотносена с поэтикой преображения смысла: «Достаточно легкого поворота новой гранью, и картина жизни, угол зрения мгновенно (а не постепенно, не последовательно) меняется <...> В основание поэтической идеи поворота иной гранью – едва уловимого, но мгновенно меняющего картину мира – легла, надо полагать, мифологема *преображения*» [Тюпа, Мешкова, Курбатова 1992: 104-105]. Представляется, что мифологема преображения становится принципом трансформации поэтического смысла не только на уровне архитектуры циклизации отдельных трилистников, но также оказывается одним из формообразующих проявлений символики аметистов в отдельных стихотворениях, не включенных в микроциклические образования.

Так, в другом стихотворении с тем же заглавием, сохраняющим свою вариативную связь с уже рассмотренным даже посредством первого стиха (ср.: «Когда, сжигая синеву...» – «Глаза забыли синеву...»), тема любви еще более скрыта, но, тем не менее, она важна, внутренне организовывая смысл этого стихотворения.

В первой строфе по музыкальному принципу вариации повторяется образность одноименного стихотворения с той только разницей, что здесь возрастает степень субъективности переживания мгновенных превращений окружающей реальности во времени. Если в предыдущем стихотворении мир изменялся сам по себе, то здесь посредством образ глаз акцентируется внимание на индивидуализированном восприятии мира и изображении ночи как любимого времени суток лирического «Я»: «Глаза забыли синеву, / Им солнца пыль не золотиста, / Но весь одним я сном живу, / Что между граней аметиста» [Анненский 1990: 200]. Показательно, что ночь изображена посредством непрямого указания на нее через символику сна, сочетающуюся с состоянием «между граней аметиста» (рассвет и закат как «границы аметиста», ср. с его образностью, обыгрывающей символику розово-сиреневого цвета, из других стихотворений «По бледно-розовым овалам, / Туманом утра облиты...» [Анненский 1990: 82], «Он как-то ближе розовых закатов» [Анненский 1990: 86], «Но люблю ослабелый / От заоблачных нег – / То сверкающе белый, / То сиреневый снег» [Анненский 1990: 115] и т.п., а между граней, соответственно, между днем и ночью).

Во второй строфе созерцание ночи оборачивается любованием цвето-световой игрой аметиста: «Затем, что там пьяней весны / И беспокойней, чем идея, / Огни лиловые должны / Переливаться, холодея» [Анненский 1990: 200]. Примечательна прорисовка этой игры, устанавливающая соответствия между сиянием аметиста и «опьянением весны» (парафраза любовной страсти), а также беспокойным исканием мысли идеала. Соответствия не случайны. Они обусловлены античной символикой аметиста, в которой этот камень неразрывно связан с мифом о Дионисе. Интересно, что в этой традиции аметист символически сопрягает прямо противоположные смыслы. С одной стороны, он – символ неутоленной любовной страсти Диониса, с другой – олицетворение бесстрастия и трезвости мысли. Обусловлено это легендой о безответной любви Диониса к нимфе Аметис, которая предпочла превратиться в камень, получивший ее имя, чем разделить страсть преследующего ее бога [Слетов: <http://mindraw.web.ru/mineral1am.htm>]. И. Анненский проявлял интерес к мотиву отверженной страсти бога в разных его вариациях, например, можно вспомнить отвергнувшую Зевса Аргипоэ в его вакхической драме «Фамира-кифаред» (здесь показательно, что жанровое обозначение пьесы отсылает к дионисийскому культу, а главный герой Фамира – служитель и приверженец Аполлона, сама же нимфа, сочетает в себе черты обоих начал: будучи орадой, она наказана двадцатилетним безумием и последующими страстями). Эта легенда предопределила представление

об аметисте как камне, дарующем трезвость, т.е. освобождающем от власти Диониса, проявляющейся в страстном состоянии, которое овладевает человеком.

Третья строфа прочнее всего связана с мифом о Дионисе и Аметис через определенный комплекс лирических переживаний: «И сердцу, где лишь стыд да страх, / Нет грезы ласково-обманной, / Чем стать кристаллом при свечах / В лиловом холоде мерцаний» [Анненский 1990: 200]. То, что доступно Аметис, оказывается обманной грезой для лирического субъекта. Если в античной легенде страсти можно избежать, окаменев, то в земном мире это невозможно. Можно вспомнить развитие мотива страсти в сочетании с образами пламени и камня в стихотворении «Я думал, что сердце из камня...» (напомним, что опубликованный вариант «Аметистов» открывает «Трилистник огненный») и в связанном с ним по принципу вариации стихотворении «Пробуждение», замыкающем «Трилистник победный», который характерно открывается символикой драгоценного камня, запечатленной уже в заглавии первого стихотворения «В волшебную призму» (аллюзия на пушкинский «магический кристалл» в этом образе уже была отмечена в литературоведческих работах [Тюпа, Мешкова, Курбатова 1992: 107]). Любовная страсть, преодоленная лирическим «Я», не наполняет сердце аметистовым сиянием, которое «лучезарным слиянием» открывает путь к миру идеала, а превращает его в могильную плиту: «На сердце темно, как в могиле, / Я знал, что пожар я уйму... / Ну вот... и огонь потушили, / А я умираю в дыму» [Анненский 1990: 198].

В этом смысле стихотворение «Я думал, что сердце из камня...» оказывается прямой противоположностью «Аметистам», открывающим «Трилистник огненный». В стихотворении из «Кипарисового ларца» мотив аметистовой грезы порождает иную метаморфозу: мечту о претворении смертного земного горения («наша связь»), мучительного и беспокойного согласно скрытому в столе стихотворению-варианту, в лучезарное светоносное слияние душ, возможность которого открывается лирическому «Я» через созерцание игры света в гранях аметиста. Еще раз подчеркнем, что такая символика аметиста в одноименных стихотворениях И. Анненского опирается на античную легенду и предполагает творческое развитие заложенных в ней смыслов с акцентом на мечте об освобождении от страстей при сохранении и идеализации чувства любви. Эта символика сохраняется и в других стихотворениях Анненского, где появляются образы аметистов.

Так, в сонете «Светлый нимб», которым завершается «Трилистник траурный», аметисты, будучи элементом серег, являются, наряду с фатой, метонимической заменой прекрасной женщины, которую полюбил лирический субъект. Ее образ создан так, что невозможно однозначно понять, к какому миру – живых или мертвых – относится эта женщина. Изображенный здесь похоронный обряд (все три стихотворения трилистника скреплены этой ситуацией) с моментом церковного отпевания позволяет воспринять ее образ и как той, кого отпевают, и как

той, кто, облачившись в траур, участвует в отпевании другого. Это мерцание ее позиции очень точно передает положение окаменевшей Аметис, оказавшейся между миром живых и мертвых. Показательно, что лирический герой оказывается сопричастен дионисийским переживаниям. Так, в мифе Дионис, стремясь оживить превращенную Артемидой в белый камень Аметис, окропляет ее вином, но камень лишь изменяет цвет с белого на лиловый, оставляя Диониса один на один с неутоленной любовью, которая в случае с лирическим «Я» «Светлого нимба» предстает «безумной мечтой» в «чадном море молений и слез» [Анненский 1990: 106].

В стихотворении «После концерта» – среднем в «Трилистнике толпы» – образ аметистов опять соотнесен с метонимически скрытым прекрасным женским образом, являясь частью порвавшегося и рассыпавшегося аметистового ожерелья. Из всех четырех стихотворений, включающих символ аметистов, это полнее всего раскрывает тему любовной страсти как безумного и обреченного горения. Как и в других стихотворениях начинается оно с изображения наступившей ночи, обуславливающей ситуацию мечты. Однако уже заглавие стихотворения предопределяет тему конца, отсюда и мотив изжитой, развенчанной грезы: «В аллею черные спустились небеса, / Но сердцу в эту ночь не превозмочь усталость... / Погасшие огни, немые голоса, – / Неужто это всё, что от мечты осталось?» [Анненский 1990: 126]. В плане прямого выражения эту строфу можно интерпретировать как поэтическое воплощение чувства, остающегося после концерта, когда восторг и упоение музыкой отступают перед грустью и даже разочарованием оттого, что мелодия больше не звучит, занавес опущен и зрители выходят в ночное пространство.

Вторая строфа на этом же смысловом уровне представляет длящееся переживание впечатления от образа исполнительницы. Преобладание печали и жалости в ее восприятии лирическим «Я» проясняется из заглавия всего трилистника как романтическое столкновение одухотворенной творческой личности с глухой толпой: «О, как печален был оджд ее атлас, / И вырез жутко бел среди наплечий черных! / Как жалко было мне ее недвижных глаз / И снежной лайки рук, молитвенно-покорных!» [Анненский 1990: 126]. Графический контраст белого с черным лишь усиливает переживание романтической коллизии. При этом, как и в предыдущем стихотворении трилистника «Прелюдия» творческая личность изображена слабой и беззащитной перед толпой (ср.: «Но в праздности моей рассеяны мгновенья, / Когда мучительно душе прикосновенье, / И я дрожу среди вас, дрожу за свой покой, / Как спичку на ветру загородив рукой <...> Так лучше. Только бы меня не замечали / В тумане, может быть, и творческой печали» [Анненский 1990: 126]).

В следующей строфе этот мотив беззащитности искусства перед равнодушием толпы усилен посредством безотзывно прозвучавшей музыки: «А сколько было там развеяно души / Среди рассеянных, мятежных и бесслезных! / Что звуков пролито, взлелеянных в тиши, / сиреневых, и ласковых, и

звездных!» [Анненский 1990: 126]. Этим объясняется и мотив развешанной души, контрастно противопоставленный скрытому в подтексте образу творческого бессмертия, восходящему к Горацию и эталонно воплощенному в пушкинском решении темы памятника: «Нет, весь я не умру – душа в заветной лире / Мой прах переживет и тленья убежит» [Пушкин 1995: 424]. Этот мотив развешанной души в последней строфе метафорически соотношен с рассыпавшимися в росистой траве аметистовыми бусинами: «Так с нити порванной в волненьи иногда, / Средь месячных лучей, и нежны, и огнисты, / В росистую траву катятся аметисты / И гибнут без следа» [Анненский 1990: 127]. Показательно и композиционное решение мотива оборванной нити аметистового ожерелья, неравномерное мерцанье бусин которого подчеркнута разноstopным ямбом (в основном 6-stopным) с частыми и во-многом регулярными пропусками схемного ударения. Более того, последняя строфа ритмически резко нарушает утвердившуюся логику метрического рисунка, повторяющегося в трех предыдущих строфах, так как последний ее стих представляет собой 3-stopный ямб с пропуском схемного ударения во второй стопе и, соответственно, звучит резким ритмическим обрывом.

Образность этой строфы в соответствии с поэтикой волшебной призмы, как она раскрывается в стихотворениях Анненского, поворачивается новой смысловой гранью. Так, пространство ночного лунного сада в сочетании с порванной в волненьи нитью аметистового ожерелья вызывает ассоциации с русской романсной лирикой, актуализируя тему любви. Таким образом, исполнительница музыкального произведения перевоплощается в героиню любовного романса, а заявленная в самом заглавии

ситуация конца оборачивается не только окончанием концерта, но и, согласно образности разорванной нити аметистов, любовным разрывом, окончательность которого подчеркнута гибнущими в траве без следа бусинами.

Таким образом, символика аметистов, как она раскрывается в лирике Анненского, неразрывно связана с мотивами поэтического вдохновения, искания идеала и с темой любви.

ЛИТЕРАТУРА

Аникин А.Е. Иннокентий Анненский и его отражения: Материалы. Статьи. – М., 2011.

Анненский И.Ф. Стихотворения и трагедии / Вступ. ст., сост., подгот. текста, примеч. А.В. Федорова. – Л., 1990. – (Библиотека поэта. Большая серия).

Гитин В.Е. «Интенсивный метод» в поэзии Анненского (поэтика вариантов: два «пушкинских» стихотворения в «Тихих песнях») // Русская литература. – 1997. – № 4. – С. 34-53.

Иванов Вяч. О поэзии Иннокентия Анненского // Иванов Вяч. Собрание сочинений: в 4 т. Т. 2 / Под ред. Д.В. Иванова и О. Дешарт. – Брюссель, 1974. – С. 573-586.

Кушнер А. «В оранжерею? Нет. И кто бы там у них...» // Звезда. – 2009. – № 12. – С. 108.

Минералогический сайт Виктора Слетова // <http://mindraw.web.ru>.

Новикова У.В. Частотный словарь лексики лирики И. Ф. Анненского. – Краснодар, 2006.

Пушкин А.С. Полное собрание сочинений: в 17 т. Т. 3. Кн. 1. – М., 1995.

Тюпа В.И., Мешкова Г.А., Курбатова Н.В. Архитектоника циклизации (о «Трилистниках» И. Анненского) // Исторические пути и формы художественной циклизации в поэзии и прозе. – Кемерово, 1992. – С. 104-125.

Ханзен-Леве А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Мифопоэтический символизм. Космическая символика / пер. с нем. М.Ю. Некрасова. – СПб., 2003.

Сведения об авторе:

Наталья Валерьевна Налегач – кандидат филологических наук, доцент кафедры русской литературы Кемеровского государственного университета.

Адрес: 650043, г. Кемерово, ул. Красная, 6.

E-mail: nalegach@list.ru

About the author:

Natalia Valeryevna Nalegach is a Candidat of Philology, Assistant Professor of Chair of the Russian Literature Kemerovo State University (Kemerovo).

Е.Ю. Куликова
Новосибирск, Россия

«ГОТИЧЕСКАЯ» ВЕРТИКАЛЬ В ПОЭТИЧЕСКОМ МИРЕ О. МАНДЕЛЬШТАМА

Аннотация: В статье рассматривается понятие «социальной архитектуры» (М.Л. Гаспаров) у О. Мандельштама через «вийоновский текст» в лирике поэта: анализируется пучок мотивов, рожденных готическими ассоциациями, формирующий картину современного Мандельштаму мира, в которую вписана судьба поэта, гибнущего в гибнущей России, а также трагическая судьба Франсуа Вийона и готической, средневековой «холодной» Европы.

Ключевые слова: Вийон, мотивный комплекс, готика, узор, плетение, нить, паутина.

E.Yu. Kulikova
Novosibirsk, Russia

“GOTHIC” VERTICAL IN THE POETIC WORLD OF O. MANDELSTAM

Abstract: This article discusses the concept of "social architecture" (M.L. Gasparov) in the lyric poet of O. Mandelstam through the "vionovsky text": cluster of the motives, which have been given rise by Gothic associations is examined. This cluster forms a picture of the modern world of Mandelstam, in which is inscribed the fate of the poet, who is dying in the dying Russia, as well as the tragic fate of Francois Villon died in a gothic medieval "cold" Europe.

Keywords: Vignon, motivic complex, Gothic, Pattern, Braiding, Thread, Web.

В статье «Франсуа Виллон» О. Мандельштам предложил несколько основных характеристик французского поэта. Одна из самых важных черт – динамичность средневековой готики, унаследованная «школяром». Для Мандельштама образ Вийона ассоциируется с понятием готики (Вийон «рядом с готикой жил озоруючи»). Соединение с образом «бедного школяра» готики, динамики, строительства (метафорического заполнения пустоты) помогает понять то, как организованно пространство и по каким законам создается поэтическая ткань лирики Мандельштама. Нюансы значений готики для Мандельштама: «Физиология готики... заменила Виллону мировоззрение и с избытком вознаградила его за отсутствие традиционной связи с прошлым. Более того – она обеспечила ему почетное место в будущем, так как XIX век французской поэзии черпал свою силу из той же национальной сокровищницы – готики» [Мандельштам 2001: 475]. Европейской готике «суждено было стать важнейшим значащим компонентом мандельштамовской образной системы» [Аверинцев 1990: 12].

М.Л. Гаспаров подчеркивает, что, «может быть, еще важнее для Мандельштама переносный смысл понятия «архитектура» – социальная архитектура» [Гаспаров 2001: 272]. Понятие «социальной архитектуры» для поэта «было дважды близко. Во-первых, страх небытия, детское ощущение собственной хрупкости (“...неужели я настоящий, / И действительно смерть придет?”) были сквозной темой его ранних стихов в 17–20 лет; акмеизм для него был “сообщничество сущих в заговоре против пустоты и небытия”. Во-вторых, в обществе чувствовал он себя изгоем: полупровинциал, разночинец, живущий в кругу беспочвенной богемы, получивший мировую культуру не по наследству, а по выбору и поиску; почувствовать себя равным в аристократическом братстве культуры хотя бы перед лицом небытия значило для него ощутить свое право на существование» [Гаспа-

ров 2001: 272]. М.Л. Гаспаров предполагает, что рассмотрение архитектуры в личном масштабе и изгнание Вийона парижским обществом – это основные мотивации, почему Мандельштам делает французского школяра героем своей статьи. Может быть, в нехватке, в отсутствии «готической нужности» Мандельштам в 1931 г. напишет следующие строки: «Я – трамвайная вишенка страшной поры / И не знаю, зачем я живу» [Мандельштам 2001: 110]. Если сопоставить два мотива – «камень» и «трамвайную вишенку», мы увидим, что первое – это материал, а второе – плоть. «Вишенка» мала, неустойчива и малозначима, так как эпитет «трамвайная» наводит нас на мысль, что эта «вишенка» не имеет своего места (переезжает) в эпоху «страшной поры», она гонима, нелюбима, и этим «вишенка» противопоставляется прочному готическому «камню».

Характеристика готической архитектуры является едва ли не основой средневекового общества, положения человека в нем, сопоставления «я» и «эпохи», личности и века. В поэтике Мандельштама значимость «социальной архитектуры» отразилась в особенной любви к готике и Египту, а также в «звериных» мотивах в стихотворениях, посвященных кровавой революционной эпохе. Рассмотрим пучок мотивов, рожденных в лирике Мандельштама готическими ассоциациями, а вместе с этим вновь увидим картину современного ему мира, в которую вписана судьба автора – поэта, гибнущего в гибнущей России, а также трагическая судьба Франсуа Вийона и готической, средневековой «холодной» Европы. В стихотворении «Чтоб приятель и ветра, и капель...» две строки акцентируют внимание на взаимоотношениях Виллона и готического мира: «Рядом с готикой жил озоруючи / И плевал на паучы права / Наглый школьник и ангел ворующий / Несравненный Виллон Франсуа» [Мандельштам 2001: 186].

В данном контексте мотив «паука» многозначен. Первые возможные ассоциации, которые воз-

никают из этого текста, и, в особенности, из «архитектурных» стихов Мандельштама, связаны с готикой. М. Рубинс пишет, что при описании соборов поэтами (Виктором Гюго, Гюисмансом, Нервалем) «активно использовались органические метафоры (“лес” нефов, “растительность стен”, “чудесный паук” всей конструкции в целом)» [Рубинс 2003: 229]. Безусловно, такие органические формы из анатомии и зоологии в точности передают «физиологию готики». «Образ паука-крестовика как метафоры архитектурного плана собора связан с реминисценциями из французской литературы. В... стихотворении Готье собор Парижской Богоматери также сравнивается с пауком, чья паутина, наброшенная на башни и черные стены, становится кружевом арок... “Гранитный тюль” и “кружево арок” Готье отзовется в другом стихотворении Мандельштама, где есть такие строки: “Кружевом, камень, будь / И паутиной стань”» [Рубинс 2003: 232]. М.Л. Гаспаров в комментариях к стихотворению «На площадь выбежав, свободен...», посвященному Казанскому собору, отмечает, что «сравнение храма с пауком¹ (распускающим лапы-щупальца из верхней точки купола) – из Гюисманса» [Гаспаров 2001а: 596].

По мнению Н. Струве, Notre-Dame Мандельштама – «событие внутренней жизни и в то же время поэтический манифест... В этом стихотворении поражает прежде всего временная и пространственная протяженность: прошедшее, настоящее и будущее одновременно разворачиваются и свертываются, наподобие веера. Notre-Dame как раз и есть тот сгусток искусства, который не противопоставляет себя природе, а участвует в ее сложности» [Струве 1992: 151, 152]. Этот текст, как и «готические» романы, поражает нас объемом «органических метафор» («...распластывая нервы, / Играет мышцами крестовый легкий свод... подпружных арок сила... масса грузная ... чудовищные ребра»). Собор, переживший столетия, стоит перед поэтом, и Мандельштам «изучает “чудовищные ребра” не как археолог-романтик, а как тот, кто видит в средневековом соборе модель собственного художественного творчества. Собор его зовет. Легкому своду первой строфы соответствует в последней – дерзкое пожелание, неистовая уверенность, что и поэт создает нечто аналогичное прославленному собору: прекрасное из недоброй тяжести» [Струве 1992: 152].

Метафорический мотив «паука» возникает из зрительного восприятия готических соборов, готической архитектуры, передает «физиологию готики», является «органической метафорой», впервые использованной во французской литературе. В стихотворениях Мандельштама можно увидеть отрицательное начало, связанное с мотивом паука: «Наступает глухота паучья, / Здесь провал превыше наших сил» [Мандельштам 2001: 122]. Страх перед образом паука соседствует в лирике Мандельштама с восхищением перед красотой его плетения, и метафорическое значение слова «паутина» (узор, рисунок, гранитный тюль) оказывается связанным со сложным готическим комплексом (кружево камня,

вышитая каменная роза и т.д.), который, в конечном счете, отсылает к Вийону.

М. Рубинс отмечает, что один из текстов сборника «Камень» «На бледно-голубой эмали...» (1909) «содержит несколько программных акмеистических мотивов» [Рубинс, 2003: 224]: дух строительства, «искренний пиетет к трем измерениям пространства», борьба «с пустотой и небытием», заполнение их творениями, дыханием, «духом мелочей» и предметами внешней жизни. Создание «словесных узоров» – один из способов борьбы с пустотой, а также метафорическое описание вечного искусства: «Рисунок, вычерченный метко, – / Когда его художник милый / Выводит на стеклянной тверди, / В сознании минутной силы, / В забвении печальной смерти» [Мандельштам 2001: 12, 13]. Для Мандельштама «создание вечного искусства» – это «решение конфликта между безличной вечностью и трепетной человечностью – смертный человек преодолевает свою смертность» [Гаспаров 2001: 200]. Комментируя строки «На стекла вечности уже легло / Мое дыхание, мое тепло», М. Рубинс цитирует высказывание Р.Д.Б. Томсона, который пишет, что «процесс дыхания... “выступает как сама жизнь, как поэзия и искусство в целом”. Твердый материал, а именно стекло, на которое ложится дыхание, имеет коннотации постоянства. Это соответствует словам Теофиля Готье из стихотворения-манифеста «Искусство» о том, как при использовании твердого, неподатливого материала “легкий сон мечты” вливается “в нетленные черты” (пер. Н. Гумилева)» [Рубинс 2003: 225].

М.Л. Гаспаров отмечает, что тема преодоления смертности «впервые... возникает в двух стихотворениях 1909 г... “На бледно-голубой эмали...”... вечная природа оказывается сама похожа на рисунок, который выводит художник “в сознании минутной силы, в забвении печальной смерти”. Другое – это “Дыхание”... человек – мгновенное существо в теплице посреди холодной вселенной; но его теплое дыхание ложится на холодное стекло и застывает морозным узором» [Гаспаров 2001: 200, 201]. «Событие, случившееся раз и только в одно определенное время, обретает статус панхронического явления и высокий телеологический смысл – целеполагание жизни, в которой нуждается сам мир-вечность, сохраняющий в себе ее след (узор), дыхание, тепло. Но высокая цена жизненной цели сознается и самим поэтом; перед лицом смерти он скажет – *Так, чтобы умереть на самом деле, / Тысячу раз на дню лишусь обычной / Свободы вздоха и сознание цели*². Лишь смерть по-новому ставит вопрос о цели и целеполагании» [Гопоров 1995: 432-433]. Как вариант «погребального савана» метафорический узор появляется в стихотворении «Полночь в Москве. Роскошно буддийское лето...»: «Есть у нас паутинка шотландского старого пледа. / Ты меня им укроешь, как флагом военным, когда я умру» [Мандельштам 2001: 119]. Теплота старого пледа и контрастирует с мотивами смерти и погребения, и в то же время открывает уют и красоту (*паутинка*) покрывала, тем самым смерть здесь переживается как что-то мягкое и обыденное.

¹ Курсив автора – Е.К.

² Курсив автора – Е.К.

Н.Я. Мандельштам писала, что «в статье о Виллоне высказана еще одна из основных мыслей Мандельштама, относящихся и к его пониманию времени и поэзии. Я говорю о соотношении текущего мгновения, запечатленного в поэзии, и будущего как на земле, так и в вечности» [Мандельштам 2001: 220]. «Настоящее мгновение» Вийона равноценно *неповторимо-индивидуальным иероглифам-узорам* Мандельштама. Кроме того, «словесные рисунки» ассоциируются в поэзии Мандельштама с творениями художника, поэта и являются частью «мировой культуры», а приобщение к ней делает человека бессмертным.

Особое значение в контексте переживания судьбы и творчества Вийона имеет для Мандельштама мотив веретена, стержня для наматывания нити: «Бесшумное веретено» (1909), «Когда удар с ударами встречаются...» (1910), «На перламутровый челнок...» (1911), «Золотистого меда струя из бутылки текла...» (1917), «Tristia» (1918), «Я знаю, что обман в видении немислим...» (1911):

Бесшумное веретено
Отпущено моей рукою
[Мандельштам 2001: 204].

Торопится, и грубо остановится,
И упадет веретено
[Мандельштам 2001: 15].

На перламутровый челнок
Натягивая шелка нити,
О, пальцы гибкие, начните
Очаровательный урок!
[Мандельштам 2001: 21].

Ну а в комнате белой, как прялка, стоит тишина
[Мандельштам 2001: 59].

Снует челнок, веретено жужжит
Мандельштам 2001: 66].

Что с дивной легкостью мы, созида, числим
И достигает звезд полет веретена
[Мандельштам 2001: 220].

Данные мотивы воссоздают картину мира, маркируют время, обозначают место лирического героя в этом мире. Движение веретена может иметь роковой, судьбоносный характер, когда человек не может управлять временем и подчинен ему, что подчеркивает хрупкость человеческой жизни, – это основной мотив лирики Вийона (см.: «*Vivre aux humaine est incertain / Et après mort n'y a relaiz...* – Да и бессмертья мне не дали, – / В чужие уходя края...» [Вийон 2002: 46-49]; «*Quiconques meurt, meurt a douleur* – Умрет любой, скорбя умрет» [там же: 106, 107] и т.д.). Сравним со стихами Мандельштама, возвращающими нас к древнегреческой мифологии, к образам богинь судьбы Мойрам – Лахесис («дающая жребий»), Клото («прядущая»), Атропос («неотвратимая»):

Бесшумное веретено
Отпущено моей рукою
... Переливается оно
Безостановочной волною –
Веретено.
... Остановить мне не дано –
Веретено
[Мандельштам 2001: 204].

Иногда время может подчиняться человеческой руке. Вспомним строки из стихотворения «Золотистого меда струя из бутылки текла...»: «Помнишь, в греческом доме, любимая всеми жена, / Не Елена – другая, – как долго она вышивала» [там же: 59]. Пенелопа, каждую ночь распускающая свой *узор* («Виноград, как старинная битва, живет, / Где курчавые всадники бьются в кудрявом порядке» [там же]), тем самым «останавливала», «сохраняла», «возвращала» время, отдавая сроки замужества. Мандельштам, подобно древнегреческой героине, плетет нить своего повествования так же медленно и аккуратно, сцепляя слово со словом, как нить с нитью. Не случайно он не называет имя Пенелопы, а говорит о ней через другой – гораздо более скандальный и яркий образ – Елены. Этим он как будто затягивает рассказ, заставляя читателя, с одной стороны, искать разгадку, а с другой, «вышивая» строки о Пенелопе с особой теплотой. Елену «сбодили» греки (так написал о ней поэт в другом стихотворении, тоже посвященном с Франсуа Вийоном). Елена – это вообще другой полюс существования (она, скорее, связана с мотивами «пира во время чумы», с мотивами воровства, кражи), отличный от тихого, но необыкновенно обдуманного поведения Пенелопы. Как и Елена, Пенелопа «любимая всеми жена», но ее судьба – в плетении и распускании нити. Подобно Мойрам, она плетет свою судьбу. Мандельштам намеренно искажает греческий сюжет: у него Пенелопа «вышивает», а не ткёт, как у Гомера. Она создает *узор* на ткани, будто пишет стихотворение о своей любви к Одиссею.

По-видимому, для Мандельштама образы «кудрявого» винограда отчасти перекликаются с образами паука и паутины – через общие оттенки переплетения, скручивания, изгиба: «Плод нарывал. Зрел виноград... / ... Вода холодная течет / Крутясь, играя, как звереныш. / И как паук ползет по мне – / Где каждый стык луной обрызган, / На изумленной крутизне / Я слышу грифельные визги» [там же: 91] («Грифельная ода»). Зреющий на «курчавых» лозах виноград через «крутящегося» зверя (звереныша) выводит на ассоциацию с ползущим пауком. Между тем именно косвенная отсылка к Вийону связывает эти два отстоящих друг от друга образа. В эссе о Вийоне Мандельштам пишет: «он любил в себе *хищного, сухопарого зверька* и дорожил своей *потрепанной шкуркой*³. “Не правда ли, Гарнье, я хорошо сделал, что апеллировал, – пишет он своему прокурору, избавившись от виселицы, – не каждый *зверь*⁴ сумел бы так выкрутиться”» [там же: 474]. Пучок ассоциаций, созданных Мандельштамом, через играющего «звереныша», который напоминает читателю о Вийоне, продолжен образом паука, ползущего вверх по «обрызганной луной» паутине, – образ поэзии, рожденной сложным кружевом слов – «грифельных визгов».

В стихотворении «Я знаю, что обман в видении немислим...» «полет веретена» достигает звезд, «оно оторвалось от медленной земли» и является «эфирным гонцом»: исчезает понятие времени, «по-

³ Курсив наш – Е.К.

⁴ Курсив наш – Е.К.

лет веретена» осуществляется «тканью мечты», и именно таков «завет» Мандельштама поэту: «Гуманным облаком окутай свой треножник» [Мандельштам 2001: 220] (отсылка к пушкинскому «Поэту»). В стихотворениях «Бесшумное веретено» и «Когда удар с ударом встречаются...» картину мира, нарисованную поэтом, можно прокомментировать строчками из «Tristia»: «Всё было встарь, всё повторяется снова, / И сладок нам лишь узнаванья миг» [Там же: 66]. Мандельштам подчеркивает статичность мира («Всё одинаково темно... И, непрерывно и одно...») [там же: 204], но лирический герой в этих двух стихотворениях меняет свое отношение к миру, свое положение и значение в нем. Если в 1909 г. пишутся строки «Всё в мире переплетено / Моею собственной рукою» [там же], то в стихотворении 1910 г. узоры уже принадлежат другой, чужой руке и имеют негативный, опасный характер. Наконецники отравленных дротиков образуют «острый узор», который «нацелен» на лирического героя:

Узоры острые переплетаются,
И, все быстрее и быстрее,
Отравленные дротики взвиваются
В руках отважных дикарей
[Мандельштам 2001: 15].

В стихотворении «На перламутровый челнок...» «приливы и отливы рук» расцениваются как «очаровательный урок», как «заклинание», поэт просит начать «однообразные движенья».

В целом, процесс тканья, название материала (пряжа, нить) значимы в поэзии Мандельштама («Золотое руно, где ж ты, золотое руно?», «И я люблю обыкновенье пряжи» и т.д.). В мировой культуре одним из наиболее частых воплощений пряжи в мифологии выступает мотив нити или веревки, что соотносится, в первую очередь, с жизненным путем человека и с динамикой бытия вообще. Несомненно, эту мысль Мандельштам читал и в строках Вийона:

Mes jours s'en sont allez errant
Comme, dit Job, d'une touaille
Font les filetz, quant tisserant
En son poing tient ardente paille:
Lors, s'il ya nul bout qui saille,
Soudainement il le ravit.
Si ne crains plus que rien m'assaille,
Car a la mort tout s'assouvit
[Вийон 2002: 96].

Бесследно разлетелись дни,
И не вернуть уже былого.
Ткач, сколько нитку ни тяни,
До края заткана основа,
И места нет, на коем снова
Я ткал бы жизнь, как до сих пор!
Не жду ни доброго, ни злого, –
Смерть разорвет любой узор!
[Вийон 2002: 97] (перевод Ф. Мендельсона)

Путь поэта, как и путь всякого живущего, есть процесс плетения полотна. Узор на ткани у Вийона становится узором жизни, но он не вечен, как и жизнь любого человека. Ж. Фавье трактовал эти стихи Вийона как отклик на «текст книги Иова, выражающего свое отчаяние: “Дни мои бегут быстрее челнока и кончаются без надежды”» [Фавье 1991: 239].

В «готических текстах» Мандельштама подчеркнута противопоставление человека и гнетущей власти. М.Л. Гаспаров отмечает, что строки стихотворения «(Реймс – Лаон)» «лиса и лев боролись в челноке» – «это аллегории хитрости и силы, маленького человека и гнетущей власти. Лев как символ власти неудивителен; а о маленьком человеке нам напоминают... строки из статьи о Виллоне» [Гаспаров 2001: 282]. Мотив «зверька» перейдет у Мандельштама в метонимические «шкурки»: «Да будет так: прозрачная фигурка / На чистом блюде глиняном лежит, / Как беличья распластанная шкурка; / Склонясь над воском, девушка глядит» [Мандельштам 2001: 66]; «И растянул сапожник неуклюжий / На башмаки все пять воловьих шкур» [Там же]; «Как нагибается булочник, с хлебом играющий в жмурки, / Из очага вынимает лавашиные влажные шкурки⁵» [там же: 100].

С появлением в творчестве Мандельштама мотива «века-волкодава» «зверек» получает отражение в еще более метонимически обостренной метаморфозе: «Бал-маскарад. Век-волкодав. / Так затверди ж назубок: / Шапку в рукав, шапкой в рукав... / И да хранит тебя Бог!» [Там же: 109]; «Мне на плечи кидается век-волкодав, / Но не волк я по крови своей: / Запихай меня лучше, как шапку, в рукав / Жаркой шубы сибирских степей» [там же: 108]. «Шапка» – убитый зверь, тоже своего рода метафора человека, погубленного веком, «социальной архитектурой». Н. Струве пишет, что «повелительные наклонения “запихай”, “уведи” обращены “к собственной судьбе”... Таинственным образом Мандельштам провидел несовместимость свободы и правды. Остаться на свободе – значит участвовать во лжи» [Струве 1992: 43]. Видимо, поэтому лирический герой просит «заточить» себя, «заклечь в клетку». Это наблюдение важно с той точки зрения, что динамика, связанная с образом Вийона, является, по определению Д.И. Черашней, «доминантой», «определителем поведения человека, установочным продвижением личности, постепенным восхождением в новое и высшее, изменением себя ради узнавания высшего⁶» [Черашняя 2004: 106]. В данном случае очевидно отступление от доминанты, так как живой, подвижный зверек деформируется в бездушную вещь, а использование повелительного наклонения и отражение просьбы – как бы «остановка» самого лирического героя, надеющегося на то, что определенные действия примет кто-либо другой. Наконец, движение «запихай меня лучше, как шапку, в рукав» прямо противоположно движению вперед, например, по «беговой дорожке», как это происходит в стихотворении «Довольно кукусься...», связанном с Вийоном.

Хотелось бы отметить, что появление мотива шапки заявлено уже в ранних текстах Мандельштама включением слов «зверь» и мех («шубы») в один ряд в стихотворении «О временах простых и грубых...»: «И дворники в тяжельх шубах / На дере-

⁵ Удивительно, как армянский хлеб может быть увиден взглядом поэта: он сочетает в себе мотивы гадания, воплощения человека в маленького зверька, игру со своим создателем – булочником.

⁶ Курсив автора – Е.К.

вянных лавках спят... / Привратник, царственно ленив, / Встал, и звериная зевота / Напомнила твой образ, скиф» [Мандельштам 2001: 38]. «Зверек» в поздних текстах Мандельштама преобразуется в мотив шапки, но это не одна модификация, противопоставленная «веку-волкодаву»: «зверек» становится жертвой, жертвенным приношением. О том, что мотив жертвенного ягненка связан с текстами, посвященными революции, пишет А.А. Hansen-Love в работе «Mandelstam's thanatopoetics»: «The motif of the “victim-lamb” can be seen in those of Mandelstam's poems which discuss the destruction of the Apollonian culture-world through the chaos of the Revolution and the Civil War⁷: “Век мой, зверь мой, кто сумеет / Заглянуть в твои зрачки... / Словно нежный хрящ ребенка / Век младенческой земли, – / Снова в жертву, как ягненка, / Темя жизни принесли”» [Hansen-Love 1993: 141]. В «Зверинце», например, этот мотив обыгрывается в контексте войны 1914 г.: «Эфир, которым не сумели, / Не захотели мы дышать – / Козлиным голосом, опять, / Поют косматые свирели. / Пока ягнята и волы / На тучных пастбищах водились...» [Мандельштам 2001: 51]. «Миротворческий пафос этого стихотворения резко контрастировал с воинственно-патриотическим духом, преобладавшим в поэзии во время первой мировой войны» [Мандельштам 1990: 474].

В этом аспекте интересна мандельштамовская «трилогия о веке» (определение Е.Г. Эткинда). Исследователь включает в нее стихотворения «За гремучую доблесть грядущих веков...», «Век» и «1 января 1924». Данная «трилогия» – один из путей реализации «социальной архитектуры» в поэзии Мандельштама. Кроме того, при рассмотрении текстов о веке выстраивается тематическая пара «белка – волк» / «человек – век», что отсылает нас к мандельштамовскому Вийону, объясняя тем происхождение поэтического мифа о французском поэте. В своем эссе Мандельштам пишет, что «Виллон в Париже, как белка в колесе, не зная ни минуты покоя» [Мандельштам 2001: 474]. Таким образом, белка находится в антитетичной позиции к волку, подобно человеку (поэту, в данном случае), всегда противопоставленному государству (в рассматриваемом нами контексте – веку).

Один из ключевых образов в этих текстах – век. Он «персонифицирован – это пес-волкодав, который кидается на человека» [Эткинд 1995: 216]. Возможно, в создании Мандельштамом данного образа сказалось влияние скандинавских мифов: гигантский волк Фенрир как символ хаоса проглатывал Солнце при конце света. Это сближение усиливается, если учитывать, что в стихотворении «За гремучую доблесть грядущих веков...» мотив «чаши на пире отцов» причастен к пиру в Валгалле. «Второй персонаж – “я” – человек, живущий в пространстве, но вне времени: географическое пространство определено словами “сибирские степи” и “Енисей”;

это – Россия. Временной ограниченности нет... “кровавые кости в колесе” вызывают в памяти средневековую казнь» [там же: 216-217], а появление средневековья – отголосок отражения в тексте фигуры Вийона. «Век-волкодав» – «двойная материализация: уже *век*⁸ – метонимическое преобразование отвлеченного понятия «время»; *век-волкодав* – это метонимия, пережившая еще и превращение в метафору. Метонимический *век* в русской поэзии привычен [там же: 218]. Помимо волкодава, в стихотворении есть еще образ «зверька» («зверьков») – голубые песцы. В отличие от «социальной архитектуры», которую воплощает собой век, песцы становятся символом первобытной природы, а – через отсылку к Вийону – и культуры. «Сухопарый зверек», в которого превращается мандельштамовский Вийон, ассоциативно переключается не только со страшным «век-волкодавом» (антитетично), но и с бесконечно прекрасными сияющими голубыми песцами.

Можно проследить эволюцию образа века. «В стихотворении “Век” то был несчастный зверь с перебитым хребтом: его еще можно исцелить музыкой, красотой, культурой. В стихотворении “1 января 1924” – умирающий отец, который, вопреки смерти, продолжает жить в современности. И тут, и там век – минувший. В последнем звене трилогии – век нынешний. Он олицетворен псом-волкодавом, кидаемым не только на волков, но и на людей. Он страшен, потому что не отличает одних от других, своих от чужих» [там же: 232].

Осмысление своего века и своего времени, анализ метаморфоз происходящего вокруг поворачивает русского поэта в сторону судьбы Вийона и в сторону Франции. Она виделась Мандельштаму, помимо личного восприятия, сквозь призму ее авторов – не только Франсуа Вийона, но и Поля Верлена, Огюста Барбье, «Ямбы» которого поэт переводил в 1923 г., через год после создания «Века» и «незадолго до того, как писал “1 января 1924”» [там же: 238]. Не случайным является и написанное в 1923 г. «Язык булыжника мне голубя понятней...» («Париж») – его «темы, образы и ритм... навеяны “Ямбами” Барбье» [Мандельштам 1990: 498]. Лев, один из центральных образов в этом стихотворении, – реминисценция из Барбье, воплощение народного восстания. Это тоже зверь, меняющий свой облик на протяжении текста: от «нежных львят», сравниваемых с котятками, до «большеголового» льва, который «лапу поднимал, как огненную розу».

Между стихотворениями «1 января 1924» и «Язык булыжника мне голубя понятней...» есть и другая мотивная связь: время, буквально представленное катящимся (или хрустящим, пахнущим) яблоком («Кто веку поднимал болезненные веки – / Два сонных яблока больших», «Снег пахнет яблоком», «И яблоком хрустит саней морозных звук», «Вновь пахнет яблоком мороз» [Мандельштам 2001: 93-94] в «1 января 1924»; «И клятвой на песке как яблоком играли», «И грызла яблоки, с шарманкой, детвора» [там же: 92] в «Париже»). Этот мотив звучал еще в «Камне», в стихотворении «С веселым ржанием па-

⁷ «Мотив “жертвенного агнца” можно увидеть в тех стихотворениях Мандельштама, в которых рассматривается уничтожение культуры мира Аполлона через хаос революции и гражданской войны».

⁸ Курсив здесь и далее в цитате автора – Е.К.

сутся табуны» («Я слышу Августа и на краю земли / Державным яблоком катящиеся годы» [Мандельштам 2001: 48]), но у позднего Мандельштама яблоко связано с «умираньем века» и в то же время – с творчеством, с преодолением разрыва между поэтом и временем. Метонимический образ яблока косвенно выплывает в стихотворении об Александре Герцевиче:

И власть, с утра до вечера,
Заученную *хруст*,
Одну сонату вечную
Играл он наизусть

[Мандельштам 2001: 109].

Вечная соната еврейского музыканта хрустит, как яблоки, которые грызет парижская детвора, как мчащиеся по снегу сани, и «музыка позволяет победить страх смерти»⁹ [Струве 1992: 48]. Эта победа возвращает нас к поэту, как и Мандельштам, не потерявшемуся в сложной иерархии «социальной архитектуры», который «любил в себе хищного, сухопарого зверька» [Мандельштам 2001: 474]. «Зверек» из статьи «Франсуа Виллон» претерпевает разнообразные деформации. Есть одна линия: «зверек – шкурка – шапка», и это путь слабости, расподобления, безжизненности. При сопоставлении судеб Мандельштама и Вийона данный ход можно обозначить как потерю личности внутри «социальной архитектуры», в мире готики или в мире нового послереволюционного времени. Но есть и другая линия: это образ века, требующего от поэта понимания «языка бульжника» и поиска «потерянного слова». Век, который был так суров к Мандельштаму, который нарисовал ему трагическую судьбу превращения из «живого зверька» в «белчью шапку», век, с которым поэт все время спорил, век, который лишил его «чаши на пире отцов», – именно этот век и горькая судьба оказались для Мандельштама связующей нитью между ним и французским школяром-вором, неоднократно ощущавшим себя в грубых руках правосудия. Для каждого из них век стал судьей – безжалостным, холодным и несправедливым, тем более что вырваться из его пут невозможно: «Попробуйте себя от века оторвать...». Но – сквозь этот (XV или XX) век – и Вийон, и Мандельштам прошли, «минуя

Данные об авторе

Елена Юрьевна Куликова – кандидат филологических наук, доцент, старший научный сотрудник сектора литературоведения Института филологии Сибирского отделения РАН.

Адрес: 630090, Новосибирск, ул. Николаева, 8.

E-mail: kulis@mail.ru

About the author

Elena Yurievna Kulikova – Candidate of Philology, Associate Professor, Senior Researcher of Literary Studies Section of Institute of Philology of the Siberian Branch of Russian Academy of Sciences (Novosibirsk).

внуков, к правнукам». Век-судья, пристрастный и жестокий, остался в истории, закончился, а два поэта всегда будут существовать в настоящем, здесь и сейчас.

ЛИТЕРАТУРА

Аверинцев С.С. Судьба и весть Осипа Мандельштама // Мандельштам О.Э. Сочинения: В 2 т. Т. 1. Стихотворения / Сост., подгот. текста и коммент. П. Нерлера; вступ. ст. С. Аверинцева. – М.: Худож. лит., 1990. – С. 5-64.

Вийон Ф. Стихи: Сборник / Сост. Г.К. Косиков. – М.: ОАО Изд-во «Радуга», 2002. – 768 с.

Гаспаров М.Л. О русской поэзии: Анализ, интерпретации, характеристики. – СПб.: Азбука, 2001. – 480 с.

Гаспаров М.Л. Примечания // Мандельштам О. Стихотворения. Проза / Сост. Ю. Фрейдина, предисл., коммент. М. Гаспарова, подгот. текста С. Василенко. – М.: «РИПОЛ КЛАССИК», 2001. – С. 586-669.

Мандельштам Н.Я. Вторая книга: Воспоминания. – М.: Изд-во «Олимп», Изд-во «Астрель», Изд-во «АСТ», 2001. – 512 с.

Мандельштам О.Э. Сочинения: В 2 т. Т. 1. Стихотворения / Сост., подгот. текста и коммент. П. Нерлера; вступ. ст. С. Аверинцева. – М.: Худож. лит., 1990. – 638 с.

Мандельштам О. Стихотворения. Проза / Сост. Ю.Л. Фрейдин; предисл. и коммент. М.Л. Гаспарова; подгот. текста С.В. Василенко. – М.: СЛОВО / SLOVO, 2001. – 608 с.

Рубинс М. Пластическая радость красоты: Экфрасис в творчестве акмеистов и европейская традиция. – СПб.: Академический проект, 2003. – 354 с. – (Сер. «Современная западная русистика», т. 46).

Струве Н. Осип Мандельштам. – Томск: Изд-во «Водолей», 1992. – 272 с.

Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное. – М.: Изд. группа «Прогресс» – «Культура», 1995. – 624 с.

Фавье Ж. Франсуа Вийон / Пер. с фр.: пер. В. Никитина (главы I–XIII), Р. Родиной (главы XIV–XXI); ред. С. Емельяников. – М.: Радуга, 1991. – 480 с.

Черашняя Д.И. Поэтика Осипа Мандельштама: Субъектный подход: Учеб. пособие. – Ижевск, 2004. – 450 с.

Эткинд Е. Там, внутри: О русской поэзии XX века. – СПб.: «Максима», 1995. – 568 с.

Hansen-Love A.A. Mandel'stam's Thanatopoetics // Readings in Russian Modernism: To Honor V.F. Markov. – Moscow, 1993. – P. 121-157.

⁹ В этом стихотворении тоже упоминается вариация «шкурки» в контексте власти музыки над *этим веком*: «Нам с музыкой-голубою / Не страшно умереть, – / Там хоть вороньей шубою / На вешалке висеть» [Мандельштам 2001: 109].

ФОРМИРОВАНИЕ ЕДИНОЙ СИСТЕМЫ ЛИНГВИСТИЧЕСКОГО ОБРАЗОВАНИЯ

УДК 811.161.1'373 ББК Ш141.2-72

М.Э. Рут

Екатеринбург, Россия

О ВЕЛИКОМ РУССКОМ ЯЗЫКЕ И МАТЕ¹

Аннотация: Статья посвящена вопросам неконтролируемого расширения употребления обсценной лексики в современном русском языке. Автор размышляет о причинах изменения языкового вкуса и выражает озабоченность проникновением мата в литературную речь.

Ключевые слова: эвфемизация, литературный язык, языковая ситуация, общенародный язык, обсценная лексика, матизмы.

M.E. Ruth

Yekaterinburg, Russia

ABOUT GREAT RUSSIAN LANGUAGE AND FOUR-LETTER WORDS

Abstract: The article is dedicated to the questions of an uncontrollable expansion of the obscene lexicon in modern Russian. The author reflects on the reasons of a language taste change and expresses concern about the penetration of four-letter words into literary speech.

Keywords: euphemisation, literary language, language situation, public language, obscene lexicon, foul word.

В день рождения А.С. Пушкина, объявленный праздником русского языка, на филологический факультет УрФУ буквально набросились журналисты с просьбой об интервью. Их не интересовал ни великий поэт, ни русский литературный язык, им созданный. Филологов просили «ради праздника» рассказать что-нибудь о сленге. Факт этот кажется показательным: почему-то русский язык журналистам представляется прежде всего связанным с его нелитературными формами. Споры нет, о сленге тоже нужно говорить, но разве в нем величие русского языка? Совсем наоборот: бедность словаря, унылая эксплуатация одних и тех языковых средств, скудная тематика – все это отнюдь не обогащает русский язык, хотя очень часто именно способность украсить нашу речь видят в сленге. Почему-то многим кажется, что выразительнее сказать *клёвый* вместо *хороший* (*удачный, прекрасный, замечательный, чудесный*), *оттянуться* вместо *отдохнуть* (*отвлечься, расслабиться, насладиться*)... Думается, Пушкину со сленгом скучно бы стало...

Но сленг – это еще полбеда. Модно стало видеть особую выразительность в русском мате. Тема отношения к нецензурной брани тоже весьма популярна в самых различных социальных средах: о мате готовы писать ученые, публицисты, о мате кажется интересным устраивать дебаты в школах и университетах и т.п. Даже термин появился – матизм!² Мат все активнее становится фактом нашей языковой культуры (если после этого можно говорить о таковой) и нашей речи – по крайней мере, уже никого не удивляет мат в стенах университетов, в разговоре

юноши и девушки в трамвае, в болтовне ребяташек на детской площадке). Автор этих строк, выросшая отнюдь не в рафинированной интеллигентской среде, могла на собственном опыте наблюдать, как проникает мат в быденную речь деревенского и поселкового социума: скажем, тридцать лет назад ни один старожил деревни не позволял себе матерного слова в беседе с незнакомым человеком и даже просто в его присутствии, сейчас же положение резко изменилось. В 1966 году, готовясь выехать на фольклорную практику в рабочий поселок Нижняя Салда, мы, студентки-первокурсницы, с опаской представляли себе, каково это – собирать фольклор в уральской глубинке: «Девочки, там, наверное, в наших записях одни купюры будут!». Страхи не оправдались – ни бабушки, певшие нам свадебные песни своей юности, ни разбитные бабенки, прямо на наших глазах на ходу сочинявшие частушки, ни только что вышедший из запоя старичок-сказочник (мы долго ждали, когда запой у него пройдет – слишком соблазнительно было записать его сказки, которыми он, по рассказам знакомых, развлекал всю артель на покосе каждую ночь) – никто не заставил нас в смущении опустить блокнот, потому что каждый из наших информантов не представлял себе, что можно материться в присутствии городских молодых девушек. Я не говорю уже о том, что никогда не слышала матизмов ни от подруг, ни от молодых людей с нашего факультета, а какого-нибудь пьяненького гражданина, начавшего материться в трамвае, тут же останавливали, и, как правило, он замолкал. Тем более трудно было себе представить, чтобы мат зазвучал из уст официального лица: кондуктора, продавца, кассира, проводника. Впервые мне довелось услышать такое только в 1990 году – в Москве! (на Урале до этого не приходилось). Сейчас на «непарламентские выражения» должностные ли-

¹ Дополненная статья Рут М.Э. Мат в легендах нашего времени // Изв. Урал. ун-та. – 2005. – № 34. – С. 149-155. (Серия «Проблемы образования, науки и культуры». – Вып. 17.)

² См., например: Мокшенко В.М., Никитина Т.Г. Словарь русской брани (матизмы, обсценизмы, эвфемизмы). – СПб., 2003.

ца переходят очень легко – правда, им тут же отвечают аналогичным образом, совсем не удивляясь и не возмущаясь.

Сейчас остается только морщиться, когда слышишь, как молодая мамаша «нежно» характеризует своего упавшего малыша словом, которое не только неуместно с позиций прежней речевой культуры, но и чисто логически никак не может быть отнесено к почти младенцу, даже если это дитя женского пола; когда в маршрутном такси некто вполне приличного вида, говоря по сотовому телефону, весьма громко предлагает собеседнику идти по известному адресу, раз уж тот не может обеспечить ожидаемые производственные успехи в фирме; когда милая девочка с гуманитарного факультета радостно сообщает подружкам, что зачет-таки сдала, хотя не знала... – словом, совсем ничего не знала. Нет смысла доказывать, что так говорить нехорошо, потому что мат защищен многочисленными прецедентами своего употребления в широких общественных кругах (чего стоят, например, телевизионные программы, где разворачивание сюжета сопровождается «запикиванием» нецензурной брани, которая глушится для телезрителей, но, предполагается, звучит в студии), потому что выходят словари, где на обложке сакраментальное слово из трех букв набрано золотом³, – и твои увещевания все равно останутся твоим личным мнением, прислушиваться к которому никто не обязан.

В чем причина столь победного шествия мата через социумы? Что привлекает нему не только молодежь, но и утонченную интеллигентскую элиту? Существует ряд легенд, как бы узаконивающих матоупотребление в широких слоях населения.

Первая легенда: мат был запрещен в советское время, теперь, наконец, можно говорить свободно. Эта легенда помещает борьбу за «разрешение» мата в контекст борьбы за свободу слова и печати, снятие железного занавеса, гласность. Ср.:

...Мы пили водочку и сжигали наш словарь. Первый наиболее полный словарь русского мата. Сожгли один экземпляр. Сожгли другой. Да придумались... Решили: по одному экземпляру хранить у себя, а пятый, оставшийся – подарить на юбилей нашему другу, поэтому и балагуру, человеку надежному.

Может быть, сейчас наше действие покажется странным, непонятным. Шел 1973 год! Если бы в то время узнали о нашем словаре в компетентных органах и на службе, за милую душу вышвырнули бы с работы, а может, и похлеще что-нибудь придумали. Конечно, это были не сталинские времена, но и тогда, в 60–70-е, мы успели почувствовать на собственной шкуре когти властей, когда за вольнодумство, нестандартность творчества был разогнан городской литературный клуб, или когда одного из нас едва не исключили из аспирантуры только за то, что он прочел по телевидению стихотворение, посвященное французскому («буржуазному») художнику Анри Матиссу, не согласовав свое выступление с парткомом института.

Ну, а тут, представляете, толковый словарь мата, а в авторах-составителях – молодые ученые, педагоги. Ату их!

И вот – костер в эмалированном тазу. Спасая себя, мы спасали тогда и сам словарь⁴.

Прошу прощения за столь обширную цитату, но очень уж показательна в ней представлены приемы романтизации борьбы за право на мат: включение ее в контекст диссидентских ценностей – кухонные беседы «под водочку», огонь – пусть даже и в эмалированном тазу, – который пощадил по воле авторов их детище (о, «рукописи не горят!»), вольнодумство и литературный клуб, стихи и Матисс (там мат, очевидно, тоже пригодился), «чуть не» исключение из аспирантуры, словарь, написанный «в стол»... После этого как не задуматься о высоком предназначении лексической нецензурщины в борьбе против любой цензуры!

Конечно, этот миф не выдерживает самой элементарной критики: борьба с матом началась отнюдь не при советской власти, и это легко опровергается и русской нормативной лексикографией, и нашей классической литературой, свободной от мата. Поддержанием полуторавековой традиции, а не советским произволом объясняется отношение к мату в начале и середине XX века.

Правда, у ревнителей мата наготове сразу уже другая легенда: мат был всегда, и Пушкин его употреблял, и Толстой, и Достоевский, ср.: «Настоящей сенсацией стали постперестроечные публикации русской классики. Широкая читательская масса с изумлением узнала, что Пушкин, Лермонтов, Тургенев, Чехов пользовались матом, кто в стихах, кто в частных письмах»⁵. Это распространенное положение, правда, и легендой-то не назовешь: почему взрослых людей должно удивлять, что носителю русского языка известен этот языковой пласт. «Изумляться» такому может не «широкая читательская масса», а разве что ребенок, которого по неопытности потрясает, что великие мира сего тоже едят, пьют, спят и так далее. Нет сомнений, что все русские люди владеют матом, естественно, что в своих письмах и художественных произведениях, не для «широкой читательской массы» предназначенных, наши поэты и писатели могли себе позволить ненормативную лексику (что находило отражение в академических изданиях), но здесь как нельзя уместнее кажется перефразировка слов Р. Гамзатова о пьянстве: материться...

...можно всем.

Необходимо только
знать: где, когда и с кем,
за что и сколько.

А ссылки на Пушкина и Лермонтова напоминают плаксивое ребячье: «Да, Колька вон матерится, а мне почему нельзя?».

Легенда третья. Мат – часть русской культуры, он пропадает, исчезает, надо его собрать, сохранить,

³ См.: Плущер-Сарно А. Большой словарь мата. Т. 1. – СПб.: Лимбус Пресс, 2001. К счастью, название тома, представленное на обложке, не отражено в библиографической справке.

⁴ Блинов В., Шевелев Ф. Русский народный мат: Толковый словарь. – Екатеринбург, 2002. С. 5.

⁵ Ерофеев В. Царство мата // Московские новости. 23-24 июля 2004 г. С. 16.

защитить. «Мы присутствуем при последних судорогах русского мата?»⁶ Полноте! Языковой факт не исчезает и не возникает по велению свыше. Нет смысла спорить с тем, что мат существует. Можно о нем говорить с возмущением или с восхищением – он останется, покуда его существование отвечает законам языка. И хотя роль мата во времени меняется, место для него в языковой системе существует. В праславянскую эпоху мат, как и брань в более широком понимании существовали в качестве сильнейшего магического средства: матерные заклятия были атрибутом многих обрядов (например, земледельческих, свадебного, святочных и т.п.), применялись как охранные слова при родах⁷. Христианство вступило в борьбу с языческими обрядами и в том числе с матерными словами, оставив их лишь как последнее, крайнее средство инвективы против врагов истинной веры. С принятия христианства на Руси матерные слова становятся запретными, недопустимыми в обычной речи. Ср. определения в словаре В.И. Даля, автора первого словаря *живого* великорусского языка: **Матерный**, похабный, непристойно мерзкий, о брани; **Матерность**, **матерщина**, непристойность, мерзкая брань; **Матерник**, похабник, непристойный ругатель⁸; **Сквернословить**, вести непристойные, заторные, постыдные речи; срамно, похабно ругаться; **Сквернословие**, срамное слово⁹. Интересно наблюдение В.И. Даля, согласно которому «акающие русаки (ряз., тул., орл., кур., тамб. и пр.) первые сквернословы; в окающем говоре (сев., вост.) такого сквернословия не услышишь»¹⁰ – ведь северно-русские территории более устойчиво сохраняют традиционный русский уклад и традиционную русскую культуру. Хочется также обратить внимание на то, что слово *скверный* происходит от *скверна*, которая в словаре В.И. Даля толкуется в том числе и как «все богопротивное». Другими словами, матерщина богопротивна, мерзка и непристойна – так считает В.И. Даль и так, очевидно, считал и русский народ, зеркалом языка которого традиционно признается далевский словарь.

Тем не менее на протяжении долгих лет существования русский язык и русский народ о мате не забыли. Растеряв свою магическую силу, но до сих пор обладая очень сильной негативной выразительностью, мат оказывается уместным и даже необходимым в ситуациях стрессовых. Не случайно многие оправдывают разгул мата в нашей речи утверждением: «У нас сейчас время такое, что нельзя не материться». Не случайно многие, начиная с М. Горького, связывают особое распространение матерщины в речи с веками татаро-монгольского ига. Однако частое употребление матерщины снимает ее «антистрессовую» силу: став привычным, матерное слово лишается яркой экспрессивной окраски и превращается в слово-паразит.

Другое дело, что мат никуда не исчез и пока не просто не исчезает, но распространяется в полную меру. Поэтому вряд ли стоит говорить о словарях мата на той высокой возвышенной ноте, на которой говорят о своих трудах деятели обценной лексикографии: скажем, включение в третье издание далевского словаря, предпринятое И.А. Бодуэном де Куртене, некоторых матизмов, отсутствовавших в прижизненных изданиях, объявляется его «научным подвигом»¹¹, а факт отсутствия в вышедшем огромным тиражом русском переводе «Этимологического словаря русского языка» М. Фасмера наиболее «крепких» обценных слов (спасибо Б.А. Ларину!) расценивается как «трагичная судьба обценной этимологии»¹² и т.п. Характерно, что авторов и апологетов обценных словарей нисколько не волнует судьба русской диалектной лексики, которая действительно исчезает, унося за собой многие страницы русской традиционной культуры, – они, кажется, диалектные словари читают только для того, чтобы найти в них обценные слова, при этом сетуя на то, что записанные народом и у народа эти словечки имеют несколько иное значение, чем это им, знатокам русского мата, представляется¹³.

Думается, что нет смысла развивать работу по ««спасению» русского мата», которая сейчас только в еще большей степени оправдывает засоренность обценной лексикой современный русский язык.

Легенда очередная видит в мате необъятные языковые богатства. Принято восхищаться многозначностью матерных выражений и слов, их способностью обозначить практически любое явление, ср., например: «Еще Достоевский писал, что русский человек может выразить всю гамму своих чувств при помощи одного неприличного слова»¹⁴. Учитывая обращение к столь авторитетному первоисточнику, позволим себе обширную цитату из Ф.М. Достоевского:

«Гуляки из рабочего люда ... ходят по праздникам пьяные, иногда толпами, давят и натываются на людей – не от буянства, а так, потому что пьяному нельзя не натекаться и не давить; сквернословят вслух, несмотря на целые толпы детей и женщин, мимо которых проходят, – не от нахальства, а так, потому что пьяному и нельзя иметь другой язык, кроме сквернословного. Именно это язык, целый язык, и я в этом убедился недавно, язык самый удобный и оригинальный, самый приспособленный к пьяному или даже лишь к хмельному состоянию, так что он совершенно не мог не явиться, и если бы его совсем не было – il faudrait l'inventer. Я вовсе не шутя говорю. Рассудите. Известно, что в хмелю первым делом связан и туго ворочается язык во рту, наплыв же мыслей и ощущений у хмельного, или у

¹¹ См.: Дуличенко А.Д. Язык и тело: К познанию потаенного // Плуцер-Сарно А. Большой словарь мата. Т. 1. С. 37.

¹² Плуцер-Сарно А. Большой словарь мата. Т. 1. С. 73. Надо отметить (и, судя по дальнейшим высказываниям автора, это известно и ему), что ничего «трагичного» в этой судьбе нет, поскольку в немецком издании все фасмеровские обценные этимологии представлены, к тому же в «Этимологическом словаре славянских языков», издаваемом РАН, они тоже присутствуют.

¹³ См.: Там же. С. 72.

¹⁴ Ерофеев В. Царство мата.

⁶ Ерофеев В. Царство мата. С. 16.

⁷ См. об этом: Славянские древности: Этнолингвистический словарь: В 5 т. – М., 1995. Т. 1. С. 250-252.

⁸ Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. – М.; СПб., 1881. Т. 2. С. 308.

⁹ Там же. Т. 4. С. 195.

¹⁰ Там же.

всякого не как стелька пьяного человека, почти удерживается. И потому естественно требуется, чтобы был отыскан такой язык, который мог бы удовлетворить этим обоим, противоположным друг другу состояниям. Язык этот уже спокон веку отыскан и принят во всей Руси. Это просто-запросто название одного нелексиконного существительного, так что весь этот язык состоит из одного только слова, чрезвычайно удобно произносимого»¹⁵. Приведенная цитата позволяет несколько поправить утверждение В. Ерофеева: не «русский человек», а пьяный человек только и может, что сквернословить и с помощью единственного слова выразить все свои чувства. В последующем описании разыгравшейся перед писателем жанровой сценки Достоевский, виртуозно избегая цитат из этого «однословного языка», демонстрирует свой вариант прочтения «оживленной» беседы между четырьмя пьяницами. Думается, современный читатель без труда представит себе вполне адекватный вариант такой беседы – правда, не обладая талантом Достоевского, можно и не угадать за сей лексической монотонностью того богатства чувств, которое усмотрел гений (а, может, просто сам придумал – как-никак, мастер слова). К тому же при всем высказанном восхищении и Достоевский, судя по его же словам, не выдерживает: «Помилуйте! – закричал я им вдруг, ни с того ни с сего (я был в самой середине толпы). – Всего только десять шагов прошли, а шесть раз (имя рек) повторили! Ведь это срамеж! Ну, не стыдно ли вам?»¹⁶. И разве не прав Федор Михайлович? Разве не «срамеж», что, «несмотря на целые толпы детей и женщин» можно упражняться в применении одного и того же «похабного» и «мерзкие непристойного» слова для выражения тех нескольких эмоций, которые доступны пьяному человеку. Стоит ли этим восхищаться?! И так ли уж восхищается этим Достоевский?

Тот ореол исключительной выразительности, которым сейчас окружают бытующий в нашей речи в изобилии мат, не соответствует положению вещей. Унылое повторение одного и того же слова в качестве вводного, бессменное выражение, используемое в качестве оценки любой ситуации, лишь обедняют наши мысли и наши эмоции. Кроме того, исходная циничная семантика матерных слов срывает покров с тех отношений, которые не нуждаются не только в подобном срывании, но и в огласке вообще. Современное стремление доказать, что у нас есть секс, причудливым и далеко не безопасным образом объединилось со стремлением продемонстрировать, что мат у нас тоже есть, хотя оба эти факта не нуждаются (и не нуждались!) в особом подтверждении: и секс всегда был, только считалось, что это не публичное действие, как сейчас, и матерщина существовала, хотя и считалось, что это срамные слова, которыми неприлично выражаться при женщинах и детях.

Гораздо интереснее и богаче явление, связанное с отказом от употребления матерных выраже-

ний – это эвфемизмы, созданные на базе мата, демонстрирующие разнообразие языковых средств и великолепные навыки языковой игры. Именно на языковой игре основаны и знаменитые «матерные загибы», в которых важным было не количество употребленных матизмов, а виртуозное вплетение их в гибкую многословную фразу, которую еще и выпалить нужно было на одном дыхании. Ни один из современных носителей мата на это, увы, не способен – бедна у него слова мастерская.

Очень устойчиво представление о том, что мат «нам строить и жить помогает». «С матом советские солдаты шли в атаку против нацистов (и без мата тоже шли. – *М.Р.*), а советские хоккеисты побеждали канадских»¹⁷ (что-то нашим футболистам мат не помогает; может, им в тренеры кого-нибудь из авторов обценных словарей назначить, и все будет в порядке?). В.А. Блинов и Ф.А. Шевелев в предисловии к своему словарю повествуют о заслуженном строителе, с матом требующем у работницы при растворомешалке раствору: «Конечно, можно было бы заслуженному строителю побережечь слух и вкус обывателя и сказать примерно так: “Шурочка, организуй, пожалуйста, подачу раствора!”. Ухмыльнулась бы Шурапа, послала подальше Буравлева и продолжила бы тары-бары со своими товарками. И заметьте, идущие внизу горожане не обижаются на эти матерные вопли: дело мастер делает, дом строит!»¹⁸ (непонятно, как «идущие внизу горожане» догадывались, что мастер там дом строит, а не просто куражится по пьянке, и что помешало Шурапе «послать» мастера и в ответ на его «матерные вопли» – может, тут дело все-таки в уважении к действительно заслуженному строителю, которое помогало простить ему хамское поведение по отношению к женщине; да и дисциплина несколько странная на участке у заслуженного строителя – все-таки там «дом строят» или «тары-бары» ведут?).

Впрочем, как уже отмечалось, мат, как и любое экспрессивное слово, может вывести человека из стрессовой ситуации. Трудно требовать от людей, находящихся в таковой, соблюдения общепринятых норм речевой культуры. Так (извините за параллель), общепринятые правила требуют от человека контроля за своими естественными отправлениями, и человек, будучи в здравии и сознании, эти правила соблюдает. Однако всякие бывают ситуации... Слава Богу, пока никто не догадался эти ситуации запечатлеть, собирать в фотоальбомы, издавать их с должной помпой, чтобы люди не забыли ненароком, как это получается, или, не дай Бог, никто не подумал, что народ у нас без определенных процессов в организме прожить может.

Внимание к мату уже дает свои плоды. Уже приходят на сайт Gramota.ru письма-запросы любознательных девочек о том, как правильно употреблять и писать матерные слова (цитировать, простите, не хочется). И ведущие сайта подробно и обстоятельно, не стесняясь в цитации, объясняют им, как

¹⁵ Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 21. С. 108.

¹⁶ Там же. С. 109.

¹⁷ Ерофеев В. Царство мата.

¹⁸ Блинов В., Шевелев Ф. Русский народный мат: Толковый словарь. С. 10.

определить спряжение у матерного глагола, попутно чуть ли не извиняясь, что в нормативных словарях таких глаголов нет, и приводят ссылки на словари, где такие слова отражены (развивайся, девочка!), и приводят дополнительные примеры, чтобы ребенку понятно было и запас его словарный обогащался. Может, правда, это просто провокация со стороны задающего вопрос? Если даже так, как легко на эту провокацию поддаются интернетные охранители нашей языковой грамотности! И мат из «непечатного» становится легально письменным, практически литературным.

Совсем недавно в телевизионном интервью меня спросили (явно желая поймать на слове), что я выкрикиваю, если мне вдруг на ногу падает, например, молоток или кастрюля с кипятком. И в глазах ведущего, очень милого и интеллигентного молодого человека, появилось явное удивление и недоверие, когда я ответила, что обожусь без матерных слов в таких случаях. Ну, почему он ожидал, что даже пожилая почтенная дама, филолог по профессии без мата прожить не может?!

Наш язык богат, разнообразен и могуч в выражении богатства, разнообразия и могущества продуктов нашего мышления. Стоит ли идти по линии наименьшего сопротивления и отказываться от изощренности словесного воплощения мысли во имя матерного однообразия? Стоит ли вводить похабное

слово в семейный, дружеский, интимный речевой обиход? Стоит ли, снисходительно или даже восхищенно улыбаясь, принимать матерное словцо за «коммуникативную удачу», даже если коммуникация действительно состоялась? Многие интеллигентные люди нашего времени охотно отвечают на эти вопросы положительно. Что ж, господа и особенно дамы! Вольному воля. Только не станет ли матерщина ядерной сокрушительной бомбой для нашей языковой и духовной культуры, стерев своим циничным могуществом мощь чистого русского слова?

ЛИТЕРАТУРА

- Блинов В., Шевелев Ф.* Русский народный мат: Толковый словарь. – Екатеринбург, 2002.
- Даль В.И.* Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. – М.; СПб., 1881. Т. 2.
- Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 21.
- Дуличенко А.Д.* Язык и тело: К познанию потаенного / Плуцер-Сарно А. Большой словарь мата. Т. 1.
- Ерофеев В.* Царство мата // Московские новости. 23-24 июля 2004 г.
- Мокиенко В.М., Никитина Т.Г.* Словарь русской брани (матизмы, обсценизмы, эвфемизмы). – СПб., 2003.
- Плуцер-Сарно А.* Большой словарь мата. Т. 1. – СПб.: Лимбус Пресс, 2001.
- Славянские древности: Этнолингвистический словарь: В 5 т. – М., 1995. Т. 1.*

Данные об авторе:

Мария Эдуардовна Рут – доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой истории русского языка и общего языкознания Уральского федерального университета.

Адрес: 620002, г. Екатеринбург, ул. Мира, д. 19.

E-mail: moerut@yandex.ru

About the author:

Maria Eduardovna Rut is a Doctor of Philology, Professor, Head of the Chair of History of the Russian Language and General Linguistics Ural Federal University (Yekaterinburg).

ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ ТЕХНОЛОГИИ

УДК 372.881.161.1 ББК 4426.829=411.2.01

Е.А. Рябухина
Пермь, Россия

СОВЕРШЕНСТВОВАНИЕ РЕЧЕВОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ СТАРШЕКЛАССНИКОВ НА ОСНОВЕ КОМПЕТЕНТНОСТНОГО ПОДХОДА

Аннотация: Статья посвящена вопросам обновления методической системы, обеспечивающей развитие речевой деятельности старшеклассников. Одним из основных положений этой системы признаётся взаимосвязанное обучение видам речевой деятельности. Рассматриваются типичные этапы учебного процесса, осуществляемого с опорой на коммуникативный опыт учащихся и речеведческие знания. Специальное внимание уделяется ситуативным речевым упражнениям, интегрирующим в себе действия восприятия, понимания, интерпретации, порождения, оценки и редактирования текста.

Ключевые слова: речевая деятельность, виды речевой деятельности, совершенствование речевой деятельности, старшеклассники, компетентностно ориентированное обучение, восприятие речи, порождение речи, речеведческие знания, практика речевой деятельности, функциональные стили русского языка, речевой жанр, ситуативные речевые упражнения.

E.A. Ryabuhina
Perm, Russia

IMPROVING HIGH SCHOOL SPEECH ACTIVITIES ON THE BASIS OF COMPETENCE-BASED APPROACH

Abstract: The article is devoted to renewal of methodical system that ensures the development of senior pupil speech. The author considers the idea of interconnected learning basic kinds of speech activity. Reliance on the practice of speech and knowledge of the theory of speech is carried at different stages of the learning process. Specific situational exercises are integrating speech acts of perception, understanding, interpretation, generation, evaluation and editing.

Keywords: speech activity, kinds of speech activity, improvement of speech activity, senior pupil, Competence-based approach, perception of speech, generation of speech, the theory of speech, practice of speech activity, functional styles of the Russian language, speech genre, situational speech exercises.

Специфика процесса обучения и обучающихся заданий в компетентностно ориентированном обучении русскому языку [Рябухина 2012], обусловленная ориентацией на достижение личностных, метапредметных и предметных результатов в единстве, заставляет говорить об обновлении методической системы, обеспечивающей развитие речевой деятельности старшеклассников.

Одно из основных положений современной методики развития речи основывается на взаимосвязанном обучении всем видам речевой деятельности. В отличие от активно использовавшегося при знаменитом подходе имитационного метода совершенствования связной речи, при компетентностном подходе доминируют продуктивные исследовательский, творческий методы, метод моделирования и ситуативного анализа. Именно поэтому развитие и совершенствование речевой деятельности осуществляется на основе анализа речевых явлений с опорой на собственную коммуникативную практику; анализа образцовых текстов с точки зрения их предметного содержания и особенностей построения; сопоставления образцовых текстов с текстами, требующими коррекции; планирования связного высказывания; моделирования отдельных компонентов высказывания во внутренней речи и их реализации во внешней речи; отбора языковых средств, соответствующих замыслу речи; порождения связного устного или письменного высказывания; контроля соответствия созданного текста его замыслу и ситуации

общения. Таким образом, логика обучения разворачивается в направлении от анализа готовых текстов к созданию собственного, как вторичного, так и первичного текста.

Четырёхкомпонентная модель компетентностно ориентированного образования, включающая знания, умения, опыт творческой деятельности и опыт ценностного отношения (Бермус 2005), может быть успешно перенесена в сферу обучения старшеклассников речевой деятельности. К окончанию обучения в основной школе в большей или меньшей степени сформированы основные виды речевой деятельности учащихся: слушание, чтение, письмо и говорение. Это позволяет осознанно обращаться к теории речи, на основе анализа текстов и речевых ситуаций пробовать свои силы в формулировании содержания речеведческих понятий, осуществлять сопоставительный анализ самостоятельно добытых знаний и информации, содержащейся в учебно-научных и научных источниках, составлять для себя опорные конспекты, таблицы или схемы, позволяющие кратко фиксировать речеведческую теорию.

Специфика обучения в старшей школе, связанная с повышением уровня самостоятельности учащихся, предполагает интегративный характер речевых заданий и упражнений, дифференцированный подход к их выполнению. Целесообразно использование таких форм тренировки речевых умений, как практикумы, лабораторные занятия, творческие мастерские, проекты. Как отмечает большинство

исследователей речевой деятельности, включение в обучение моделей речевых ситуаций и выполнение большого количества ситуативных упражнений способствует совершенствованию коммуникативных умений в условиях, аналогичных условиям реальной коммуникации.

Обратимся к примеру углубления речеведческих знаний и совершенствования практики речевой деятельности в процессе изучения функциональных стилей русского языка в старших классах. Представим этапы деятельности старшеклассников и виды речевых упражнений, способствующие реализации идей компетентного подхода в обучении.

Тема «Жанр заявления».

Этап актуализации знаний, полученных в основной школе.

Задание 1. Вам необходимо устроиться на работу, уволиться, пойти в отпуск, уехать в командировку. Без какого документа не обойтись во всех этих ситуациях?

Вспомните всё, что вы знаете о жанре заявления. По какому плану вы стали бы характеризовать этот жанр и почему? Дайте краткую характеристику жанра по предложенному вами плану (план записывается на доске, старшеклассники уточняют и дополняют ответы друг друга).

Этап углубления и систематизации знаний и способов деятельности (теоретический блок)

Текст №1

*Директору ОАО «Уралстроймонтаж»
Никифорову С.С.*

По окончании срока мне не заплатили заработную плату. Я два месяца выполнял тяжелейшую работу: выравнивал и штукатурил стены, убирал строительный мусор. За этот период времени не получил ни копейки. На основании статьи Трудового кодекса требую оплаты труда. Работодатель обязан рассчитываться с работниками согласно трудового договора. Я студент, в кармане кот заплакал, и мне очень нужны деньги.

28 августа 2011 г.

Петров И.П.

Задание 2.

• Определите стилистическую и жанровую принадлежность этого текста.

• В чём причина возникших затруднений?

• Определите границы знания и незнания того, кто писал заявление.

Задание 3. Для того чтобы помочь автору заявления разобраться с недостатками созданного им текста, предлагаю вам обобщить сведения о жанре заявления при помощи таблицы. Сначала определите ключевые понятия, которые нам потребуются для характеристики жанра, и попытайтесь выстроить на их основе определённую систему (можете опираться на предложенный вами план характеристики жанра, на материалы стилистического энциклопедического словаря, словаря лингвистических терминов, электронные источники, материалы школьного речеведческого справочника). Учащиеся работают в группах и выявляют следующую цепочку понятий: функциональный стиль речи – официально-деловой стиль – подстили официально-делового стиля –

жанр заявления – структура жанра – стилистические черты – языковые особенности.

Перед составлением таблицы предлагается уточнить определения первых трёх понятий цепочки (источники те же)

Функциональный стиль речи _____

Официально-деловой стиль _____

Подстили официально-делового стиля _____

Задание 4. Для того чтобы составить таблицу, характеризующую жанр в рамках определённого стиля, вы предложили цепочку понятий, которые помогут озаглавить столбики таблицы. Давайте совместно определим форму будущей таблицы:

Таблица 1.

Характеристики жанра определённого стиля

Функц. стиль, под-стиль	Сфера применения для данного жанра	Жанр устн./письм. речи (название)	Структура жанра	Стилистические черты	Характерные языковые средства

Задание 5. Заполните графы таблицы, исследуя образцовые варианты заявлений и привлекая необходимую теоретическую информацию.

Текст №2

*Декану физического факультета ПГУ
А.И.Иванову
студента 1 курса
Фёдорова М.Т.*

заявление.

Прошу Вас предоставить мне недельный отпуск для поездки домой по семейным обстоятельствам.

Прилагаю письмо с сообщением о болезни моей матери.

13 декабря 2010 г.

(подпись)

Текст №3

*Декану подготовительного отделения ПГПУ
Константинову А.В.
учащегося МБОУ СОШ №14
Васильева Т.К.*

заявление.

Прошу зачислить на подготовительные курсы по русскому языку и обществознанию с 1 октября 2011 года. Оплату гарантирую.

25 сентября 2011 г.

(подпись)

Как вам удобнее работать при заполнении таблицы: в парах или группах? Что должно получиться в результате вашего исследования? Какие дополнительные источники информации вы будете использовать?

Сначала учащиеся исследуют тексты 2 и 3 и на основании этого исследования выдвигают предположения о содержании столбиков таблицы, затем обращаются к учебно-научным и научным источникам и находят информацию, необходимую для заполнения таблицы. Промежуточные результаты работы с теорией озвучиваются группами. После этого учитель может предложить старшеклассникам фрагмент учебного речеведческого справочника, который послужит материалом для самопроверки и

дополнительным источником пополнения информации, включённой в таблицу.

Фрагмент учебного речеведческого справочника.

Функциональная стилистика – это лингвистическая наука, изучающая закономерности функционирования языка в различных сферах общения, соответствующих тем или иным разновидностям человеческой деятельности, а также речевую систему складывающихся при этом функциональных стилей и иных функционально-стилевых разновидностей, нормы отбора и сочетания в них языковых средств [Кожина и др. 2008: 39].

Стиль (от лат. *stilus, stulus* – остроконечная палочка для письма, затем – манера письма, своеобразие слога, склад речи). В языкознании нет единого определения понятия стиля, что обусловлено многомерностью самого феномена и изучением его с различных точек зрения. Осмысление этого понятия в российской лингвистике базируется на определении В.В. Виноградова: «Стиль – это общественно осознанная, функционально обусловленная, внутренне объединённая совокупность приёмов употребления, отбора и сочетания средств речевого общения в сфере того или иного общенародного, общенационального языка, соотносительная с другими такими же способами выражения, которые служат для иных целей, выполняют иные функции в речевой общественной практике данного народа» [Стилистический энциклопедический словарь 2003: 507].

Функциональный стиль – это своеобразный характер речи той или иной социальной её разновидности, соответствующий определённой сфере общественной деятельности и соотносительной с ней форме сознания, создаваемый особенностями функционирования в этой сфере языковых средств и специфической речевой организацией (Кожина и др. 2008: 91).

Стили книжные (книжная речь) – стили, свойственные книжно-письменной речи: научный, публицистический, художественный, официально-деловой (Стилистический энциклопедический словарь 2003: 509).

Официально-деловой стиль (деловой, официально-документальный, административный, законодательный, официально-канцелярский, деловая словесность) – это функциональная разновидность современного литературного языка, обслуживающая сферу права, власти, администрации, коммерции внутри – и межгосударственных отношений. Официально-деловой стиль относится к социально значимым функциональным разновидностям, так как формирование, развитие и совершенствование деловой речи составляет жизненно важную для каждого общества потребность в эффективном управлении и регулировании.

Стилеобразующие факторы, обуславливающие специфику официально-делового стиля:

- назначение – регулирование отношений в обществе, действий и поведения людей, а также функция объединений и государственных органов;
- тип содержания – нормы, устанавливающие отношения в обществе и государстве;

- цели и задачи общения – выражение предписаний государства, органа, уполномоченного лица, констатация статуса, состояния кого-либо (челюбо), положения дел в указанной сфере [Кожина 1993: 273].

Стилевые черты официально-деловой речи – точность, не допускающая интолкувания; долженствующе-предписующий характер; неличный характер; стандартизованность [Кожина и др. 2008: 324-327].

Подстили официально-делового стиля. Большинство исследователей дифференцируют официально-деловой стиль на три подстиля: законодательный, юрисдикционный, административный, соответствующие трехчленному делению государственной власти на сферы законодательства, правосудия и управления.

Законодательный подстиль обеспечивает координацию деятельности людей в сфере создания нормативных актов. Его жанры – законы, нормативные акты, указы, постановления, а также парламентские речи и т.п.

Юрисдикционный подстиль обеспечивает координацию деятельности людей в сфере применения законов в практике правоохранительных органов. К нему относятся такие жанры, как приговоры, обвинительные заключения, судебные решения, постановления об аресте, подписки, исковые заявления, судебные речи, допросы, показания и т.п.

Административный подстиль обеспечивает координацию деятельности людей в сфере управления в широком смысле, включая финансовое регулирование и управление собственностью. Он объединяет такие жанры, как устав, должностные инструкции, приказы, распоряжения, трудовые соглашения, контракты, служебные записки, объяснительные записки, заявления, заявки, коммерческие письма типа претензии, финансово-бухгалтерские документы, информационно-справочные документы предприятия, документы по личному составу, а также речи-представления, коммерческие переговоры, выступления и доклады на собраниях и проч.

Многие исследователи выделяют ещё один подстиль официально-делового стиля – **дипломатический**, поскольку он функционирует в особой сфере регулирования межгосударственных отношений [Кожина и др. 2008: 329-332].

Комментарий к фрагменту речеведческого справочника. Понятия представлены в логике погружения в учебный материал: от общего к частному. Такая логика предполагает сначала восприятие и анализ текста официально-делового стиля; затем выявление сферы его функционирования, стилистических черт и языковых особенностей; далее восстановление и пополнение знаний о наиболее распространённых жанрах официально-деловых текстов, редактирование текстов с ошибками; наконец, создание собственного текста официально-делового стиля в определённом жанре и его коррекцию. Последовательность описанных речевых действий соответствует требованиям построения компетентно ориентированного обучения.

Результаты работы с теоретическим блоком. Анализ текстов 2, 3 и работа с теоретическими

сведениями в процессе углубления и систематизации знаний старшеклассников о таком жанре официально-делового стиля, как заявление, заканчивается заполнением таблицы, являющейся универсальной моделью для систематизации знаний о любом изучаемом жанре книжных стилей, кроме жанров художественного стиля.

Таблица 2.
Характеристики жанра заявления

Функц. стиль, под-стиль	Сфера применения для данного жанра	Жанр устн./письм. речи (название)	Структура жанра	Стилистические черты	Характерные языковые средства
Официально-деловой стиль, административный подстиль	Управление	Заявление (письм. речь)	Адресат, заявитель, наименование документа, содержание, дата, подпись	Гочность, не допускающая инотолкования; неличный характер, стандартизированность, безэмоциональность	Выражение просьбы при помощи глагола 1-го лица; инфинитивы в роли дополнения, родительный беспредложный при указании заявителя

Особенность работы с речеведческими сведениями в старших классах заключается в том, что отчасти могут совместиться теоретический и обобщающий этапы освоения знаний в рамках изучаемого раздела. Это оправдано спецификой обучения в старшей школе, где, как уже отмечалось, теоретические сведения зачастую не изучаются заново, а углубляются и систематизируются.

Этап закрепления теоретических сведений и отработки способов действия с ними (практический блок).

После фиксации теоретического материала учащиеся возвращаются к тексту первого заявления, написанного с нарушениями законов стиля и жанра, с целью его редактирования. Возможно предложить для редактирования разноуровневые задания:

Задание 6.

Уровень 1. Отредактируйте текст по следующему плану:

- Приведите его в соответствие с композицией жанра;
- Исправьте стилистические ошибки;
- Исправьте речевые недочёты.

Уровень 2. Создайте правильный вариант заявления студента Петрова.

Уровень 3. Проведите самостоятельный анализ недочётов в заявлении студента Петрова и дайте автору письменные рекомендации по их исправлению.

Далее на *этапе применения речеведческих знаний и умений в творческих ситуациях* для рассматриваемой нами темы уместно совмещение творческого и контрольного блоков.

Задание 7. Составьте заявление о приёме на подготовительные курсы, о предоставлении справки учащегося школы, о пропуске занятий по уважительной причине, о предоставлении отпуска без содержания и т.п. (2 темы на выбор). Вам предстоит проверить и оценить работы одноклассников. Что для этого необходимо? (Коллективно вырабатываются критерии, по которым будут оцениваться заявления: соответствие работы модели заявления, соответствие требованиям стиля, речевая грамотность, правописная грамотность).

Приведённый нами пример помог представить типичные этапы обучения речевой деятельности в рамках определённой темы. Эти этапы предполагают, во-первых, развитие умений текстосприятия и текстопорождения во взаимосвязи, а во-вторых, постоянное совмещение коммуникативных, регулятивных, познавательных и личностных универсальных учебных действий, что соответствует требованиям ФГОС второго поколения.

Как уже отмечалось, особого внимания заслуживает специфика упражнений, созданных в соответствии требованиями коммуникативно-деятельностного подхода к развитию речевых умений. В старших классах такие упражнения совмещают элементы анализа и синтеза речи, нередко приобретают исследовательский и творческий характер. Приведём примеры ситуативных заданий, интегрирующих в себе процессы восприятия, понимания, интерпретации и порождения текста. Покажем несколько вариантов таких заданий к одному и тому же тексту:

Исходный текст

(1)Петрович явился с шинелью, как следует хорошему портному. (2)В лице его показалось выражение такое значительное, какого Акакий Акакиевич никогда ещё не видал. (3)Вынувши шинель, Петрович весьма гордо посмотрел и, держа в обеих руках, набросил весьма ловко на плеча Акакию Акакиевичу; потом потянул и осадил её сзади рукой книзу; потом драпировал ею Акакия Акакиевича несколько нараспашку. (4)Акакий Акакиевич, как человек в летах, хотел попробовать в рукава; Петрович помог надеть и в рукава, - вышло, что и в рукава была хороша. (5)Словом, оказалось, что шинель была совершенно и как раз впору.

(6)Акакий Акакиевич расплатился с портным, поблагодарил и вышел тут же в новой шинели в департамент. (7)Петрович вышел вслед за ним и, оставаясь на улице, долго ещё смотрел издали на шинель и потом пошёл нарочно в сторону, чтобы, обогнувши кривым переулком, забежать вновь на улицу и посмотреть ещё раз на свою шинель с другой стороны, то есть прямо в лицо.

(8)Между тем Акакий Акакиевич шёл в самом праздничном расположении всех чувств. (9)Он чувствовал всякий миг минуты, что на плечах его новая шинель, и несколько раз даже усмехнулся от внутреннего удовольствия. (10)В самом деле, две выгоды: одно то, что тепло, а другое, что хорошо. (11)Дороги он не заметил вовсе и очутился вдруг в департаменте; в швейцарской он скинул шинель, осмотрел кругом и поручил в особенный надзор швейцару. (12)Неизвестно, каким образом в депар-

таменте все узнали, что у Акакия Акакиевича новая шинель и что капота более не существует. (13) Все в ту же минуту выбежали в швейцарскую смотреть новую шинель Акакия Акакиевича.

Задание 1. Познакомившись с фрагментом текста Н.В. Гоголя, предложенным для лингвостилистического анализа, один из десятиклассников заметил, что он изобилует речевыми ошибками. Школьника возмутило, что в его сочинении все нарушения норм русского литературного языка рассматриваются как отрицательные явления речи, а предлагаемый для анализа текст оценивается многими исследователями как шедевр русской литературы.

- В чём не смог разобраться твой ровесник?
- Действительно ли в приведённом фрагменте достаточно частотны случаи нарушения речевых норм?
- Укажи их и квалифицируй.
- Напиши небольшое сочинение-рассуждение о роли нарушений норм русского литературного языка в данном тексте.

Задание 2.

Преобразуйте 12) и 13) предложения фрагмента повести Н.В. Гоголя «Шинель» в полилог. Запишите его, соблюдая правила пунктуации.

Перед созданием полилога уточняется, что необходимо вспомнить (учесть) при выполнении задания, далее эти позиции используются при оценивании получившихся текстов.

- Сущность полилога;
- Средства передачи устного речевого взаимодействия на письме;
- Сохранение смысла исходного текста;
- Особенности историко-культурного фона: имена чиновников, социальный статус служащих департамента, их взаимоотношения;
- Особенности речи чиновников первой половины XIX века: лексика, грамматика, речевой этикет (на основе гоголевского и других прецедентных текстов);
- Особенности идиостиля автора (гоголевская ирония, авторское отношение к Башмачкину);

Данные об авторе:

Елена Анатольевна Рябухина – кандидат педагогических наук, доцент, старший научный сотрудник кафедры методики преподавания русского языка и литературы Пермского государственного педагогического университета; докторант кафедры методики преподавания русского языка Московского педагогического государственного университета.

Адрес: 614990. г. Пермь, ул. Сибирская, 24, ауд. 43.

E-mail: kafmetod_pgpu@bk.ru; e_ryabukhina@mail.ru.

About the author:

Ryabukhina Elena Anatolyevna – Ph.D, Associate Professor of Perm State Pedagogical University (Perm).

- Объём работы;
- Речевая и правописная грамотность.

Таким образом, совершенствование речевой деятельности старшеклассников в свете современных требований методики преподавания русского языка предполагает опору на имеющиеся у школьников речеведческие знания и речевые умения, организацию самостоятельного исследования речевых понятий и речевых явлений, проверку результатов собственного исследования теоретическими данными, зафиксированными в учебно-научных и научных источниках, оформление результатов работы с теоретическими сведениями в виде краткого конспекта, схемы, таблицы, которые впоследствии могут использоваться как справочный материал. На этапе тренировки в применении речеведческих знаний создаются условия для приобретения разнообразного опыта коммуникативной деятельности, что обеспечивается постоянным обращением к текстам (воспринимаемым и порождаемым) как основной дидактической единице, моделированием ситуативных заданий, формированием умений оценивания собственной речи и речи других людей на основе критериальной системы.

ЛИТЕРАТУРА

Бермус А.Г. Проблемы и перспективы реализации компетентностного подхода в образовании // Эйдос: интернет-журнал. – 2005. – 10 сентября. – URL: <http://www.eidos.ru/journal/2005/0910-12.htm> (дата обращения: 27.10.2009).

Кожина М.Н. Стилистика русского языка. Учебник для студентов пед.институтов. – М.: Просвещение, 1993. – 323 с.

Кожина М.Н. и др. Стилистика русского языка: Учебник / М.Н. Кожина, Л.Р. Дускаева, В.А. Салимовский. – М.: Флинта: Наука, 2008. – 464 с.

Рябухина Е.А. Теоретические основы моделирования обучения русскому языку в логике компетентностного подхода: моногр. – Пермь: Перм. гос. пед. ун-т, 2012. – 183 с.

Стилистический энциклопедический словарь русского языка. – М.: Флинта: Наука, 2003. – 696 с.

А.В. Соколова
Екатеринбург, Россия

ФОРМИРОВАНИЕ КОММУНИКАТИВНОЙ КОМПЕТЕНЦИИ УЧАЩИХСЯ КАК УСЛОВИЕ УСПЕШНОЙ СОЦИАЛИЗАЦИИ ЛИЧНОСТИ

Аннотация: В данной статье рассматривается проблема формирования коммуникативной компетенции учащихся. Автор статьи утверждает, что речевая подготовка – важный компонент общего языкового развития. Особое внимание в статье уделяется работе по предупреждению речевых ошибок, приводятся примеры упражнений, направленных на формирование таких качеств хорошей речи, как правильность, точность, логичность, уместность, выразительность и т.д.

Ключевые слова: Формирование коммуникативной компетенции, культура речи, качества хорошей речи, речевые ошибки, типовые учебные действия учащихся.

A.V. Sokolova
Yekaterinburg, Russia

THE FORMATION OF COMMUNICATIVE COMPETENCE OF STUDENTS – ONE OF THE MAIN CONDITIONS FOR SUCCESSFUL SOCIALIZATION OF THE PERSONALITY

Abstract: In this article the problem of formation of communicative competence of the students, the relevance of which is explained by the low level of speech culture of the modern society in General and students in particular. The author of the article argues that the language training is an important component of General linguistic development. Without formed strong cultural and language skills do not and can not be competent, expressive speech.

Keywords: The formation of communicative competence of students; the culture of speech; the quality of a good speech; the main types of speech errors; directed on formation of communicative competence of students.

Политика в сфере образования своей главной целью имеет создание такого общественно-политического и нравственно-психологического климата, таких стимулов деятельности субъектов образовательной сферы, которые могли бы с наибольшей полнотой удовлетворить потребности учащейся молодежи в самореализации и которые вели бы к социальному утверждению и развитию молодого поколения через образование.

В педагогическом процессе важнейшей составляющей становится личностно-ориентированное взаимодействие учителя с учениками. Особая роль отводится духовному воспитанию личности, становлению нравственного облика человека.

Актуальность проблемы формирования коммуникативной компетенции учащихся объясняется низким уровнем речевой культуры современного общества в целом и школьников в частности. Будучи тесно связанным с мышлением, язык отражает интеллектуальное развитие человека. Хорошо развитые речевые навыки (точная, грамотная, выразительная речь в различных ситуациях общения, грамотное письмо, адекватное понимание чужой речи, владение разными видами чтения) – все это признак воспитанности и образованности личности, все это в значительной мере и определяет общественную, профессиональную активность человека.

Психологами давно замечено, что хорошо говорящие, читающие, пишущие школьники, как правило, успешно овладевают всеми учебными дисциплинами, следовательно, легче адаптируются в обществе, лучше подготовлены к жизни. И наоборот, одной из главных причин слабой успеваемости, низкого уровня интеллектуального развития, де-

фектов нравственного облика является низкая грамотность, недостаточно развитая умственная и письменная речь. Поэтому на учителях русского языка лежит огромная ответственность в формировании личности ребенка. Речевая подготовка – важный компонент общего языкового развития. Без сформированных прочных культурно-речевых навыков нет и не может быть грамотной, выразительной речи, а значит, не может быть гармонично развитой личности.

Речь представляет собой реализацию языка, его конкретное воплощение в совокупности речевых актов. Правильность речи оценивается с точки зрения её соответствия современным языковым нормам. Речевые ошибки – это случаи отклонения от действующих языковых норм (ошибки орфоэпические, словообразовательные, морфологические, синтаксические, лексические, фразеологические).

Основные типы речевых ошибок:

- 1) неправильная постановка ударения в словах;
- 2) ненормативное образование форм слова;
- 3) употребление слова в несвойственном ему лексическом значении;
- 4) нарушение лексической сочетаемости;
- 5) неправильное употребление фразеологизмов;
- 6) смешение стилей;
- 7) тавтология;
- 8) плеоназм.

Высокоорганизованная речь предполагает отсутствие речевых ошибок, поэтому работа по их предупреждению и устранению – важная составляющая часть общей работы по развитию речи в

школе. Основная задача учителя – предупредить появление речевых ошибок у учащихся. Чтобы эта работа была продуктивной, она должна быть разнообразной, но систематической.

Можно выделить несколько основных направлений в работе по предупреждению речевых ошибок:

1. Развивающий потенциал речевой среды можно повысить, если имеется возможность ее контролировать.

2. Огромное значение для развития речи детей имеет правильная, выразительная, точная речь учителя.

3. Работа по предупреждению речевых ошибок должна быть как можно теснее связана с лингвистическим курсом.

4. Несомненна роль устных и письменных изложений и сочинений как в плане развития речи, так и в предупреждении речевых ошибок.

5. Важное место в общей системе работ по предупреждению речевых ошибок занимают специальные упражнения.

Речевые ошибки встречаются не только в письменной речи учащихся, но и в устной речи. Здесь необходимо учитывать ряд психологических особенностей. Если устная речь – спонтанный, малоподготовленный речевой акт, к тому же во многом зависящий от индивидуальных особенностей говорящего, его интеллекта, речевой подготовки и уровня владения лексическими нормами, то письменная речь в определенной мере – подготовленный процесс, позволяющий «проговорить» текст про себя, даже осуществить выбор наиболее удачного слова. В связи с этим в процессе работы над формированием коммуникативной компетенции учащихся учитель должен решить следующие задачи:

- установить, в какой форме ученик выполняет речевые действия, сформированы ли у него устойчивые автоматизированные навыки или пока еще полностью сознательные, легко забываемые и громоздкие умения;

- продолжать следовать принципам систематизации и последовательности в изучении речевых норм и контроля за их усвоением;

- продолжить систему работы, способствующую сближению двух направлений: изучению грамматики и развитию связной речи в рамках урока русского языка;

- приблизить учебные задания к реальным условиям обучения, предлагать их в вариантах применительно к живым задачам речевой деятельности;

- вызвать у школьников потребность в познании главного содержания работы, окрасить учебные задания положительными эмоциями, повысить интерес к ним;

- увеличить долю самостоятельной работы учащихся.

Для выполнения поставленных задач необходимо повышать степень обобщения, систематизации знаний не только с помощью опорных понятий, но также за счет типовых учебных действий

учащихся с целью усвоения необходимых речевых умений:

- отбора языковых средств для построения текста в определенном стиле и жанре;

- сопоставления разных текстов и выбора наиболее приемлемого для данной речевой ситуации;

- перефразирования высказываний для выявления стилистического эффекта;

- преобразования исходного материала для выявления оттенков значения;

- авторского редактирования под углом зрения убедительности и действенности речи.

Следует учитывать, что работа учителя по совершенствованию речевых навыков школьников эффективна при комплексном подходе к усвоению языковых норм и средств в процессе изучения любой темы. Также следует обратить внимание на ряд трудностей, с которыми может столкнуться педагог в процессе работы по формированию коммуникативной компетенции учащихся: 1) большую значимость в школе уделяют все-таки совершенствованию орфографических и пунктуационных навыков, а формированию речевых навыков уделяют меньше внимания; 2) в школьных учебниках очень мало упражнений, направленных на повышение уровня культуры речи учащихся, поэтому материал для упражнений приходится подбирать самим из разных источников; 3) давление окружающей языковой системы (неправильная речь окружающих людей).

Опыт работы в школе позволяет утверждать: несмотря на то, что основы владения речевыми нормами существующая методика обучения русскому языку в начальных классах формирует, речевые ошибки являются стабильными, поэтому в среднем и старшем звене учителю необходимо будет уделять больше внимания повышению уровня культуры речи учащихся. Реализация поставленной задачи происходит с помощью того, что учащимся предлагается выполнить ряд специальных дополнительных упражнений, направленных на устранение и предупреждение появления в речи ошибок различного вида (лексических, грамматических, стилистических). Учитель анализирует творческие работы учащихся и выявляет количество и типы речевых ошибок, допущенных детьми. Над выявленными типами речевых ошибок работа систематически продолжается на последующих уроках в течение учебного года. Выполнение упражнений происходит на заключительной стадии изучения какого-либо тематического блока. Упражнения могут быть как устными, так и письменными. Формулировка задания зависит от того, на предупреждение какого конкретно типа речевой ошибки направлено упражнение.

По характеру речевых операций, выполняемых учащимися, выделяется несколько основных типов таких упражнений (выбор одной из двух или более возможностей; трансформация, сопровождающаяся выбором; сопоставление, сравнение и т.д.)

Примеры упражнений, направленных на формирование коммуникативной компетенции учащихся.

5 КЛАСС

1. Задание: прочитайте данные слова, спишите, выбирая верные значения этих слов.

приятель	человек, близкий по духу, по убеждениям, на которого можно во всем положиться
друг	близкий знакомый, с которым поддерживают хорошие отношения

бодрый	любящий жизнь, не знающий уныния
жизнерадостный	полный сил, здоровья, энергии

теряться	перестать существовать, скрыться
исчезать	становится незаметным, невидимым

2. Задание: прочитайте, при списывании выберите слово, которое в большей степени подходит к жанру сказки.

Жил-был в одной деревне мужик Иван. (Задумал, решил) он своего брата (маленького, меньшего) в соседнем селе навестить. День был жаркий, дорога пыльная, долгая. Иван (устал, утомился). Сел он под березку, лапти свои (скинул, снял). Сидит Иван (ест, закусывает) хлеб. Достал он кувшин, решил (воды, водицы) испить. Вот видит, по зеленой (траве, травушке) ползет жук.

3. Задание: расположите предложения так, чтобы вышел связный рассказ.

Сон.

Спит Маша и видит сон. Дом у него был изо льда. Позвал он Машу в дом. Сидит на лавочке Мороз Иванович. На стенах блестели снежные звездочки. На полу лежал пушистый снег.

4. Задание: прочитайте предложения, определите, всегда ли правильно употреблены местоимения, исправьте ошибки.

- 1) Теленок пасся на лугу. Он был такой красивый.
- 2) На березах сидят снегири. Они занесены снегом.
- 3) По реке плывет лодка. Она тихая и светлая.
- 4) Чайник стоял на печке. Он был горячий.
- 5) Девочка подошла к клетке с тигром. Он зарычал.
- 6) Тучи заволокли небо. Они были серые.
- 7) Кошка поймала рыбу. Она была большая.

5. Задание: прочитайте, найдите ошибки и исправьте их.

- 1) Повар посолил суп солью.
- 2) На крыше висели ледяные сосульки.
- 3) Мальчик сконструировал конструкцию самолета.
- 4) Диван запылится пылью.
- 5) Мальчик спросил вопрос у учителя.

6. Задание: расположите предложения так, чтобы вышел связный рассказ.

Приход весны.

Они пахнут настоящей весной. Это первые весенние цветы. Побежали ручьи по дорожкам. Воробьи кричат целыми днями. Растаял почти весь снег. Показались подснежники.

7. Задание: прочитайте данные слова и напишите верные лексические значения этих слов.

ненасытный	такой, который хочет все иметь только для себя, не любит с кем-нибудь делиться
жадный	очень жадный
алчный	такой, которому всегда всего мало

брести	передвигаться, ступая ногами
идти	идти широким, размеренным шагом
шестьствовать	идти медленно, торжественно
шагать	идти медленно, устало, неохотно

8. Задание: прочитайте текст, замените повторяющиеся слова синонимами.

У нас живет пушистый кот Васька. Наш кот большой проказник. Однажды кот заметил на березе гнездо грача. Мгновенно кот полез на березу. Но грач увидел кота. Грач клонул кота в лоб. Кот бросился в дом.

9. Задание: прочитайте, найдите ошибки и исправьте их.

- 1) Куры клевали зерна. Их было много.
- 2) Липа пахнет запахом меда.
- 3) Путники переночевали ночь в заброшенной деревне.
- 4) На солнце искрился белоснежный снег.
- 5) У мальчика жил молодой котенок.

10. Задание: прочитайте текст, представьте, что мама говорит это своим детям; переведите текст на обычный язык.

Я ускоренными темпами обеспечивала восстановление надлежащего порядка на жилой площади, а также в предназначенном для приготовления пищи подсобном помещении общего пользования. В последующий период времени мною было организовано посещение торговой точки с целью приобретения необходимых продовольственных товаров.

Данные упражнения направлены на предупреждение речевых ошибок следующего типа: употребление слова в несвойственном ему значении нарушение лексической сочетаемости, а также способствуют формированию таких качеств хорошей речи, как выразительность, богатство, точность (1,2,4,7 и 8 задания); логичность (3, 6 задания), правильность (5 и 9 задания), уместность (10 задание).

6 КЛАСС

1. *Задание: прочитайте предложения, найдите речевые ошибки и исправьте их.*

- 1) Я получил письменное письмо.
- 2) Директор купил много покупок для офиса.
- 3) Им надоела мокрая сырость
- 4) Всем детям нравится праздновать праздники.
- 5) В детском саду много маленьких малышей.

2. *Задание: поставьте имена существительные в форму родительного падежа множественного числа.*

Ботинок, пальто, дерево, чертёж, носок, килограмм, лечение.

3. *Задание: допишите окончания прилагательных и существительных.*

Покрасить белил..., рассказать об окрестностях школ..., из лись... хвост..., встретить стар... знаком..., заметка о неожидан... возвращен... турист...

4. *Задание: образуйте, где это возможно, форму первого лица единственного числа.*

Посадить, убедить, увлечь, поручить, косить, победить, наследить, вознаградить, положить, решить, принять, любить, изъять.

5. *Задание: прочитайте текст, замените повторяющиеся слова синонимами, запишите текст.*

Я тихо шел по лесу. Вдруг я заметил дятла. Дятел уселся на стволе старого дерева. Дятел стал долбить сухую кору. Далеко был слышен стук дятла. Возле дятла вертятся шустрые синицы. Они подбирают жучков и червячков. Всем помогает дятел.

6. *Задание: прочитайте предложения, определите, всегда ли правильно употреблены местоимения, исправьте ошибки.*

- 1) Дом стоял в лесу. Он был темный и мрачный.
- 2) Мальчик подошел к дому. Он был высокий.
- 3) Девочка кормила кошку рыбой. Она ее любила.
- 4) Кот подкрался к мышке. Она убежала в норку.
- 5) Ветки пригнулись к земле. Они были мокрые.
- 6) К дубу подошел лось. Он был могучий и красивый.
- 7) Путники увидели церковь. Она была очень красивая.

7. *Задание: вставьте местоимение «который» в нужной форме.*

1. Гречиха – травянистое растение, из семян изготавливают крупу.
2. Белка – зверек с пушистым хвостом, прыгает с дерева на дерево.
3. Грубость – качество, никому не делает чести.
4. От дров, были сложены в аккуратные поленицы. Шел смолистый запах.

5. Одна из девочек, стояла у школы, показала мне дорогу.

В данных упражнениях 2 задание направлено на предупреждение лексических ошибок, а 2, 3, 4 и 7 задания – на предупреждение грамматических ошибок (устранение ошибок типа «ненормативное образование форм слова и употребление частей речи»).

7 КЛАСС

В 7 классе большее внимание с точки зрения формирования культурно-речевых навыков школьников уделяется изучению разделов «Причастие», «Деепричастие» и «Предлог» потому что, как показывает практика, именно с употреблением этих частей речи у детей возникают трудности.

**Комплекс упражнений
по теме «Причастие»**

1. *Задание: объясните ошибки в употреблении причастий, исправьте их.*

По краям дороги виднелись чахлые тополя с посеревшей от пыли листвой.

Он не замечал ни лесов, ни озёр, заросшие кувшинкой.

Люди пользуются водой из колодца, вытекающего из земных недр.

На деревьях распустились первые листочки, растущих около дома.

Мы подошли к домику, стоявшему на небольшой полянке и который был освещён яркими лучами солнца.

2. *Задание: выбирая из скобок подходящие причастия, согласуйте их с существительными.*

Болтовня первых птиц разносилась по лесу из (смыкавший, смыкавшийся) над узкой дорогой крон деревьев.

Несколько лет назад я проводил лето на даче, вдали от пыльного, (наполнявшийся, наполненный) суетой города, в тихой деревушке, (затерявшийся, затерявшийся) в восьми станциях от дороги.

3. *Задание: объясните допущенные учениками ошибки и исправьте их.*

Подгоняемая лодка неслась по реке ветром.

Пастух увидел наш костёр, заночевавший в горах.

В большом зале с потемневшей от дыма стенами стояли длинные низкие столы.

Часто можно видеть картины, изображающих животных, птиц, людей.

Затянувшее тучами небо повисло над просекой. Море, плескавшее тихо у берега, сверкало фосфорическим блеском.

4. *Задание: Замените часть предложения со словом «который» причастным оборотом.*

Две линии, которые не пересекаются в пространстве, называются параллельными.

На письме между однородными членами, которые не соединены союзами, ставятся запятые.

Сильный ливень, который не успел напоить землю влагой, лишь размыл её верхний слой.

Яблоня, которая не была укрыта соломой, погибла от холода.

5. *Задание: исправьте ошибки в следующих предложениях.*

Человек, закаляющий с детских лет, всегда здоров и бодр.

Ребята катались по замёрзнувшей реке.

Лица ребят, описывающих о поездке, раскраснелись от оживления.

Плакат, рисуемый художником, повесили в классе.

Хорошая книга – это подарок, завещавший автором человеческому роду.

Развитие системы электростанций будет идти в убыстряющем темпе.

Упражнения

по теме «Деепричастие»

1. *Задание: исправьте ошибки в употреблении деепричастий, запишите правильный вариант.*

Возвращаясь из школы, меня застала гроза.

Подъезжая к деревне, у машины спустилось колесо.

Прочитав Н.В. Гоголя, мне больше всего понравился «Ревизор».

Читая эти строки, создается впечатление, что автор пишет о нас.

2. *Задание: В каких предложениях допущена ошибка в употреблении деепричастий? Спишите, исправляя ошибки (если они есть) в употреблении деепричастий.*

Открыв окно, я залюбовался видом города.

Открывая дверь, она громко скрипнула.

Мама села, откинувшись на спинку стула.

Брат, склонив голову набок, что (то) писал.

Заканчивая чертёж, у меня сломался карандаш.

Возвращаясь домой, шел дождь.

Разложив игрушки на диване, дети начали какую (то) интересную игру.

Кое (кто) из малышей, занявшись рисованием, (не) хотел идти на обед.

Прочитав рассказ, он показался мне слишком грустным.

Упражнения

по теме «Предлог»

1. *Задание: из данных слов составьте словосочетания, используя либо предлог ИЗ, либо предлог С(СО):*

Возвращаться, школа; вернуться, Кавказ; уехать Украина; уйти курсы; уйти театр; вернуться кино; вернуться отпуск; письмо Москва; вернуться Украина.

2. *Задание: в данных словосочетаниях допущены ошибки. Найдите и исправьте их.*

Интересоваться о результатах строительства; добиться успехов из-за настойчивости; лекция о

физике; задержаться благодаря аварии; работать в заводе; выполнять согласно распоряжения; сделать вопреки советов.

8 КЛАСС

1. *Задание: изменяя строение данных словосочетаний, составьте, где возможно, синонимичные им словосочетания; запишите получившиеся пары словосочетаний, устно сопоставляя их по смыслу.*

Простор океана, селуэ мужчины, площадь в вокзала, ножка стола, состояние парка, чувство дружбы, прект города, ручка двери, банка для варенья, тетрадь в клетку, брюки в полоску, зал для тренировок, день рости, день встреч.

2. *Задание. Прочитайте. Укажите, какие ошибки допущены в употреблении фразеологических оборотов. Перепишите, исправив эти ошибки.*

1) Тема защиты родной земли красной полосой проходит в наших былинах.

2) Бобчинский и Добчинский оказали городничему плохую медвежью услугу.

3) Большое значение в произведениях народного творчества играют постоянные эпитеты.

4) Полярные станции принесли большой вклад в освоение Арктики.

3. *Задание: записать фразеологизмы, дать их толкование, подобрать к ним синонимы.*

Сломаю голову, засучив рукава, без году неделя, повесить нос, след простыл, во все лопатки, зарубить себе на носу, рукой подать, намотать на ус, бить баклуши, броситься в глаза, набрать в рот воды.

4. *Задание: найдите и исправьте лексические недочеты в следующих предложениях.*

Илья Муромец изображен в старинном обмундировании.

Античные греки достигли больших культурных успехов.

Вечером трио трактористов убрали всю пшеницу.

Мой отец всю жизнь безвозмездно проработал на заводе.

Напиши свою автобиографию.

Большой вклад в дело победы над фашистами дали советские матросы.

Женщины ловко собирали с плодовых деревьев изюм.

Директор посоветовал не бояться из-за трудностей на службе.

Кондуктор требовал оплатить за проезд.

Он был настоящим патриотом своей родины.

Задания 2 и 3 направлено на предупреждение речевых ошибок, связанных с употреблением фразеологизмов.

Работа по предупреждению речевых ошибок активно ведется и в старших классах. Особое внимание на данном этапе уделяется упражнениям, по-

могающим учащимся разнообразить используемые в речи лексические и грамматические средства, учитывать особенности ситуации общения, сохранять единый стиль текста, точно передавать содержание высказывания.

Этому способствуют задания, направленные на исправление ошибок в речи, правильное употребление паронимов, соблюдение орфоэпических норм.

9 КЛАСС

1. Задание: спишите слова, расставьте ударение.

Добела, искра, километр, начатый, понявший, создана, удобнее, черпая, свекла, кухонный, стиральный.

2. Исправьте предложения, заменяя одно из придаточных обособленным определением.

Мы въехали в поселок, который находился в долине, которая начиналась за лесом.

Деревья, возле которых мы расположились, возвышались среди поля, которое было засеяно рожью.

На столе стоял букет роз, аромат которых наполнял комнату, которая имела праздничный вид.

Туман, который затянул все вокруг, принес с собой сырость, которая пропитала нашу одежду.

Вокруг поляны, на которой мы поставили палатки, растут березы, которые уже начали желтеть.

3. Спишите предложения, устраняя речевые недочеты.

В полдень на берегу реки можно наблюдать интересную картину, которая протекает вдоль луга.

Которые коровы уже подоены, ложатся спокойно спать.

Коровы ждут своих доярок, которые пасутся на лугу.

Сняв шапку, гость протянул хозяину руку, которая была сильно поношена и забрызгана грязью.

Самостоятельная работа

по теме

«Лексические нормы русского языка»

1. В каком предложении вместо слова ЭФФЕКТИВНОСТЬ нужно употребит слово ЭФФЕКТНОСТЬ?

ЭФФЕКТИВНОСТЬ российских методов подготовки космонавтов признана во всем мире.

Жюри единогласно отметило ЭФФЕКТИВНОСТЬ выступления хореографического коллектива.

Каждое изобретение ученого удивляло своей простотой и ЭФФЕКТИВНОСТЬЮ.

ЭФФЕКТИВНОСТЬ капитальных вложений в сельское хозяйство стала очевидна.

2. В каком предложении вместо слова СПАСАТЕЛЬНЫЙ нужно употребить слово СПАСИТЕЛЬНЫЙ?

Для него это был единственный СПАСАТЕЛЬНЫЙ аргумент.

СПАСАТЕЛЬНЫЙ катер пришел вовремя.

В разгар пляжного сезона работа СПАСАТЕЛЬНЫХ бригад является напряженной.

С теплохода один за другим полетели СПАСАТЕЛЬНЫЕ круги.

3. В каком предложении вместо слова ДОСАДНЫЙ нужно употребить слово ДОСАДЛИВЫЙ?

Эта ДОСАДНАЯ ошибка едва не стала для него роковой.

ДОСАДНОЕ чувство овладевало им при чтении письма.

Этим поступком он надеялся загладить ДОСАДНЫЕ промахи.

Послышалось ДОСАДНОЕ покашливание деду.

4. В каком предложении вместо слова НЕВЕЖА нужно употребить слово НЕВЕЖДА?

Он вел себя как НЕВЕЖДА, выбрасывая обратно в воду ершей, из которых получается замечательная уха.

Писатель был явным НЕВЕЖДОЙ, потому что постоянно путался в исторических фактах.

НЕВЕЖДА тот, кто позволяет себе грубость.

Онегину Ленский представлялся НЕВЕЖДОЙ, который не знал жизни.

5. В каком предложении вместо слова ОТБОРНЫЙ нужно употребить слово ОТБОРОЧНЫЙ?

На шубу ушло десять ОТБОРНЫХ соболей.

Спортсмен дебютировал на ОТБОРНОМ региональном этапе.

Командира сопровождала сотня ОТБОРНЫХ солдат.

Для выпечки хлеба бралась только ОТБОРНАЯ пшеница.

6. Значение какого слова определено неправильно?

ФАСАД – тыловая часть здания.

ИНЦИДЕНТ – случай, происшествие.

ПРЕЦЕДЕНТ – случай, имевший ранее место и служащий примером для последующих случаев подобного рода.

ИНЕРТНОСТЬ – бездеятельность, неподвижность.

7. В каком предложении уместно использовать глагол ОПЛАТИТЬ?

... расходы по командировке взялось издательство.

За работу директор обещал ... товарами, произведенными на заводе.

Родина должна ... бессмертьем тем, кто отдал ей жизнь на поле боя.

За полученный товар следовало ... как можно быстрее.

**Самостоятельная работа
по теме**

«Морфологические нормы русского языка»

Задание к вопросам 1–10: Укажите пример с ошибкой в образовании формы слова (выберите один правильный вариант ответа из четырех предложенных).

1.
 - 1) самый торжественнейший
 - 2) без сапог
 - 3) объемом более двухсот страниц
 - 4) гулять в саду

2.
 - 1) опытные профессора
 - 2) красивше
 - 3) по обеим стенам
 - 4) пять болгар

3.
 - 1) лишиться регалий
 - 2) от две тысячи пятого года
 - 3) приляг
 - 4) профессиональные шофера

4.
 - 1) с пятистами рублями
 - 2) семь килограммов
 - 3) пять апельсинов
 - 4) директора заводов

5.
 - 1) ветер колышет траву
 - 2) новые компьютеры
 - 3) остаться без ботинков
 - 4) обоим всадникам

6.
 - 1) менее кислый
 - 2) пара тувфлей
 - 3) полутораэта метрам
 - 4) заблудиться в лесу

7.
 - 1) привезть подарок дочери
 - 2) семьюдесятью семью годами
 - 3) купить несколько платьев
 - 4) поезжай вслед за ним

8.
 - 1) боярские терема
 - 2) он промок до нитки
 - 3) я его убедю
 - 4) обошлись сорока рублями

9.
 - 1) легкоатлет мечет диск
 - 2) три целых и четыре десятых процента
 - 3) возле покосившегося домишка
 - 4) красивее всех

10.
 - 1) тремястами книгами
 - 2) лучшие инженеры
 - 3) над нами не каплет
 - 4) огромные пастбищи

11. В каком ряду все существительные имеют форму только единственного числа?

- 1) очарование, движение, студенчество, содружество, дружба;
- 2) юноша, молодежь, белье, любовь;
- 3) тряпье, молоко, ненависть, листва;
- 4) учительство, ученики, песчинка, снежинка.

12. В каком ряду все существительные имеют форму только множественного числа?

- 1) сапоги, носки, колготки, сливки;
- 2) брюки, юбки, валенки, галоши;
- 3) сутки, каникулы, ножницы, очки;
- 4) ноги, дни, календари, плоскогубцы.

1. Задание: расставьте ударения в словах, отметьте факты вариативного ударения.

Аналог, баловать, генезис, добыча, жалюзи, искра, каталог, кухонный, одновременный, петля, сливовый, стиральный, столяр, ходатайствовать, черпать, щавель, экскурс.

2. Задание: выберите правильную форму.

- 1) Снег шел в течение (трех, троих) суток.
- 2) Рабочие получали по (двести рублей, двумстам рублям) в час.
- 3) Убрано не менее (сто, ста) гектаров моркови.
- 4) Речь шла о (несколько, нескольких) (днях, дней) опоздания.

3. Задание: исправьте речевые недочеты.

- 1) Основные причины преступности – пагубное и отрицательное влияние социальной среды.
- 2) Я не могу не сказать своего голоса.
- 3) Микрофоны надо перенести взад.
- 4) Некоторые депутаты демонстрационно покинули зал.
- 5) Призывник был слишком хлипкий, и комиссия не пропустила дохляка.
- 6) С Михаилом Юрьевичем Лермонтовым я познакомилась в детстве.
- 7) Старый князь Болконский не хотел свадьбы сына с Наташей Ростовской и дал ему год условно.
- 8) Писатель в своих произведениях показывает нам простой язык.
- 9) Пушкин пришёл ко мне с колыбелью.
- 10) Белозубый Витя и его глаза смотрят вдаль.
- 11) В лесу было тихо, но за углом выли волки.
- 12) В музее природы есть рысь, бобёр, олень и другие товарищи.
- 13) В заповеднике живут звери, которые давно вымерли.
- 14) Халат Обломова весь запотел, встрепался и облежался до нитки.
- 15) Онегину нравился Байрон, поэтому он повесил его над кроватью.

4. *Задание: выберите более удачный вариант.*

- 1) Простодушные люди часто принимают (желанное, желаемое, желательное) за действительное.
- 2) Следователь получил благодарность за (эффектное, эффективное) завершение дела.
- 3) В холодную погоду люди (одевают, надевают) теплые вещи.

Данные об авторе:

Соколова Анна Валерьевна – учитель русского языка и литературы 1 категории МБОУ СОШ № 27 г. Екатеринбурга.

Адрес: 620042, Екатеринбург, ул. Коммунистическая, 81.

E-mail: ancka.sokol1947@yandex.ru

About the author

Sokolova Anna Valeryevna is a Teacher of Russian Language and Literature of the School 27 (Yekaterinburg).

В заключение можно отметить, что интерес к вопросам культуры речи за последние годы очень возрос. Ведь слово выступает основой интеллектуального развития личности, а речь служит отражением процесса развития мышления человека. Вот почему языку следует уделять особое внимание, вот почему развитие речи так важно, ибо оно во многом определяет темпы и качество развития индивида.

РЕГИОНАЛЬНЫЙ КОМПОНЕНТ

УДК 811.161.1'373.2 ББК Ш141.2-314

С.Г. Шейдаева
Ижевск, Россия

ЛИНГВИСТИЧЕСКИЙ АСПЕКТ ИССЛЕДОВАНИЯ ИСТОРИИ И КУЛЬТУРЫ РЕГИОНА

Аннотация: В статье на основе сопоставления региональных историко-культурных и лингвистических процессов (история заводского села и формирование его антропонимикона) делается вывод о том, что общероссийские и местные исторические события XVIII–XIX вв. непосредственно влияли на содержательный и структурный состав фамилий, используемых в населенном пункте.

Ключевые слова: лингвокраеведение, региональная антропонимика, крестьянские фамилии.

S.G. Sheidayeva
Izhevsk, Russia

LINGUISTIC ASPECT IN STUDY OF THE HISTORY AND THE CULTURE OF THE REGION

Abstract: The article compared the regional historical and linguistic process. The author consider the peasant proper names together with the history of the factory village.

Keywords: the linguistic regional studies; the regional study of personal names; the peasant proper names.

Слова родного языка встречаются нас на пороге жизни; они проникают в наше сознание, наполняя его звуками и образами внешнего мира, помогают понять и принять этот мир таким, каким его отобразила родная культура. Слова родного языка живут и в нашей душе, внутри нас, и во внешней земной беспредельности, мелькая на придорожных столбах, указателях с названиями рек и деревень, пестрят на улицах городов. Люди любят всё вокруг снабжать словами, и прежде всего – дарить имена каждому новому, появившемуся на свет ребенку.

Творец имен собственных – человек; и эти словесные знаки нужны ему для того, чтобы ориентироваться в общественной среде и в физическом пространстве, различая добро и зло, близкое и далекое, друзей и врагов... В обществе используются самые разные виды собственных имен, отражая отношения «свой – чужой», «старший – младший», статусные и ролевые признаки собеседника (*Иванов, Иван Иванович, Иваныч, Ваня, Ванечка*). Вне социальной сферы также бывает важно выделить какое-либо животное, водный или земной объект с целью привлечь внимание к именуемому, сделать о нем сообщение (котенок *Шулька*, река *Кизнерка*, *Пожарный* лог).

Онимы (имена собственные) в известном смысле – единицы номенклатурные, они закрепляются и в обиходной речевой практике, и в деловых документах, при этом способны на продолжительное время сохранять некоторые черты облика самого номинатора, отражая его языковые привычки, интересы, оценки. В замкнутых коллективах имена собственные прочно связаны с широким кругом местных событий, явлений и не всегда понятны людям со стороны. Каждый регион помимо географической территории и социального пространства, имеет также и свое собственное **ономастическое простран-**

ство, которое складывается из онимов разных видов (точнее, целых ономастических полей): **антропонимов** – личных имен, фамилий, прозвищ людей, проживающих (проживавших) в данной местности; **топонимов** и **микротопонимов** – названий рек, озер, сёл, деревень, дорог и тропинок; **зоонимов** – кличек животных и т.д.

Школьный учитель-филолог, в какой бы местности он ни работал, имеет неограниченные возможности для увлекательной и весьма полезной во всех отношениях работы с детьми по сбору, систематизации и историко-филологической интерпретации регионального языкового материала. Обратятся ли школьники к местным антропонимам – откроют для себя за каждым именем и отчеством целую историю русской (христианской) традиции именования человека, за каждой фамилией обнаружат разнообразную информацию о прошлой жизни – отношениях между людьми, их профессиях и занятиях, чертах характера, вкусах и мнениях. Если школьники обратятся к изучению местных пространственных названий, то узнают о способах освоения данной территории первопоселенцами, оценку ими тех или иных мест и т.д. И даже клички домашних и фермерских животных многое могут рассказать об их хозяевах [Максимова 208]. Представляется весьма важным, чтобы молодое поколение знало историю своего края, своего родного языка, понимало ценность народной культуры, которая отражена, в частности, и в ономастической системе региона.

Внимательное изучение ономастикона населенного пункта в соотношении с историей заселения, местными культурными традициями, может дать богатую информацию лингвокраеведческого характера. **Лингвокраеведение** занимается исследованием местной истории и культуры на языковом материале. По своей направленности (от языка – к

культуре и истории народа) этот раздел лингвистики можно поставить в один ряд с таким современным направлением языкознания, как **лингвокультурология**. Это комплексная научная дисциплина, изучающая взаимосвязь и взаимодействие культуры и языка (язык понимается здесь как культурный код нации). И хотя лингвокраеведение обычно ассоциируется только со школьным преподаванием и большинством работ по этой тематике до недавнего времени писалось именно учителями, но в настоящее время приходит осознание того, что оно имеет не только важное прикладное (дидактическое) значение, но и собственно научное. Это связано с тем, что всё большую актуальность приобретают работы, выявляющие в языке различные аспекты человеческого восприятия мира.

Одним из направлений современного лингвокраеведения является **краеведческая антропонимика**, исследующая наиболее распространенные в том или ином регионе имена, фамилии, прозвища людей, способы их образования, сферы употребления и т.д. [Супрун 1994: 142]. Антропонимика изучает информацию, которую может нести имя: «характеристику человеческих качеств, связь лица с отцом, родом, семьей, информацию о национальности, роде занятий, происхождении из какой-либо местности, сословия, касты» [Подольская 1990: 36]. Формирование региональных систем антропонимов во многом зависит от экстралингвистических факторов – исторических, социальных, культурных, в связи с чем их изучение проводится с учетом особенностей исторического развития конкретных территорий (работы Т.В. Бахваловой 1972, Е.Н. Поляковой 2002, Н.С. Дьяковой 2007 и др.). Региональный подход позволяет изучать языковые факты, распространенные на определенной территории, в их взаимодействии, в системе [Климкова 1987: 7].

Необходимой составляющей описания антропонимических систем региона является поиск источников разных эпох, фиксирующих имена собственные, – пишет исследователь пермских фамилий Е.Н. Полякова [Полякова 1997: 140]. Антропонимы, по наблюдениям В.И. Супруна, представляют собой «содержательные доминанты исторических документов» и оказываются ценным материалом для краеведа [Супрун 1994: 142]. Всестороннее объяснение формирования и развития антропонимической системы народа «невозможно без глубокого анализа исторических документов, которые дают возможность определить источники происхождения тех или иных антропонимов и системы в целом» [Скрябина 1988: 12]. Л.Н. Верховых, автор одного из современных ономастических исследований, отмечает, что «изучение антропонимического пространства является одним из продуктивных видов научной деятельности, позволяющим не только выявлять многогранные связи в современной лингвосистеме, но и воспроизвести национальный элемент языковой картины мира, как нельзя лучше сохраненный многими поколениями людей в официальной и неофициальной антропонимии» [Верховых 2008: 2].

Особую группу составляют фамилии, связанные с историей какой-либо территории, и несмотря

на общность исторических процессов в образовании русских фамилий, имеются и определенные региональные особенности [Марченкова 2006: 7]. Например, по наблюдениям В.В. Палагиной, местная окраска русских антропонимов в XVI–XVII вв. проявлялась в их составе, степени употребительности, словообразовательных моделях, фонетическом оформлении фамилий [Палагина 1968: 8]. Наиболее яркой и колоритной чертой антропонимикона какого-либо региона исследователи называют фамилии с диалектными основами [Бражникова 1970: 103].

В русском языке существует немало узко локальных фамилий, которые ограничены небольшой территорией или даже одним селом. Описание антропонимии отдельного населенного пункта расширяет представление об особенностях антропонимической системы русского языка в целом. С.А. Попов подчеркивает, что для получения более полной языковой картины исследуемого региона необходимо тщательное изучение ономастического пространства мельчайших административно-территориальных единиц: конкретных населенных пунктов и районов, областей и республик Российской Федерации [Попов 2003: 146]. Известный специалист в области ономастики В.А. Новиков писал: «Фамилии – своего рода живая история. Ошибочно думать, будто это относится только к фамилиям выдающихся людей – история трудовых семей ничуть не менее интересна. Фамилии рядовых людей позволяют, например, проследить маршруты больших и малых миграций» [Никонов 1993: 197]. В своей антропонимической модели «почти каждое имя содержит в себе информацию о времени и месте своего возникновения» [Суперанская 1969: 36].

В современном российском обществе фамилия связывает человека с родителями, дедами и прадедами. Приходя из глубины веков как значимая весть от предков потомкам, она сообщает нам нечто о нас самих, указывая на наши корни. Фамилии жителей старинного русского поселения – это как шкатулка с драгоценностями, в которой хранятся и нитки простых бус – фамилии, связанные своим происхождением с календарными именами (*Иванов, Петров, Сидоров*), и самодельные перстеньки да колечки – отпрозвищные, диалектного происхождения фамилии (*Бусыгин, Чувьгин, Чуманов*), и сработанные под античное золото и серебро искусственные фамилии духовенства (*Виноградов, Капачинский*), и заморские диковинные браслеты – фамилии с иностранными корнями (*Ракмашов, Лашенков*), и национальные экзотические украшения – фамилии этнического происхождения (*Башикиров*).

Известные специалисты в области ономастики М.В. Горбаневский и В.О. Максимов подчеркивают, что «сейчас крайне важно восстановить связь времён – на деле, а не на словах, вернуться к системе ценностей исторической России», а интерес к истории Большой и Малой Родины «связан со стремлением посмотреть в историческое зеркало, увидеть себя, собственные черты в своих предках и предшественниках, обнаружить сходство и понять различия. Российские ономатологи обязаны помочь своим согражданам и землякам обнаружить это зеркало, в

том числе и через новые эффективные проекты в области прикладной ономастики» [Горбаневский, Максимов 2009: 260-261].

На наш взгляд, весьма перспективным для научных целей исследованием и увлекательным, полезным занятием для школьников могло бы стать скоординированное изучение систем фамилий жителей современных населенных пунктов, появившихся в XVIII в. как поселения при уральских медеплавильных заводах (только в Приуралье действовало 68 таких предприятий). В то время на всех частных заводах основным источником рабочих кадров было массовое переселение вотчинных крепостных крестьян, а также покупка крестьян и мастеровых [Гаврилов 2005: 52]: перемещались люди, а вместе с ними – и местные антропонимы (имена, прозвища, фамилии). В заводских поселениях складывался очень пестрый состав населения, здесь жили люди различных социальных категорий, а также числившиеся «не помнящими родства», «незаконнорожденными», «приписавшимися по желанию» и т.д. Все они объединялись в одно сословие, и постепенно формировался особый тип крепостного горнозаводского рабочего [Гаврилов 2005: 252], крестьяне, прикрепленные к заводам, стали выделяться из общей массы крестьянства [Горнозаводские крестьяне 1893: 256].

Так, во второй половине XVIII в. первые кадры рабочих Бемышевского медеплавильного завода (ныне – село Бемыж в Удмуртии) комплектовались из русских крепостных крестьян Кунгурских соляных промыслов, а конце XVIII в. сюда были переведены крепостные из Нижегородской губернии и группа «новокрещеных башкир» [Александров 1981: 105], а также крепостные из г. Свияжска Казанской губернии [Евдокимов 1989: 16]. Уже в первые полвека существования завода нередкими были волнения среди крепостных работников, связанные, в частности, с пугачевским восстанием. Всё это закладывало основу будущих организованных выступлений в XIX в., формировало особый характер, нетерпимый ко всякому проявлению несправедливости. В середине 60-х гг. XIX в., в связи с массовыми неповиновениями властям, сотни семей бемышцев были сосланы на Урал в район Нижнетуринска (Гороблагодатский горный округ) [Шейдаева 2012а].

Процессы перемещения и «перемешивания» крестьянского населения в XVIII–XIX вв. совпали по времени с процессом формирования общероссийской системы фамилий. Для нас источниками исторического антропонимического материала по Бемышевскому медеплавильному заводу послужили рукописные книги Свято-Троицкой церкви села Бемыж, хранящихся в Центральном государственном архиве Удмуртской Республики (ф. 72, оп. 1): Метрические книги (1825–1902 гг.), Брачные обыски (1888–1901 гг.), Духовные росписи (1798–1835 гг.), Записи оглашений о вступлении в брак (1911–1913 гг.). Сопоставление двух процессов – исторического и лингвистического – позволяет нам сделать вывод о том, что общероссийские и местные исторические события непосредственно влияли на со-

держательный и структурный состав имен собственных. [Шейдаева 2012б: 4].

Так, **однородность состава фамилий** первых пятидесяти лет работы Бемышевского завода (пущен в 1756 г.) непротиворечиво соотносится с переселением сюда массы людей, принадлежащих к одному социальному слою, и отсутствием притока иного населения. Это было время становления и развития заводской деятельности, сменившееся в первые десятилетия XIX в. замедлением темпов роста, когда работы велись, в основном, силами крепостных крестьян заводовладельца. В тот период русские крестьяне в целом еще не имели официальных фамилий и пользовались так называемыми «патронимами» (указание на христианское имя отца или деда) – «зародышами» будущих фамилий: *сын Абрамов, сын Федотов, сын Титов* и т.д.

Последующее десятилетие (1820-е гг.) можно назвать периодом **«пропорциональности» состава** сельских антропонимов: в списке вновь появляющихся фамилий примерно поровну представлены единицы **«календарного»** и **«некалендарного» происхождения** (к «некалендарным» здесь относятся фамилии, основы которых связаны не с именами собственными, а с нарицательными словами): *Виноградов, Кабанов, Крохин, Модин, Сухов, Шабалин* и др. Это было время формирования инфраструктуры села: построена заводская больница, открывается церковь и т.д.; в 1826 г. владельцам уральских заводов было разрешено переводить крестьян из других губерний. Коренное изменение в структуре антропонимикона села в этот непродолжительный период совпадает со временем экономического расцвета завода, появлением здесь церковнослужителей (и с ними – нового типа фамилий), приездом людей из других губерний.

Следующие два десятилетия XIX в., характеризующиеся **возрастанием процента «некалендарных» фамилий, в том числе профессионального происхождения**, соотносятся с годами повышенной социальной активности заводского населения: пишутся бесчисленные жалобы, прошения, возвания в связи с невыносимыми трудовыми и жизненными условиями, проходят коллективные выступления, аресты зачинщиков недовольств, отправка в солдаты, рост численности крестьян-отходников. Новые фамилии, фиксирующиеся в это время в Бемыже, отражают большую свободу в крестьянских именовании, отражают уличную стихию – *Башкин, Бодрин, Бускин, Бусыгин, Гуцин, Лоханин, Усачев* и мн. др. Появляются целые ряды фамилий, образованных от профессиональных прозваний отцов – *Куреннов* < куренной мастер, *Мастеров, Шахтыров* и др., закрепляются в фамилиях внуков дедовские башкирские имена – *Галлеев*, используются фамилии матронимического происхождения, отражая увеличение числа неполных семей – *Вдовиц*.

Период 1850-х гг. отличается **максимальным количеством некалендарных фамилий (77 %)** и прежде всего – отпрозвищных: *Балакин, Горбунов, Долгов, Мухачев, Пьянков, Рыжнев, Чучков* и др. Это было время высылки более восьмисот человек на Урал (1854) и своевольного возвращения обрат-

но около половины сосланных, а также уход на заработки многих крестьян из села и появление на заводе крестьян-сезонников из дальних мест. Возможно, последнее обстоятельство наиболее ярко проявилось в увеличении фамилий с прозвищными основами.

В последний период (четыре десятилетия конца XIX в.) **состав фамилий**, впервые фиксирующихся в это время, с точки зрения соотношения «календарных» и «некалендарных» единиц **стабилизируется**: последние составляют около 53 %, в их числе заметную долю занимают производные с диалектными основами (*Бурдин, Кокушкин, Лагунов, Легошин* и др.); высок процент фамилий топонимического происхождения (от названий пространственно удаленных географических объектов – *Вохмин, Костромин*). Это был период, связанный с отменой крепостной зависимости, с большими перерывами в работе завода, интенсивным движением населения, приходом крестьян с близлежащих территорий на заработки, в том числе удмуртов и татар. В 1882 г. завод был закрыт.

Таким образом, можно представить формирование состава фамилий работников этого завода к концу XIX в. (большая их часть до сих пор составляет ядро бемыжского антропонимикона) как пять последовательных наслоений: 1) однородный «календарный» состав антропонимов, 2) период «пропорционального» состава фамилий (поровну «календарных» и «некалендарных» единиц), 3) возрастание процента «некалендарных» фамилий, в том числе профессионального происхождения, 4) максимальное число «некалендарных» фамилий и наименьшее «календарных», 5) стабилизация состава фамилий (половина «некалендарных», с ярко выраженной диалектной составляющей).

В самом начале формирования фамильной системы села (пуск завода) наблюдаем длительную ситуацию стабильности и то же самое в конце, во время свертывания деятельности завода (50 лет в начале и 40 лет в конце века). Но если в начале это устойчивое преобладание традиционных крестьянских «календарных» именованных (по отчеству от крестильного имени отца), то в конце – становится больше фамилий «некалендарного» типа (по прозвищам и т.п.). Между этими двумя периодами находим заметное и весьма быстрое движение состава фамилий от численного равновесия между «календарными» и «некалендарными» единицами к постепенному нарастанию числа последних с преобладанием в их составе сначала фамилий профессионального происхождения, а затем – с диалектными основами бытового характера, а также появления фамилий других разрядов. В целом это процесс от однородности антропонимического пространства села к его неоднородности. Можно сделать вывод о том, что эта общая картина в лингвистическом отношении отражает глобальные процессы демократизации национального русского языка и становления русской антропонимической системы, а в социокультурном и историческом отношении – процессы осознания русским крестьянином себя как индивидуума, складывание новой системы ценностей в

крестьянской среде (оценка людей по их общественным качествам и профессиональным навыкам).

Всё дальше уходит в прошлое насыщенная событиями, неповторимая история села Бемыж, и только старики еще помнят что-то из рассказов родителей: «*Стоял завод у кладбища, Осокин, осокинский завод*», «*руды вырабатывали*», «*завозной народ всё был у нас*» [Шейдаева 2012б: 108]. Но у многих уже и «память захлестнуло», как сказала одна старушка.

ЛИТЕРАТУРА

- Александров А.А.* Из истории Бемышевского медеплавильного завода // Вопросы социально-экономического и культурного развития Удмуртии в XVIII – первой половине XIX вв. Сб. ст. – Ижевск, 1981. С. 98-122.
- Бражникова Н.Н.* История говоров Южного Зауралья по данным фамилий // Антропонимика. – М.: Наука, 1970.
- Верховых Л.Н.* Антропонимическое пространство сел Абрамовка Таловского района и Красное Новохоперского района Воронежской области. Автореф. ...канд. филол. наук. – Воронеж, 2008.
- Гаврилов Д.В.* Горнозаводской Урал XVII-XX вв.: Избранные труды. – Екатеринбург, 2005.
- Горбаневский М.В., Максимов В.О.* О некоторых актуальных задачах российской прикладной ономастики (из опыта работы ИИЦ «История Фамилий») // Вопросы географии. Сб. 132: Современная топонимика. – М., 2009. С. 232-261.
- Горнозаводские крестьяне // Энциклопедический словарь. Издатель Ф.А. Брокгауз, И.А. Ефрон. – СПб., 1893. Т. 17. С. 255-257.
- Евдокимов Ю.Ф.* Легенды и явь. Кизнерскому району – 50. – Ижевск, 1989.
- Климова Л.А.* Региональная ономастика. – Горький, 1987.
- Максимова М.Н.* Духовный мир жителей поселка Балезино по данным зоонимической лексики // Русская речь в Удмуртии: Межвуз. сб. ст. Выпуск 2. – Ижевск, 2008.
- Марченкова Ю.Ю.* Фамилии рославльского края (синхронический и диахронический аспекты). Автореф. ...канд. филол. наук. – Смоленск, 2006.
- Никонов В.А.* Словарь русских фамилий. – М., 1993.
- Палагина В.В.* К вопросу о локальности русских антропонимов // Вопросы русского языка и его говоров. – Томск, 1968.
- Подольская Н.В.* Антропонимика // Лингвистический энциклопедический словарь. – М.: Советская энциклопедия, 1990.
- Полякова Е.Н.* К истокам пермских фамилий: Словарь. – Пермь, 1997.
- Попов С.А.* Прошлое и настоящее ойконимии Петропавловского района Воронежской области // Проблемы русского слова на рубеже тысячелетий. Материалы II Всерос. науч.-практ. конф. Ч. II. – Воронеж: ВГПУ, 2003. С. 145-151.
- Скрябина Н.П.* Памятники деловой письменности – источник изучения антропонимов // Координационное совещание по проблемам изучения сибирских говоров. – Красноярск, 1988.
- Суперанская А.В.* Структура имени собственного. – М., 1969.
- Супрун В.И.* Краеведческая ономастика // Духовная культура: проблемы и тенденции развития. Лингвистическое изучение материальной и духовной культуры. – Сыктывкар: Сыктывк. ун-т, 1994.

Шейдаева С.Г. История села в фамилиях людей: Бемышевский медеплавильный завод. Лингвокраеведческий очерк. – Ижевск: Изд-во «Удмуртский университет», 2012а.

Шейдаева С.Г. История села Бемыж в фамилиях его жителей // Иднакар: методы историко-культурной реконструкции: научно-практический журнал. – № 1 (14). – Ижевск, 2012б.

Данные об авторе:

Светлана Григорьевна Шейдаева – доктор филологических наук, профессор, заслуженный деятель науки Удмуртской Республики, заведующий кафедрой теории языка и речевой коммуникации Удмуртского государственного университета.

Адрес: 426034, г. Ижевск, ул. Университетская, д. 1, корп. 2, ауд. 221.

E-mail: Sheidaeva@mail.ru

About the author

Svetlana Grigorievna Sheidayeva is a Doctor of Philology, Professor, Honored Scientist of the Udmurt Republic, Head of Chair of Theory of Language and Speech Communication Udmurt State university (Izhevsk).

ГОТОВИМСЯ К УРОКУ

УДК 372.881.161.1 ББК 4426.819=411.2-270

С.А. Еремина
Екатеринбург, Россия

ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНЫЙ И ЛИТЕРАТУРНЫЙ КОММЕНТАРИЙ НА УРОКАХ РУССКОГО ЯЗЫКА: ГЛАГОЛ И ГЛАГОЛЬНЫЕ ФОРМЫ.

Аннотация: Статья посвящена вопросам истории глагольных форм, включаемым в задания на итоговых уроках русского языка в школе. Автор предлагает различные упражнения по истории становления глагола, необходимый методический комментарий к ним, а также актуальный теоретический материал, нацеленный на формирование лингвистической зоркости учащихся.

Ключевые слова: историческая фонетика и морфология, словообразовательный анализ, трансформация словоформы, исторический комментарий.

S.A. Eremina
Ekaterinburg, Russia

HISTORICAL, CULTURAL AND LITERARY COMMENT AT RUSSIAN LESSONS: VERB AND VERBAL FORMS

Abstract: The article is devoted to the problems of the verbal forms history, used at the classes of Russian at school. The author offers various exercises on the history of the verb formation, the necessary methodical comment to them, and also the actual theoretical material aimed at the formation of linguistic vigilance of pupils.

Keywords: historical phonetics and morphology, word-formation analysis, word form transformation, historical comment.

Увидеть языковые факты древнерусского языка, встречающиеся в текстах классической литературы, изучаемых в рамках школьной программы, – занятие непростое. Особый интерес представляет анализ форм глагола как основной смысловой и грамматической единицы языка. Чтобы правильно понять текст, необходима грамматическая компетенция, а для этого следует последовательно рассмотреть историко-языковые изменения, происходящие с глаголом, найти их причины и объяснить появление глагольной формы в современном русском языке. Этому может способствовать исторический комментарий, который должен опираться на справочные материалы, содержащими необходимую информацию для понимания языкового материала.

План анализа языковых явлений, связанных с глаголом, может быть следующим:

1. Выявить форму, которая не соответствует современным нормам русского литературного языка.

2. Произвести словообразовательный анализ и отметить процессы исторической фонетики и морфологии, обусловившие трансформацию конкретной словоформы.

Предлагаем несколько упражнений для историко-литературного комментария со справками, предваряющими анализ.

История неопределенной формы глагола

Задание. В стихах поэтов XIX века найдите глаголы в неопределенной форме.

Дайте исторический комментарий к существованию в современном русском языке форм инфинитива на *-ть, -ти, -чь*.

1) Но Ленский не имел конечно, Охоты узы брака несть, С Онегиным желал сердечно Знакомство покорооче свесть (Пушкин). 2) Беда, коль пироги начнет печи сапожник, а сапоги тачать пирожник (Крылов). 3) Пускай бы стеречи уж двор (Крылов). 4) Его (Вола) принесть богам за все его проказы, Чтob и тела нам спасть и нравы от заразы (Крылов). 5) И начнется у них, сударь, суд да дело, и несть конца мучениям (А. Островский). 6) Я знаю город будет, Я знаю – саду цвeсть (Маяковский).

Справка.

Инфинитив – это начальная форма глагола, называющая действие или состояние вне отнесения их к какому-либо носителю. Инфинитив в древнерусском языке образовывался с помощью двух суффиксов *-ти, -чи*. Например: *нести везти*. Форма на *-чи* образовывалась от глаголов с основой на [к], [г]: **pekti* > *печи*, **mogti* > *мочи*. С XIII в. [и] в безударном положении начинает редуцироваться, затем совсем исчезает. В дальнейшем в литературном языке *-ти* сохраняется только под ударением: *грести, отвезти*. Формы с безударными *-ти, -чи* сохраняются в севернорусских говорах.

История форм настоящего времени.

Задание № 1. Объясните происхождение сохранившихся во фразеологизмах форм глаголов. Какой частью речи являются данные формы в современном русском языке. Определите происхождение и значение фразеологизмов.

1) Что гнезилось в этой душе – Бог весть! 2) У людей дураки, вишь ты каки – а наши дураки не весть каки! 3) Не суть важно. 4) Им же несть числа.

5) Сим победиши. 6) Ныне отпускаеши. 7) Его же не перейдеш. 8) Мертвые сраму не имут. 9) Несть пророка в своем отечестве.

Задание № 2. Прокомментируйте глагольные формы, не соответствующие нормам современного русского языка. Определите, какие из форм потеряли свою глагольность.

1) Им имена суть многи (А.К. Толстой).
2) Несть грех в курении табака (Фонвизин). 3) Бог весть, сударыня, мое ли это дело? (Грибоедов).
4) «Уж Ты гой еси, Велес Вещий Бог! Переведи Ты нас чрез реку огненну, Чрез реку огненну да ту Смородину!» 5) Я есмь Альфа и Омега, начало и конец; жаждущему дам даром от источника воды живой. 6) О, кому повем Печаль мою, беду мою, Жуть, зеленее льда? (Цветаева).

Справка.

В древнерусском языке все глаголы делились на тематические и нетематические. Тематические глаголы между основой и окончанием имели суффикс -е- или -и-, в зависимости от этого и различаются два спряжения: первое и второе. К этому типу относились все глаголы, кроме пяти нетематических, у которых личные окончания присоединялись непосредственно к корню, без тематических гласных -е-, -и-. Личные окончания в некоторых формах отличались от окончаний тематических глаголов.

Чтобы наглядно увидеть отличия форм настоящего и будущего (простого) времени в древнерусском и современном русском языках приведем образцы спряжения тематических и нетематических глаголов в древнерусском языке.

I класс – II класс – III класс – IV класс – V класс
нести – стати – знати – хвалити – быти – дати – ѣсти – вѣдѣти – имѣти

нести – стать – знать – хвалить – быть – дать – кушать – знать – иметь

ед. ч. 1-е л. *несоу станоу знаю хвалю есмь дамь ѣмь вѣмь имамь*

2-е л. *несеш станеш знаеш хвалиши еси даси ѣси вѣси имаш*

3-е л. *несеть станеть знаеть хвалити есть дасть ѣсть вѣсть имать*

мн. ч. 1-е л. *несемъ станемъ знаемъ хвалимъ есмь дамь ѣмь вѣмь имамь*

2-е л. *несете станете знаете хвалите есте дасте ѣсте вѣсте имате*

3-е л. *несоуть станоуть знаютъ хвалять соуть дадять ѣдять вѣдять имоуть*

дв. ч. 1-е л. *несевѣ станевѣ знаевѣ хваливѣ есвѣ давѣ ѣвѣ вѣвѣ имавѣ*

2-е л. *несета станета зната хвалита еста даста ѣста вѣста имата*

3-е л. *несета станета зната хвалита еста даста ѣста вѣста имата*

История форм прошедшего времени.

Задание. Дайте исторический комментарий к глагольным формам, отличающимся от современных.

1) Жили-были старик со старухой у самого синего моря (Пушкин). 2) Быть было ненастью, да дождь помешал. 3) Христос воскрес! 4) Вкушая вкусих мало меду, и се аз умираю. 5) Чу! Как крупные градины скачут! Чу! Бубенцы говорят! (Некрасов). 6) Так было все хорошо складывалось... (Бунин). 7) Одним махом сто душ побивахом.

Справка.

В древнерусском языке были четыре формы прошедшего времени. Простые: аорист и имперфект, сложные: перфект и плюсквамперфект. Такое большое количество времен объясняется слабым развитием категории вида.

Аорист осознавался как форма прошедшего времени, не имевшая указания на длительность. В древнерусском языке было два вида аориста: сигматический и новый. Сигматический аорист (от названия греческой буквы Σ – сигма) образовывался от основы инфинитива глаголов, оканчивающихся на гласный звук: *вѣсѣдова хъ – вѣсѣдовахъ* – побеседовал. Новый аорист образовывался от основы инфинитива глаголов, оканчивающихся на согласный звук: *вез + о + хъ – везохъ – привез*. В церковном жанре аорист сохранялся долго. Сегодня формы аориста сохранились в некоторых фразеологических оборотах библейского происхождения. Пережиточными формами аориста являются частица **бы** (форма аориста 2 и 3 лица един. числа глагола быти), а также междометие **чу** (аналогичная форма глагола чути).

Имперфект обозначал длительное, иногда повторяющееся действие в прошлом. образовывался имперфект и от основы инфинитива и от основы настоящего времени глаголов несовершенного вида при помощи суффиксов *-ѣахъ* (восходящий к старославянскому): *-ахъ* – у глаголов с основой на твердый согласный и шипящий, и *-яхъ* – у глаголов с основой на мягкий согласный: *питахъ, можахъ, любяхъ*. Многие формы имперфекта совпадали с формами аориста. В современном русском языке следов имперфекта практически не осталось.

Перфект – сложное прошедшее время, обозначающее действие, совершенное до момента речи, но с результатом в настоящем. Образовывался перфект описательно: причастие действительного залога прошедшего времени на -ль, -ла, -ло (смыслового глагола) формы настоящего времени от глагола быти. Например, 1-е л. един. числа – написал есмь. Постепенно перфект вытесняет аорист и имперфект. Глагол есмь стал не нужен как связка, он стал показателем лица и его стали опускать. В современном русском языке перфект без связки в виде формы на -л является единственной формой прошедшего времени.

Плюсквамперфект – сложное прошедшее время, обозначавшее действие в прошлом, которое предшествовало другому действию в прошлом. Существовало два способа образования плюсквамперфекта: имперфект вспомогательного глагола быти + причастие на -л смыслового глагола; перфект вспомогательного глагола быти + причастие на -л. формы плюсквамперфекта были утрачены рано. В со-

временном русском языке следами плюсквамперфекта считаются конструкции со значением начавшегося, но не реализованного действия. Например: *пошел было; чуть было не ушибся*.

История форм будущего времени.

Задание. Прокомментируйте языковые явления, связанные с формами будущего времени.

1) Буде же я, Обломов, пожелаю прежде времени съехать с квартиры, то обязан передать ее другому лицу (Гончаров). 2) Стану сказывать я сказки, песню пропою (Лермонтов). 3) Беда, коль пироги начнет печи сапожник... (Крылов). 4) В карете учну разъезжать... (Пикуль). 5) А чего ж мне не стать?! Ты не примешь к себе – и сам ватаманить учну!.. Ну-ну, ты не серчай, помиримся (Злобин). 6) А я учну что-нибудь полезное объяснять – в ней захватывающего внимания нет (Шергин).

Справка.

В древнерусском языке было три будущих времени. Будущее простое образовывалось от глаголов совершенного вида, поставленных в настоящее время: *принесу, отмоли*.

Глаголы несовершенного вида имели сложное будущее время. Первое сложное будущее время состояло из вспомогательного глагола *начьну, почьну, учьну, стану, иму, хочу* и т.п. и инфинитива смыслового глагола. По значению эти конструкции воспринимались как составные глагольные конструкции. Глагол *буду* в составе первого сложного времени появляется в памятниках XI–XIV вв. и получает распространение с XV в. Данная конструкция выражала действительно будущее время и впоследствии закрепилась как единственная форма будущего сложного времени. Второе сложное будущее обозначало будущее предшествовавшее другому будущему времени. Образовывалось оно сочетанием вспомогательного глагола *буду* с причастием действительного залога прошедшего времени на *-ль, -ла, -ло*. Форма второго будущего сложного исчезла, когда причастие на *-л* приобрело значение прошедшего времени.

История повелительного и условного наклонения.

Задание. Найдите архаичные формы повелительного и сослагательного наклонения в следующих предложениях и соотнесите их с древнерусскими формами.

1) Кушай яблочко, мой свет, благодарствуй за обед (Пушкин). 2) Будь одна из вас ткачиха, а другая повариха (Пушкин). 3) Восстань, пророк, и виждь, и внемли, Исполнись волею моей и, обходя моря и земли, Глаголом жги сердца людей! (Пушкин). 4) Ах, тот скажи любви конец, Кто на три года вдаль уедет (Грибоедов). 5) Выдь на Волгу! Чей стон раздастся над великою русской рекой? (Некрасов). 6) Брат, женишься, тогда меня вспомянь (Грибоедов). 7) Люблю грозу в начале мая, Когда весенний первый гром, Как бы резвяся и играя, Грохочет

в небе голубом (Тютчев). 8) «Боже, суд твой царице даждь и правду твою сыну царице», да соблюдается до века. Русь, ей же благодетел еси! (Лесков)

Справка.

Условное наклонение обозначает действие, которое желательно или возможно при определенных условиях. В древнерусском языке выражалось описательно: причастие с суффиксом *-л* смыслового глагола и аорист глагола *быти*, который выступал показателем лица и наклонения. После утраты аориста глагол *быти* приобретает значение частицы, а основной формой наклонения становится причастие на *-л*.

Повелительное наклонение выражает приказ, призыв, просьбу, побуждение к действию. В древнерусском языке повелительное наклонение имело больше форм, чем в современном русском языке. Повелительное наклонение употреблялось в единственном, множественном и двойственном числе; во множественном и двойственном числе имело личные формы 2-го и 3-го лица; образовывалось от основы настоящего времени, но имело во множественном и двойственном числе у глаголов 1 спряжения другие окончания, а у нетематических глаголов – другую основу. В истории форм повелительного наклонения изменилось следующее: были утрачены формы двойственного числа; форма 1-го лица множественного числа повелительного наклонения заменилась соответствующей формой настоящего или будущего простого времени изъявительного наклонения; во 2-м лице множественного числа у глаголов типа *несу* появилось новое окончание *-ите*: *несите* вместо исторического *-ите*; во 2-м лице единственного числа *-и* сохранилось только под ударением, в безударной позиции оно редуцировалось, ср. *верь, сядь*. У глаголов нетематического спряжения сохранилась только форма 2-го лица единственного числа глагола *исти*, изменившаяся в *еши*, появилась новая форма 2-го лица множественного числа – *ешите*. Глагол дати приобрел форму 2-го лица множественного числа – *дайте* от глагола *даяти*. В современном русском языке сформировались описательные формы повелительного наклонения с частицами *да* и *пусть*.

История причастий и возникновение деепричастий в русском языке.

Задание № 1. Прокомментируйте причастные формы в русских пословицах из сборника В.И. Даля. Объясните значение выражений.

1) Не радуйся нашедши, не плачь потерявши. 2) Был у тещи, да рад утекши. 3) Испуган зверь далече бежит. 4) Кто кого смога, тот того и в рога. 5) Срослые брови сулят счастье. 6) Кабы Бог послушал худого пастуха, так бы весь скот выдох. 7) Накормим алчных, напоим жадных. 8) Житье – вставши да за вытье.

Задание № 2 Найдите архаичные причастные формы, определите их значение и синтаксическую функцию, укажите исконную форму.

1) Наудя рыб, попировать собрался (Крылов). 2) И думный дьяк, в приказах поседельй, правдивые сказанья перепишет (Пушкин). 3) Третий год овдовемши, как в монастырь пошла (Лесков). 4) Он был выпивши и потому ломался (Бунин). 5) Крестьянка Петрова, пришед к крестьянину Ментову, объявила, что семейство ее ушло из дома неизвестно куда (Вяземский). 6) Блισταючи с высот, она сквозь окна дом мой освещала (Державин). 7) И натолкши кирпичика, мужик мой приступает к делу (Крылов).

Справка.

В древнерусском языке было два вида причастий: несклоняемые причастия (причастие на *-л*) и склоняемые причастия действительного и страдательного залога, настоящего и прошедшего времени. Склоняемые причастия имели краткую и полную форму, краткая форма являлась начальной формой, а полная была производной от краткой. Краткие причастия действительного залога настоящего времени в древнерусском языке образовывались от глагольной основы наст. времени путем прибавления к ней суффиксов *-уч-* (*-юч-*) – для глагольных основ 1 спряжения, *-ач-* (*-яч-*) – для глагольных основ 2 спряжения. Эти суффиксы не выступали только в Им. пад. един. ч. муж. и средн. рода: *неса, веда, хваля*. Краткие причастия рано стали терять падежные формы, так как закрепились в роли именной части составного сказуемого. Впоследствии они стали оканчиваться на *-я* (*-а*) и приобрели функцию второстепенного сказуемого. Это означало, что появилась новая неизменяемая грамматическая форма глагола – дееспричастие несвершенного вида. В живой разговорной речи употреблялась форма на *-учи* (*-ючи*), ее можно обнаружить в фольклоре и произведениях XIX в. Полные действительные причастия настоящего времени образовывались на основе кратких путем присоединения форм указательного местоимения *и, я, е*, но современном русском языке закрепились старославянские причастные формы с суффиксами *-ащ* (*-ящ*), *-уц* (*-юц*). Причастия действительного залога прошедшего времени в истории употреблялись в краткой и полной форме. Краткие причастия действительного залога прошедшего времени в древнерусском языке образовывались от основы инфинитива с помощью суффикса *-ъщ*, если основа инфинитива оканчивалась на согласный: *несъши* (*нес-ти*), и с помощью суффикса *-въщ*, если основа инфинитива оканчивалась на гласный: *видъвъши* (**видѣ-ти**). в Им. пад. един. ч. муж. и средн. рода оканчивался на *-ъ*: *несъ, видѣвъ*. Краткие действительные причастия прошедшего времени также закрепились ф функции второстепенного сказуемого, утратили склонение и превратились в дееспричастия. Полные причастия этого типа образовывались от кратких путем прибавления к ним форм указательного местоимения *и, я, е*: *несиий, несшая, несшее*. Причастия страдательного залога настоящего и прошедшего времени в современном русском языке не отличаются существенно от древнерусских форм. Краткие страдательные причастия настоящего времени образовывались от основ настоящего времени при помощи суффиксов *-ем, -ом* (от глаголов

1 спряжения), *-им* (от глаголов 2 спряжения): *читаемъ, влекомъ, любимъ*. Полные образовывались от кратких путем прибавления форм указательного местоимения *и, я, е*.

Результатом занятий может быть комплексный историко-культурный комментарий видо-временных форм глагола.

Задание № 1. *Определите, какие глагольные формы представлены в древнерусском тексте отрывка из «Слова о полку Игореве». Сопоставьте эти формы с переводами данного текста на современный русский язык и проанализируйте изменения, произошедшие в системе глагола.*

СЛОВО О ПЛЪКУ ИГОРЕВЕ, ИГОРЯ СЫНА СВЯТЬСЛАВЛЯ, ВНУКА ОЛЬГОВА

Древнерусский текст

Не лепо ли ны бяшетъ, братие, начяти старыми словесы трудныхъ повестий о плъку Игореве, Игоря Святъславлича?
Начати же ся тѣи песни по былинамъ сего времени, а не по замышлению Бояню!
Боянь бо вещей, аще кому хотяше песнь творити, то растекашется мыслию по древу, серымъ вълкомъ по земли, шизымъ орломъ подь облакы.
Помняшетъ бо рече, първыхъ времянь усобице.
Тогда пуцашетъ 10 соколовъ на стадо лебедей; который дотечаше, та преди песнь пояше - старому Ярославу, храброму Мстиславу, иже зареза Редедю предъ плъкы касожьскими, красному Романови Святъславличю.
Боянь же, братие, не 10 соколовъ на стадо лебедей пуцаше, нъ своя веща прѣсты на живая струны въскладаше; они же сами княземъ славу рокотаху

Задание № 2. *Найдите, выпишите и охарактеризуйте глагольные формы.*

- Дайте культурно-исторический и стилистический комментарий ко всему тексту.

- Переведите текст и сравните летописный текст со стихотворением А.С. Пушкина «Песнь о вещем Олеге».

- Найдите слова, которыми изображаются действия Олега, установите их стилистическую значимость.

ПОВЕСТЬ ВРЕМЕННЫХ ЛЕТ

[Смерть Олега от своего коня.] В лето 6420. ...И живяше Олег, мир имеа ко всем странам, княжа в Киеве. И приспе осень, и помяну Олег конь свой, иже бе поставил кормити и не вседати на нь, бе бо въпрашал волъхвов и кудесник: «от чего ми есть умерети?» и рече ему кудесник один: «княже! конь, егоже любиши и ездити на нем от того ти умерети». Олег же приим в уме, си рече: «нико-

лиже всяду на нь, ни вижу его боле того»; и повеле кормити и не водити его к нему, и пребы неколико лет не виде его, дондеже на грекы иде. И пришедшу ему к Киеву и пребывъшу 4 лета, на пятое лето помяну конь, от негоже бяхуть рекли волсви умерети, и призва старейшину конюхом рече: «кое есть конь мый, егоже бех поставил кормити и блюсти его?» Он же рече: «умерл есть». Олег же посмеяся и укори кудесника, река: «го ти неправо глаголють волсви, но все лжа есть: конь умерл есть, а я жив». И повеле оседлати конь: «а то вижю кости его». И прииде на место, идеже беша лежаще кости его голы: и лоб гол и сседе с коня, и посмеяся рече: «от сего ли лба смърть было взяти мне?» и выступи ногою на лоб; и выникнувши змиа изо лба, и уклону в ногу, и с того разболеся и умре. И плакашася людие вси плачем великим и несоша и погребоша его на горе, еже глаголетъся Щеко-

вица; есть же могила его и до сего дни, словеть могыла Ольгова. И бысть всех лет княжениа его 33.

ЛИТЕРАТУРА

Иванов В.В., Потиха З.А. Исторический комментарий к занятиям по русскому языку в средней школе: Пособие для учителя. – 2-е изд., перераб. – М.: Просвещение, 1985.

Штекер Н.Ю. Современный русский язык: Историческое комментирование: Учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. пед. учеб. заведений. – М.: Издательский центр «Академия», 2005.

Повесть временных лет. - http://www.soluschristus.ru/biblioteka/obwaya_istoriya/povest_vremennyh_let.

Слово о полку Игореве. - <http://old-russian.chat.ru/05slovo.htm>.

Данные об авторе:

Светлана Александровна Еремина – кандидат филологических наук, доцент кафедры риторики и межкультурной коммуникации Уральского государственного педагогического университета.

Адрес: 620017, г. Екатеринбург, пр. Космонавтов, 26.

E-mail: swegle@yandex.ru

About the author:

Svetlana Aleksandrovna Eremina is a Candidat of Philology, Assistant of Professor of the Chair of Rhetoric and Intercultural Communication of the Ural State Pedagogical University (Yekaterinburg).

Б.М. Гринберг
Екатеринбург, Россия

МАЯКОВСКИЙ И РУССКИЙ ФУТУРИЗМ: УРОК-ЛЕКЦИЯ В 11 КЛАССЕ

Аннотация: Автор предлагает детально разработанный конспект урока, посвященного изучению эстетики русского футуризма на материале поэзии В. Маяковского. Поставленной целью определяется отбор художественных текстов для анализа школьниками. Форма проводимого урока – урок-лекция с элементами мультимедиа-презентации и урока-концерта силами учащихся – оказывается наиболее продуктивной с учетом предлагаемой автором методики.

Ключевые слова: Маяковский, футуризм, уроки по творчеству поэта, эстетика футуризма.

B.M. Grinberg
Yekaterinburg, Russia

MAYAKOVSKY AND THE RUSSIAN FUTURISM: THE LECTURE LESSON IN THE 11TH CLASS

Abstract: The author offers an elaborate summary of the lesson devoted to the study of the aesthetics of Russian Futurism on the material of the poetry of Mayakovsky. Determined by the purpose of literary texts selected for analysis of high school students. The form of ongoing lesson – a lesson, a lecture with the elements of multimedia presentations, and lesson-concert by the students – is the most productive author in the light of the proposed methodology.

Key words: Mayakovsky, futurism, the lessons of the poet's creativity, aesthetics futurism.

Поэзия В.В. Маяковского, в том числе дооктябрьская, в современной методике осмысливается достаточно активно и успешно. Большим подспорьем для учителей являются методические рекомендации М.Г. Павловца [Павловец 2000: 91-108]. С его точки зрения, в системе уроков по Маяковскому необходимо обсуждать тему «Маяковский и русский футуризм». В разработке М.Г. Павловца предложены вопросы для анализа эстетической программы футуристов на основе их манифестов, задания на соотнесение поэтической практики футуристов (в словотворчестве, ритмической стороне стиха) с их теоретическими высказываниями. Всё это методически верно и, действительно, эвристично при освоении лирики Маяковского в контексте футуризма. С нашей точки зрения, при изучении ранней лирики Маяковского в старшей школе необходимо учитывать еще один момент, связанный с призывом В. Маяковского «Вмешивайтесь в жизнь!» [Маяковский 1939: 362]. Предложим собственный вариант урока на подобную тему.

Цель урока – познакомить с эстетической программой и художественной практикой русского футуризма.

Задачи: показать футуризм как литературное явление, рожденное новой эпохой, большим городом; формировать представление о палитре эстетических пафосов футуризма (бунтарство, протест, «ненависть к прошлому»); осознать эстетические открытия футуризма и его ограниченность формалистическими задачами; увидеть в творчестве В. Маяковского преодоление формотворческой ограниченности, наполнение футуристических текстов социальным смыслом.

Возможная *методическая форма урока*: урок-лекция с элементами мультимедийной презентации и концерта силами учащихся.

Содержание урока. Начать урок следует с рассказа о скандально-богемном быте футуристов, о стратегии их бытового и творческого поведения: здесь и сборники стихотворений, напечатанные на самой грубой бумаге; и сенсационно антиэстетические названия манифестов и самих стихотворений; и поведенческий эпатаж.

Эпатажность поведения футуристов – повод к разговору об эпатажности теоретических выступлений. Ребятам предлагаются для чтения фрагменты манифестов «Пощечина общественному вкусу», «Садок судей», «Требник троих», статей В. Маяковского «Живопись сегодняшнего дня», «Теперь к Америкам», «И нам мяса!», «Не бабочки, а Александр Македонский», «Без белых флагов», а также письмо в редакцию газеты «Новь», в котором русские футуристы отмежевываются от итальянского футуризма: «Под кличкой “русские футуристы” – группа, объединенная ненавистью к прошлому, но люди различных темпераментов и характеров. Оставляя в стороне слоновью игривость с фразами «тухлые яйца», «перронный букет», мы высказываем свое мнение о встрече Ф. Маринетти и наших к нему литературных отношениях. Отрицая всякую преемственность от итало-футуристов, укажем на литературный параллелизм: футуризм – общественное течение, рожденное большим городом, который сам уничтожает всякие национальные различия. Поэзия грядущего – космополитична» [Большаков и др. 1955: 369].

Далее следует рассмотреть с ребятами несколько футуристических стихотворений, которые ярко воплощают основные заветы футуризма – такие, как: «Сломать старый язык, бессильный сломать

скач жизни!» [Маяковский 1955: 350]; «Смять мороженщицу всех канонов, делающую лед из вдохновения» и др. Это могут быть «Немь лукает лукам немным...», «Заключение смехом», «Крылышка золотописьмом...», «Бобэоби пелись губы...» В. Хлебникова, «Русский звенидень», «Солнценьярчень» В. Каменского. При разборе стихотворений следует обратить внимание ребят на «словоновшество» – на то, как в словесной материи, активно разрабатываемой футуристами, генерируются смыслы, как возникает поэтическая картина, воплощается авторское отношение к изображаемому.

Далее предлагаем перейти к фигуре В. Маяковского, который идею словотворчества не ограничивал только формалистическими задачами. В статье «Без белых флагов» поэт заявляет: «Нам слово нужно для жизни. Мы не признаем бесполезного искусства. Борьба наша за новые слова для России вызвана жизнью. Развилась в России нервная жизнь города, требует слов быстрых, экономных, отрывистых, а в арсенале русской литературы одна какая-то барская тургеневская деревня... Это-то творчество языка для завтрашних людей – наше новое, нас оправдывающее». В статье «Не бабочки, а Александр Македонский» Маяковский утверждает: «причина действия поэта на человека не в том, что стих его – чужд для здравого смысла, а в способности находить каждому циклу идей свое исключительное выражение. Сейчас в мир входит абсолютно новый цикл идей. Выражение ему может дать только слово-выстрел».

Итогом такого урока может быть вывод о том, что значительность Маяковского как художника состояла в том, что он наполнял эстетические принципы футуризма, носившие по содержанию абстрактно-бунтарский, а по поэтике формалистический характер, – глубоким жизненным, социальным смыслом. Он, действительно, стремился вмешиваться в жизнь, и не только газетными и журнальными статьями, а прежде всего поэзией.

На данном этапе органичным будет совместное рассмотрение стихотворения «А вы могли бы?». Это стихотворение ребятам, как правило, нравится и кажется очень понятным. Так, в поисках ответа на вопрос о том, какие декларации футуристов в этом стихотворении реализуются, они прежде всего говорят о новизне, необычности поэтического видения мира, которое бросает вызов расхожему здравому смыслу, общепринятым культурным нормам.

Но вопрос о том, в чем уже в этом стихотворении позиция лирического героя выходит за рамки эстетической платформы футуристов, оказался значительно труднее. Анализ был организован вопросами: какие традиционные обывательские ценности не брезгую берет лирический герой? Какими образами их обозначает? Что делает с этими образами герой, наделенный творческой одаренностью? Ребята понимают, что эти образы превращаются в иные, прямо противоположные по значению, воплощающие высшие и вечные духовные ценности: океан – символ воли, стихии, простора; зовы новых губ,

флейта и ноктюрн – символы романтики и любви. Таким образом, стихотворение не стало простым отрицанием будничной повседневности, а вело к мысли о том, что только от человека, от заложенного в нем созидательного, активного начала зависит возможность преобразования будничного существования в высокое романтическое парение, наполненное простором и любовью.

Так уже в одном из первых стихотворений мы обнаруживаем противоречие между творческими декларациями и поэтической практикой. Маяковский не просто бросить вызов обывателю, но отвоевываает у него захваченное им, утверждает поэтическое в жизни.

Попутно добавим, что активное вмешательство в жизнь самого автора в 1915 году проявилось, в частности, написанием нескольких сатирических «гимнов» для журнала «Сатирикон»: «Гимн судьбе», «Гимн ученому», «Гимн критику», «Гимн обеду». Хлесткое слово поэта в них направлено против всего, что лишает жизнь яркости, разнообразия, полноты и свободы.

Далее в системе уроков вывод по данному этапу изучения творчества поэта будет углубляться и конкретизироваться. Второй урок проходит на сопоставлении двух циклов – «Сутки» («Ночь», «Утро», «Порт», «Из улицы в улицу») и цикла «Я», в процессе чего выявляется контраст самодовольного безразличия и цинизма мира и сострадания, готовности лирического героя к самопожертвованию. Третий урок проводится как практикум по анализу стихотворения «Нате!» и беседа по заранее данным вопросам, посвященная стихотворениям Маяковского о любви («От усталости», «Дешевая распродажа», «Себе, любимому...», «Личка!» и др.). На последних двух уроках по дореволюционному творчеству Маяковского предлагается работа над поэмой «Облако в штанах».

ЛИТЕРАТУРА

Большаков К., Маяковский В., Шершеневич В. Письмо в редакцию газеты «Новь» // Маяковский В.В. Полное собрание сочинений: В 13 т. / АН СССР. Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького. – М.: Гос. изд-во худож. лит., 1955–1961. Т. 1. Стихотворения, трагедия, поэмы и статьи 1912–1917 годов / Подгот. текста и примеч. В.А. Катаняна. – 1955.

Маяковский В.В. Капля дегтя: (Речь, которая будет произнесена при первом удобном случае) // Маяковский В.В. Полное собрание сочинений: В 13 т. / АН СССР. Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького. – М.: Гос. изд-во худож. лит., 1955–1961. Т. 1. Стихотворения, трагедия, поэмы и статьи 1912–1917 годов / Подгот. текста и примеч. В.А. Катаняна. – 1955.

Маяковский В.В. Не бабочки, а Александр Македонский // Маяковский В.В. Полное собрание сочинений: В 12 т. – М.: Гос. изд-во «Худож. лит.», 1939–1949. Т. 1. Стихи, поэмы, статьи, 1912–1917 / Ред. и ком-ментарии Н. Харджиева. – 1939.

Павловец М.Г. В.В. Маяковский // Русская литература XX века. 11 класс. Поурочные разработки. Методические рекомендации для учителя / Под ред. В.В. Агенова. – М.: Дрофа, 2000.

Данные об авторе:

Белла Михайловна Гринберг – учитель русского языка и литературы высшей квалификационной категории
МОУ Гимназии № 94.

Адрес: 620075, г. Екатеринбург, ул. Бажова, 139.

E-mail: grinbergbella@rambler.ru

About the author:

Bella Mikhailovna Grinberg is a Teacher of Highest Qualification Category, the Russian Language and Literature
Teacher of the Gymnasium № 94 (Yekaterinburg).

ИДЕТ УРОК

УДК 372.882.161.1 ББК 4426.839(=411.2)-270

Р.Г. Кучумова
Екатеринбург, Россия

ОБРАЗ ВОЗЛЮБЛЕННОГО В СТИХОТВОРЕНИЯХ МАРИНЫ ЦВЕТАЕВОЙ

Аннотация: Автор рассматривает творчество М. Цветаевой сквозь призму мужского образа, а именно сквозь призму отношений М. Цветаевой с С. Эфроном. Предлагается такое построение урока, на каждом этапе которого по-новому раскрывается образ возлюбленного. Особое внимание уделяется разнообразным формам работы на уроке: опережающее задание, работа по группам, самостоятельная работа, – позволяющим вовлечь в исследование образа максимальное количество учащихся.

Ключевые слова: образ, М. Цветаева, С. Эфрон, море, мечтатель, герой, рыцарь, аллюзия, стихотворение, цикл, художественная деталь, тропы.

R.G. Kuchumova
Yekaterinburg, Russia

IMAGE OF THE BELOVED IN MARINA TSVETAEVA'S POEMS

Abstract: The author considers the work of M. Tsvetaeva through the prism of the male image, but through the prism of relations with M. Tsvetaeva S. Efron. It is proposed to build a lesson at each stage of which is revealed in a new image of the lover. Particular attention is given to various forms of work in the classroom: anticipatory assignment, group work, independent work – allowing the study to draw the image of the maximum number of students.

Keywords: image, M. Tsvetaeva, S. Efron, sea, dreamer, hero, knight, allusion, poem, cycle, art detail.

*Стихи мои — дневник
М. И. Цветаева*

Уроки по лирике М. Цветаевой всегда проходят по-особенному. Её стихи позволяют обратиться не только к страницам биографии, но и к истории страны, к литературным традициям. Поэзию Марины Цветаевой отличает неповторимая исповедальность, откровенность, острота переживания. Традиционно предметом изучения является образ лирической героини, но не менее интересным представляется и образ героя стихотворений, в котором, безусловно, много связано с биографиями Сергея Эфрона и Марины Цветаевой.

Цель урока: рассмотреть образ возлюбленного в поэтических текстах М. Цветаевой начала 1910-х гг.

Задачи:

1. Познакомиться со страницами биографии М. Цветаевой, связанными с С. Эфроном.
2. Закреплять навыки литературоведческого анализа поэтических текстов.
3. Воспитывать любовь к поэзии, способствовать формированию высоких нравственных идеалов.

Оформление:

- фотографии М. Цветаевой и С. Эфрона,
- аудиозапись (романс Настеньки из х/ф «О бедном гусаре»)
- сборники стихотворений,
- гроздь рябины,
- выставка книг Цветаевой.
- презентации

Форма урока: урок–исследование

Литературоведческий минимум для урока:

Художественная деталь – подробность, подчеркивающая смысловую достоверность произведения достоверностью вещественной, событийной, конкретизируя тот или иной образ.

Тропы – слова и выражения, используемые в переносном смысле с целью достичь художественной выразительности речи. В основе любого тропа – сопоставление предметов и явлений.

Ход урока:

1-й этап. Актуализация знаний.

Устная работа по теории литературы.

1. Что такое «образ»?
2. Какие стихотворные жанры вам знакомы?
3. Художественная деталь– это...
4. Троп– это...

2-й этап. Знакомство с новым материалом.

Учитель читает стихотворение «Кто создан из камня...» (1920), а затем предлагает ребятам поработать с текстом самостоятельно.

Задание: Прочитайте стихотворение и выпишите ключевые слова; определите, к каким выразительным средствам языка они принадлежат, прокомментируйте их роль в стихотворении.

- пена морская (инверсия), купель морская (инверсия), кудри беспутные (инверсия), волна, пена, веселая пена (все ключевые слова связаны с образом моря).

Слово учителя: Это не случайно. Имя Марина обозначает «морская», с образом моря многое связывает Цветаеву. Увлечение Владимиром Нилендером выразилось в первом сборнике – «Вечерний альбом»; впрочем, любовь к этому человеку вскоре прошла, а вот стихи заметил М. Волошин, который не только написал рецензию на первую книгу Цветаевой, но и пригласил юного поэта с сестрой в Коктебель, в свой дом. Мариной Цветаевой было сделано откровение Волошину: «Я смотрю на море, издаю лека и вблизи, но не всё оно моё, а я не его. Раствориться в нём и слиться нельзя. Сделаться волной?»

5 мая 1911 года. Коктебель. Пустынный берег моря. И встреча, определившая судьбу двоих: Марины Цветаевой и Сергея Эфрона. «Заглянув в его глаза и все прочтя наперед, Марина загадала: Если он найдет и подарит сердолик (**Сердолик** – оранжево-красный камень, камень цвета крови, цвета жизни, в связи с чем древние народы Востока приписывали ему свойство оберегать живых от смертей и болезней, нести любовь и счастье. Считалось, что он дарует богатство, укрепляет здоровье, поднимает настроение, успокаивает гнев, но, прежде всего, это камень счастливой любви), то выйдет за него замуж. Конечно же, сердолик этот он нашел тотчас же, на ощупь, ибо не отрывал своих серых глаз от ее зеленых».

Обвенчались Марина Цветаева и Сергей Эфрон 27 января 1912 года. Эфрон подарил любимой кольцо, на внутренней стороне которого выгравирована дата свадьбы и имя – МАРИНА.

За «Вечерним альбомом» последуют поэтические сборники «Волшебный фонарь» (1912) и «Из двух книг» (1913), изданные при содействии С. Эфрона.

3-й этап. Исследование образа возлюбленного. Работа в группах.

Слово учителя. В течение нескольких последующих дней после знакомства с Сергеем Эфроном Марина Цветаева пишет стихотворения «Бабушкин внучек», «Контрабандисты и бандиты», «Венера», которые посвящает любимому.

1-я группа. Прочитайте стихотворения и выделите ключевые слова, словосочетания, создающие образ возлюбленного.

- возлюбленный больше напоминает ребенка, чем взрослому человеку: маленький мальчик, бабушкин внучек, боится темноты, ручки, темнокудрый мальчуган.

2-я группа. Прочитайте стихотворения и выделите художественные детали, создающие образ возлюбленного.

- это детали, создающие романтический образ: шпаги, контрабандисты, таверны, сиянье голубой звезды, даль без меры, мечта, воля...

3-я группа. Прочитайте стихотворения и сформулируйте, каким вам представляется возлюбленный.

- образ возлюбленного, несмотря на всю его детскость, предстает романтическим, жаждущим героизма, действий.

4-й этап. Этап проверки домашнего задания.

Слово учителя: Расскажите, что вам известно о Сергее Эфроне?

Доклад учащегося, сопровождаемый презентацией (схема ответа):

Родители Сергея Эфрона, Елизавета Петровна Дурново и Яков Константинович Эфрон, были народниками. Мать неоднократно оказывалась под арестом за антиправительственную пропаганду. Трагическая смерть вначале отца, потом брата и матери тяжело переживалась Сергеем Эфроном. Учился на филологическом факультете Московского университета. Писал рассказы, пробовал себя в роли актера, занимался подпольной деятельностью.

Слово учителя: Без Сергея Эфрона Марина не мыслила своего существования. Когда-то она запи-

сала в дневнике: «Моя любовь – это страстное материнство, не имеющего никакого отношения к детям». И действительно, она боготворит своего любимого в стихах.

5-й этап. Фронтальный опрос.

Анализ стихотворения.

Задание: Прочтите стихотворение «Есть такие голоса...», определите его жанровую особенность. Что нового появляется в образе возлюбленного, на ваш взгляд? Какие аллюзии возникают у Вас при чтении этого стихотворения и почему?

По жанру это произведение напоминает стихотворение-портрет (огромные глаза цвета моря, лоб и брови, торжествует синева каждой благородной веной, сине-зеленых, серо-синих всегда полужакрытых глаз, по наклоненью Вашей юной, великолепной головы).

Теперь перед нами не просто возлюбленный, в котором угадывается мечтатель, теперь это воин, герой, рыцарь. Его голос обещает чудеса. Его взгляд способен двигать горы.

В герое угадываются черты декабристов, героев прошлого (Вашего полка – драгун, декабристы и версальцы!)

Слово учителя: Марине Цветаевой не терпелось вылепить своего героя по образу, сотворенному ее воображением. Она проецирует на Сергея Эфрона отблеск славы юных генералов-героев 1812 года, старинного рыцарства; она убеждена в его высоком предназначении.

6-й этап. Этап закрепления новых знаний.

Задание: прослушайте романс Настеньки (стихи М. Цветаевой «Генералам двенадцатого года») из кинофильма «О бедном гусаре» и подумайте, чье имя и почему поэт называет в стихотворении. Каких ещё героев Отечественной войны 1812 года вы знаете? Почему стихотворение разделено на две части? (звучит аудиозапись)

Вы, чьи широкие шинели
Напоминали паруса,
Чьи шпоры весело звенели
И голоса.

И чьи глаза, как бриллианты,
На сердце вырезали след —
Очаровательные франты
Минувших лет....

Стихотворение написано в 1913 году и посвящено генералам Горчакову, Ермолову, Милорадовичу, Раевскому и многим другим, сражавшимся на Бородинском поле за Отечество. Имя одного из героев поэт называет: Тучков-четвертый. Именно ему посвящена вторая часть стихотворения, в его образе Марина Цветаева воссоздает черты Эфрона (нежный лик, хрупкая фигура), поэтому стихотворение разделено на две части.

Слово учителя: Почему Марина Цветаева решила не только посвятить это стихотворение Сергею Эфрону, но и в отдельной части рассказать о Тучкове?

Доклад учащегося, сопровождаемый презентацией:

Ариадна Сергеевна Эфрон рассказывала: «Мама купила чудесную круглую высокую коробочку из папье-маше с прелестным романтическим портретом Тучкова-четвёртого в мундире. В плаще на алой подкладке – красавец!» Этот герой привлек Марину Цветаеву не только своей красотой, в которой она угадывала красоту Сергея Эфрона, но и героизмом, и символикой вечной любви. Именно этому генералу, после его гибели на Бородинском поле, жена, Маргарита Михайловна, урожденная Нарышкина, так и не найдет тела своего мужа, поставит сначала часовню, а потом заложит церковь Спаса Нерукотворного. А после станет настоятельницей монастыря – игуменьей Марией. История любви генерала Тучкова и его жены станет символом вечной любви, которую Цветаева тоже испытала к своему мужу – Сергею Эфрону.

Слово учителя: В «вечную любовь» Сергея Эфрона и Марины Цветаевой ворвется война. Ещё в далеком 1914 году Цветаева предчувствовала трагедию.

Я с вызовом ношу его кольцо –
Да, в Вечности – жена, не на бумаге. –
Его чрезмерно узкое лицо
Подобно шпаге... –

так начинает Цветаева стихотворение, в котором рисует романтический портрет Сережи и загадывает о будущем. Каждая строфа – ступень, ведущая вверх, к пьедесталу – или эшафоту? – последних строк:

В его лице я рыцарству верна.
– Всем вам, кто жил и умирал без страха. –
Такие – в роковые времена –
Слагают стансы – и идут на плаху.

Она не могла предположить, что «роковые времена» не за горами. 1915 год. Сергей Эфрон – брат милосердия в санитарном поезде. 1916 год. Мобилизация на военную службу. 1918–1920. Сергей Эфрон – участник Белого движения.

Появятся новые генералы. Белые: Деникин, Врангель, Марков, Корнилов, Колчак... И красные командиры: Буденный, Ворошилов, Тухачевский, Фрунзе. И бесконечные потоки крови со стороны белых и красных.

7-й этап. Самостоятельная работа.

Задание. Прочитайте три стихотворения из цикла «Лебединый стан» («На кортике своем: Ма-

рина...», «Семь мечей пронзали сердце», «Хочешь знать, как дни проходят...») и определите, что их сближает с Плачем Ярославны из «Слова о полку Игореве». Напишите, какая новая сторона образа возлюбленного Вам открывается в этом цикле?

- Стихи «Лебединого стана» обращены не только к Сергею Эфрону, но и ко всем любящим, разлученным войной, всем, кто не знает, где их любимый. Конечно, сменились приметы времени: нет крепостной стены, обращений к языческим богам, но осталась надежда, что возлюбленный жив:

Возлепей же князя, господине,
Сохрани на дальней стороне,
Чтоб забыла слезы я отныне,
Чтобы жив вернулся он ко мне

Теперь Сергей Эфрон обратился в Белого Воина и Белого Лебеда «Лебединого Стана».

Слово учителя: Марине Цветаевой и Сергею Эфрону предстоит ещё многое пережить. Долгая разлука, эмиграция, рождение сына Георгия, возвращение на Родину, арест дочери, расстрел Сергея Эфрона. Слово предчувствие этой трагической («горькой») судьбы звучали её прежние стихи:

Мне и доныне
Хочется грызть
Жаркой рябины
Горькую кисть.

7-й этап. Рефлексия. Сегодня вы познакомились с творчеством и биографией Марины Цветаевой через необычную форму – исследование образа возлюбленного. Ответьте одним предложением, что

1. Было интересно...
2. Меня удивило...
3. Урок дал мне для жизни...

Домашнее задание: Выучить одно стихотворение Марины Цветаевой, посвященное Сергею Эфрону.

ЛИТЕРАТУРА

Кутьёва Л.В. «Я с вызовом ношу его кольцо...»: Марина Цветаева и Сергей Эфрон // Литература в школе. 2003. – № 9. – С. 12-15.

Минералова И.Г. О стиле Марины Цветаевой // Литература в школе. – 2003. – № 9. – С. 7-11.

Данные об авторе

Римма Геннадьевна Кучумова – учитель русского языка и литературы высшей категории МБОУ гимназии № 200 г. Екатеринбурга.

Адрес: 620073, г. Екатеринбург, ул. Крестинского, 39

E-mail: rimma.kuchumova@yandex.ru

About the author

Rimma Gennadievna Kuchumova is a Teacher of Russian and Literature of the Highest Category of the Gymnasium № 200 (Yekaterinburg).

А.М. Малявина, Е.Н. Брюханова
Екатеринбург, Сухой Лог, Россия

ПОДГОТОВКА К НАПИСАНИЮ СОЧИНЕНИЯ–ОПИСАНИЯ ПРИРОДЫ: УРОК РАЗВИТИЯ РЕЧИ В 6 КЛАССЕ

Аннотация: Представлен вариант подготовки к сочинению – описанию природы. Интегрированный урок, который предлагают авторы, позволяет увидеть своеобразие языка различных видов искусства при изображении одинаковой темы. Избранная форма урока призвана помочь учащимся творчески овладеть родным языком для выражения собственных мыслей и чувств в сочинении.

Ключевые слова: цвет, звук, слово, изобразительно-выразительные средства.

A.M. Malyavina, E.N. Brukhanova
Yekaterinburg, Sukhoy Log, Russia

PREPARATION FOR WRITING WORK ABOUT THE NATURE (LESSON DEVELOPMENT OF THE SPEECH. 6 CLASS)

Abstract: This is a variant of training to composition–description of nature. Integrated lesson, which suggested by authors, let see peculiarity language of different types of art with the same topic. This form of lesson must help pupils to study motherland language creative to express thoughts and feelings in composition.

Keywords: colour, sound, word, art, means.

Подготовка к написанию сочинения–описания природы (Урок развития речи. 6 класс)

Форма урока – интегрированный урок (русский язык, литература, музыка, изобразительное искусство).

Цели урока:

образовательные:

- помочь учащимся творчески использовать родной язык для выражения собственных мыслей и чувств;

- увидеть своеобразие языка различных видов искусства при раскрытии одинаковой темы;

- формировать интерес к чтению, слушанию классической музыки, умению самостоятельно проникать в смысл художественного, музыкального произведения через его форму;

- проследить за тем, как художники слова передают своё восприятие окружающей природы;

развивающие:

- содействовать развитию творческих способностей учащихся и всех видов речевой деятельности в их единстве и взаимосвязи;

- научить передавать музыкальные впечатления в высказывании;

- развивать монологическую речь, навыки выразительного чтения, внимательного слушания;

- развивать умение оценивать собственный ответ и ответ другого с помощью заданных критериев;

воспитательные:

- воспитывать эстетический вкус через восприятие художественной речи, музыкального произведения и произведения живописи.

Оборудование к уроку:

- Репродукции картин русских художников: Жуковский С. «Под весенним солнцем»; Подляский Ю. «Весенний ручей».

Поленов В. «Осень в Абрамцево», «Золотая осень»;

Шишкин И. «Ручей в березовой роще», «Зима».

- Музыкальное оформление: музыкальные картины из концерта Вивальди «Времена года».

- Выставка книг по теме.

- Выставка иллюстраций учащихся.

- Раздаточный материал.

Ход урока

1. Вступление. Сообщение целей урока.

Сегодня речь пойдёт о русской природе разных времён года и о том, как пейзаж может быть представлен в разных видах искусства.

Перед тем, как начать разговор о русской природе, обратите внимание, что у нас в коллективе есть *экспертная группа*, которая будет не только внимательно слушать, но и оценивать ответы своих одноклассников по заданным критериям (критерии представлены в таблице «Нормы оценок устного ответа по русскому языку и развитию речи» и имеются у каждого ученика, см. Приложение 1). Кроме того, все свои впечатления, чувства, эмоции вы можете фиксировать в таблице «Словарная работа» (у каждого на парте, см. Приложение 2), которая пригодится в дальнейшем написании вашего сочинения-описания.

2. Основная часть.

1 часть урока «Изобразительное искусство»

- По каким признакам мы узнаём о наступлении того или иного времени года? (Акцентируются внешние впечатления).

- Посмотрите на репродукции картин русских художников, посвящённые разным природным периодам: весне, лету, осени, зиме. Как художники показывают разные времена года: по каким признакам мы это чувствуем? Какова палитра художников? (Работа с деталями, изображёнными на репродукциях, с цветовыми характеристиками).

Микровывод по 1 части.

В ходе работы с картинами русских пейзажистов учащиеся приходят к выводу о том, что основным средством создания настроения у художников является палитра красок, цвет.

2 часть урока «Литература»

Художник создаёт картины с помощью палитры красок, а с помощью чего создаёт писатель, поэт свои великолепные пейзажи?

- Послушаем, как ощущение природы, её настроение воплощено в стихотворениях и прозаических текстах. (Ведётся работа в группах. Каждая группа представляет одно из времён года: выразительное чтение, анализ текста).

План анализа художественного текста

(представлен на доске):

- Каково настроение произведения (фрагмента)?
- Каков образный мир, изображаемый писателем или поэтом?
- С помощью каких изобразительно-выразительных средств (метафор, эпитетов, сравнений) автор выражает своё отношение к тому, о чём пишет?
- Попробуйте дать название каждой картине строчками из стихотворения или прозаического текста.

Весна.

И. Тургенев. «Весенний рассвет».

...А между тем заря разгорается; вот уже золотые полосы протянулись по небу, в оврагах клубятся пары; жаворонки звонко поют, предрассветный ветер подул – и тихо всплывает багровое солнце. Свет так и хлынет потоком; сердце в вас встрепенется, как птица... Свежо, весело, лобо!

А. Толстой

Звонче жаворонка пенье,
Ярче вешние цветы,
Сердце полно вдохновенья,
Небо полно красоты.

Разорвав тоски оковы,
Цепи пошлые разбив,
Набегает жизни новой
Торжествующий прилив.

И звучит свежо и юно
Новых сил могучий строй,
Как натянутые струны
Между небом и землей.

Лето.

С. Аксаков. «Знойный полдень».

Я всегда любил и люблю жары нашего кратковременного лета... Пышет знойный полдень. Совершенная тишина. Не колыхнет зеленый, как весенний луг, широкий пруд, затканный травами, точно спит в отлогих берегах своих; камыши стоят неподвижно... Какая роскошь тепла! Какая нега и льгота телу! Как приятна близость воды и возможность освежить ею лицо и голову!

Ф. Тютчев

Смотри, как роща зеленеет,
Палящим солнцем облита,
А в ней какою негой веет
От каждой ветки и листа!

Войдем и сядем над корнями
Дерев, поимых родником, –
Там, где, обвеянный их мглами,
Он шепчет в сумраке немом.

Над нами бредят их вершины,
В полдневный зной погружены, –
И лишь порою крик орлиный
До нас доходит с вышины.

Осень.

С. Аксаков. «Осень».

Осень, глубокая осень! Серое небо, низкие, тяжелые, влажные облака; голы и прозрачны становятся сады, рощи и леса ... Старые деревья давно облетели, и только молодые отдельные березки сохраняют еще свои увядшие желтоватые листья, блистающие золотом, когда тронут их косые лучи невысокого осеннего солнца ... Услана земля сухими, разнообразными и разноцветными листьями ...

А. Майков. «Осень».

Кроет уж лист золотой
Влажную землю в лесу...
Смело топчу я ногой
Вешнюю леса красу.

С холоду щеки горят:
Любо в лесу мне бежать,
Слышать, как сучья трещат,
Листья ногой загребать!

Нет мне здесь прежних утех!
Лес с себя тайну совлек:
Сорван последний орех,
Свянул последний цветок;

Мох не приподнят, не взрыт;
Грудой кудрявых груздей;
Около пня не висит
Пурпур брусничных кистей,

Долго на листьях лежит
Ночи мороз, и сквозь лес
Холодно как-то глядит
Ясность прозрачных небес...

Листья шумят под ногой;
Смерть стелет жатву свою...
Только я весел душой –
И, как безумный, пою!

Зима.

А. Фет

Еще вчера, на солнце млея,
Последним лес дрожал листом,
И оземь, пышно зеленея,
Лежала бархатным ковром.

Глядя надменно, как бывало,
На жертвы холода и сна,
Себе ни в чем не изменяла
Непобедимая сосна.

Сегодня вдруг исчезло лето;
Бело, безжизненно кругом,
Земля и небо – все одето
Каким-то тусклым серебром.

Поля без стад, леса унылы,
Ни скудных листьев, ни травы,
Не узнаю растущей силы
В алмазных призраках листья.

Как будто в сизом клубе дыма
Из царства злаков волей фей
Перенеслись непостижимо
Мы в царство горных хрусталей.

Микровывод по 2 части.

В ходе работы учащиеся приходят к выводу о том, что основным средством создания настроения у писателей является набор изобразительно-выразительных средств.

3 часть урока «Музыка»

Кроме живописи и литературы, люди нашли ещё один способ изображения и выражения своих впечатлений – это музыка.

- Какой, по-вашему, должна быть музыка, изображающая пейзаж?

Сейчас мы прослушаем музыкальные картины из концерта Вивальди «Времена года».

«Времена года» венецианского композитора Антонио Вивальди – первые четыре скрипичных концерта из его восьмого опуса, представляющего собой цикл из 12 концертов, одно из знаменитейших его произведений. Каждый концерт посвящён одному времени года и состоит из трёх частей, соответствующих каждому месяцу. Каждая пьеса рисует какой-либо образ и имеет своё название. Вам будут предложены для прослушивания 4 пьесы, после чего нужно определить, какому времени года, месяцу каждая пьеса посвящена, поделить свои впечатления, т.е. образами, которые возникнут в вашем воображении (работа с таблицей «Словарная работа»).

А. Вивальди. «Времена года»: весна «Пришла весна»; лето «Летняя гроза»; осень «Адажио»; зима «Аллегро».

Памятка для анализа музыкального произведения.

- Какое настроение создала у вас музыка?
- Что вы в ней услышали, что представили, почувствовали, вспомнили?
- Подберите слова, с помощью которых можно описать возникшие образы, чувства, ощущения.
- Выделите микротемы, опираясь на свои впечатления от прослушанного.

Микровывод по 3 части: музыкант создаёт свои образы с помощью тонов, полутонов, мажорного и минорного лада, с помощью использования различных музыкальных впечатлений.

3. Подведение итогов.

Изображение родной природы поражает разнообразием, и у каждого вида искусства существует свой особый, только ему присущий язык: для музыкантов это – звук, для художников – цвет, для писателей, поэтов – слово. Так попробуем и мы описать пейзаж, используя этот богатый арсенал изобразительно-выразительных средств.

Выступление экспертной группы по оцениванию устных ответов.

Озвучивание домашнего задания.

Вам необходимо будет рассказать в сочинении о своём ощущении (восприятии) природы в разное время года. При этом вы можете пользоваться теми словами, которые звучали на уроке или встречались в художественных описаниях у русских писателей, поэтов. Можно нарисовать любимый уголок нашего края, при этом описав его, подобрав к нему наиболее подходящую музыку, свой выбор обосновать (см. Приложение 3).

Приложение 1.

Таблица

«Нормы оценок устного ответа по русскому языку и развитию речи»

Школьная отметка	Критерии оценивания
5	Ставится, если ученик: <ul style="list-style-type: none"> • Полно излагает изученный материал, дает правильные определения языковых понятий; • Обнаруживает понимание материала, может обосновать свои суждения, применить знания на практике, привести необходимые примеры не только по учебнику, но самостоятельно составленные
4	Ставится, если ученик дает ответ, удовлетворяющий тем же требованиям, что и для оценки «5», но: <ul style="list-style-type: none"> • Допускает 1-2 ошибки, которые сам исправляет; • 1-2 недочета в последовательности и языковом оформлении излагаемого, владеет навыками языкового анализа
3	Ставится, если ученик обнаруживает знания и понимание основных положений данной темы, но: <ul style="list-style-type: none"> • Излагает материал не полно и допускает неточности в определении понятий или формулировке правил; • Не умеет достаточно глубоко и доказательно обосновать свои суждения и привести свои примеры; • Излагает материал не последовательно и допускает ошибки в языковом оформлении излагаемого.

Приложение 2.

Таблица

«Словарная работа».

Времена года	Словесный материал, краски, цвета

Приложение 3.

Образцы работ учащихся

Таблица «Словарная работа»

Времена года	Словесный материал, краски, цвета
Весна	Оттепель, проталины, подснежник, жаворонки, трели птиц, душистая нега, возрождение, чудная пора, сморщенные листочки, лиловый, голубой, желтоватый, белый, зазеленела трава, распустились деревья, оделись кусты.
Лето	Зной, мелодические трели птиц, буйство красок, палящее солнце, блеск небес, гроза, пурпур огня, радуга, нега, роса, сенокос, косарь.
Осень	Осенний запах, желтые поля и леса, обнаженные сучья деревьев, золото деревьев, свежий ветер, скучная пора, увядший сад, влажная земля, серое небо, низкие, тяжелые облака, невысокое осеннее солнце.
Зима	Холод, сумрачный лес, белый пушок, морозец, белое полотно, безжизненно, речка под льдом, скрип шагов,

Творческие работы

Мое восприятие родной природы

1. Зимой лес кажется волшебным. Очень много снежинок водят хороводы, словно маленькие дети поиграть хотят. Вот скачет белочка с ветки на ветку. Вдали виднеются чьи-то следы. Можно ходить и целый день разглядывать лес зимой. Снегири напевают дружную и веселую песенку. Дует ветер и еще больше разносит снежинки по полям и лесам, городам и селам. Вдруг выпрыгнул зайчик, видимо, пищу искал, посмотрел по сторонам и дальше ускакал. Очень интересен и сказочен лес зимой. (Арина Д., 6 класс.)

Данные об авторах:

Анастасия Михайловна Малявина – магистрант Уральского государственного педагогического университета; учитель русского языка и литературы МБОУ СОШ № 175 г. Екатеринбург.

Адрес: 620017, г. Екатеринбург, пр. Космонавтов, 26.

E-mail: kam2873@yandex.ru

Елена Николаевна Брюханова – учитель русского языка и литературы МБОУ «Лицей № 17» (г. Сухой Лог).

Адрес: 624800, г. Сухой Лог, ул. Юбилейная, д. 29А.

E-mail: kam2873@yandex.ru

About the authors:

Anastasiya Mikhailovna Malyavina is a Post-graduate Student completing the Requirements for a Master's Degree, Ural State Pedagogical University, Russian and Literature Teacher School № 175 (Yekaterinburg).

Elena Nikolaevna Brukhanova – Russian and Literature Teacher Lyceum № 17 (Sukhoy Log).

2. В один жаркий день я вышел в поле. На небе не было ни одного облачка. Слабый ветер только колыхал колосья пшеницы, вдали виднелся сосновый лес. По дороге около поля проехала лошадь с повозкой. Вот ветер нагнал тучи, и пошел сильный дождь. Земля от жаркого солнца была горячая, но сейчас ее охладил прохладный дождь. Дождь потихоньку стихал. Появилась яркая радуга. После дождя было свежо, однако нужно было возвращаться домой. (Алексей Д., 6 класс.)

3. Лето наступило,
Солнышко блеснит,
Бабочки летают,
И ручей звенит.

Небо голубое,
Ясен небосклон.
Слышен там, за лесом,
Только стук и звон.

Сосны лечит дятел,
Чтоб давали тень,
Чтоб прохладно было,
Когда жарок день. (Елена В., 6 класс.)

ЛИТЕРАТУРА

Вершинина Г.Б. «...Вольна о музыке глаголить»: Музыка на уроках развития речи: Пособие для учителя. – М., 1996.

Развитие образного мышления младших подростков. – Киев, 1990.

Гуляков Е.Н. Новые педагогические технологии: развитие художественного мышления и речи на уроках литературы. – М., 2006.

Хрестоматия школьника. Времена года. Стихи и рассказы о природе. – М., 2000.

ПЕРЕЧИТЫВАЯ КЛАССИКУ

УДК 821.161.1.09(Достоевский Ф.М.) ББК Ш5(2Рос=Рус)6-4

У.Ю. Верина
Минск, Беларусь

АНАЛИЗ СЦЕН И ЭПИЗОДОВ В РОМАНЕ Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО «ИДИОТ»

Аннотация: Роман Ф.М. Достоевского «Идиот» рассматривается в свете особенностей его композиционной структуры. Понимание этих особенностей является основой анализа образно-тематического строя, художественных деталей, интертекстуального фона.

Ключевые слова: роман Ф.М. Достоевского «Идиот», композиция, поэтика, образно-тематическая структура, интертекстуальный фон.

U.Ju. Verina
Minsk, Byelorussia

ANALYSIS OF SCENES AND EPISODES IN F.M. DOSTOEVSKY'S ROMAN "IDIOT"

Abstract: Roman F.M. Dostoevsky «Idiot» is considered in the light of features of his composite structure. The understanding of these features is a basis of the analysis of a figurative and thematic system, art details, an intertextual background.

Keywords: F.M. Dostoevsky's novel «Idiot», composition, poetics, figurative and thematic structure, intertextual background.

Роман Ф.М. Достоевского «Идиот» (1868–1869) – одно из самых загадочных произведений мировой литературы, требующее чтения совершенно особого рода. То, что роман нельзя читать как житейскую историю, понятно. Что обыденного в ситуации, когда слабоумный epileptik-миллионер проповедует добро и всепрощение, в результате чего приводит к гибели одну женщину и к духовному опустошению – другую? Но и филологическое чтение, основанное на понятиях поэтики, подчиняющихся общим законам строения литературы, здесь применимо только отчасти.

Литературоведение, посвященное роману, содержит самые разные трактовки его художественных свойств, образов. Круг проблем и мотивов не очерчен до конца, и вряд ли когда-либо он замкнется. Таково свойство шедевров литературы: они неисчерпаемы и часто необъяснимы. Но и то, что открыто, и описано, и уже кажется ясным и привычным, подвергается переосмыслению вмиг – с появлением нового взгляда, особенного подхода. Роман «Идиот» в этом смысле уязвим и притягателен как никакое другое произведение мировой классики. Он открыт любым новым прочтениям и сам словно провоцирует их.

А.П. Скафтымов главу о тематической композиции романа «Идиот» открывает эпитафией из Гёте: «Если хочешь насладиться целым, // То ты должен видеть целое в мельчайших деталях». И начинает оптимистически: «Главным методологическим убеждением автора (А.П. Скафтымов имел в виду себя – У.В.) ... было признание телеологического принципа в формировании произведения искусства. Созданию искусства предшествует задание. Заданием автора определяются все части и детали его творчества... В произведении искусства нет ничего случайного...» [Скафтымов 1972: 23]. Г.С. Морсон утверждает совершенно противоположное. Американский ученый полагает, что ««Идиот» бросает

вызов, по существу, всем поэтикам от Аристотеля до наших дней, постольку поскольку поэтики разных школ настаивают на некоторой версии целостности и единства построения, необходимости каждой детали для целого и такой форме завершения, которая разрешает всякую неопределенность. В поэтике не может быть случайных элементов; то, что кажется героям случайностью, в конце концов оказывается частью всеобъемлющего замысла... Но такого замысла нет в «Идиоте»» [Морсон 2001: 8-9]. По мнению Г.С. Морсона, «Достоевский... изобретает происшествия, которые никак не подготовлены, и подготавливает нас к происшествиям, которые не происходят» [Морсон 2001: 9]. Изящная и остроумная идея ученого о процессуальном характере романа, который «был написан, как проживается жизнь, вперед, а не назад от полного замысла целого» [Морсон 2001: 16], заставляет совершенно иначе взглянуть на всё, что уже известно о романе и что прочитано в нем самостоятельно.

Несмотря на полную противоположность двух приведенных точек зрения, их объединяет то, что ни первая, ни вторая не отменяют важности деталей в романном целом. Целесообразны они или нет, но именно детали, формирующие реализованное или обманутое ожидание, становятся объектом внимания исследователей. Сюжет о «слабоумном epileptike-миллионере» (процитируем здесь сами себя) настолько ничего не значит и не стоит в литературном произведении, насколько он стал знаковым, узнаваемым и цитируемым последующей мировой культурой. А все дело в том, что стоит за этим странным «достоевским» сюжетом: «Доступный для прочтения лишь из сюжета смысл произведений Достоевского или простоват, или нелеп... – писала Т. Касаткина. – У Достоевского... сюжет – и в сюжете, и в композиции, и в подтексте – тайном символическом смысле детали-вещи» [Касаткина 2001: 62].

Современные концепции асюжетности романов Ф.М. Достоевского не новы. Л. Торопова, например, ссылается на М.М. Бахтина, который «видит одну из важнейших особенностей поэтики Достоевского в том, что “основное событие, раскрываемое его романом, не поддается обычному сюжетно-прагматическому истолкованию”» [Торопова 1999: 167]. Но и М.М. Бахтин не был одинок. Два мыслителя начала XX века – Николай Бердяев и Лев Шестов – считали, что объективные категории в романах Достоевского вообще не важны и не нужны. С ними спорил советский литературовед В.Я. Кирпотин и приводил, в частности, такие слова Н. Бердяева: «...В творчестве его (Достоевского – У.В.) нет ничего эпического, нет изображения объективного быта, объективного строя жизни, нет дара перевоплощения в природное многообразие человеческого мира, нет всего того, что составляет сильную сторону Льва Толстого. Романы Достоевского – не настоящие романы...». Н. Бердяев называет Достоевского «имманентистом в глубочайшем смысле слова» (цит. по [Кирпотин 1969: 280-281]).

Л. Шестов необязательной стороной в «Преступлении и наказании» считал «все социальное и даже сюжетное содержание романа» (цит. по [Кирпотин 1969: 281]).

К сожалению, советское литературоведение победило в той давней и неравной по условиям полемике с философами-идеалистами, и теперь уже трудно себе представить школьный или студенческий разбор произведений Ф.М. Достоевского без постоянных отсылок к понятиям «бедности» и узко социальное трактованных «униженности и оскорбленности».

Личность всегда свободна и не зависит от внешних условий – это положение Ф.М. Достоевского, во-первых, противоречило господствовавшей с 40-х годов XIX века доктрине социального детерминизма, в соответствии с которой поступки человека определяются средой, материальным положением; во-вторых, являлось объективной причиной расхождения с В.Г. Белинским и его окружением (субъективные причины, лежащие в области человеческих отношений, рассматривать не будем); в-третьих, это объясняет, почему Достоевский одинаково строго судил всех своих героев, независимо от их богатства или бедности, болезни или здоровья, за преступления против человечности. «Не о едином хлебе бывает жив человек» – эта мысль Достоевского, часто повторяемая им, очень важна для понимания его творчества в целом. В основе нравственного начала, по Достоевскому, лежат любовь и смирение. Без смирения всякая деятельность, даже направленная на достижение какого-либо общественного блага, это, по сути, поиск личного счастья, чего Достоевский не допускал. «Смирись, гордый человек, и прежде всего сломи свою гордость. Смирись, праздный человек, и прежде всего потрудись на родной ниве», вот это решение по народной правде и народному разуму. “Не вне тебя правда, а в тебе самом; найди себя и себе, подчини себя себе, овладей собой – и узришь правду. Не в вещах эта правда, не вне тебя и не за морем где-нибудь, а прежде всего в

твоим собственном труде над собою. Победишь себя, усмиришь себя – и станешь свободен как никогда и не воображал себе...”» (т. 26, с. 135) – учил Ф.М. Достоевский в Пушкинской речи 1880 г. Е. Соловьев, один из первых биографов великого писателя, объяснял эти слова так: «Других оставь в покое и не думай, что ты можешь сделать что-нибудь с жизнью, тем более с народной жизнью» [Соловьев 1997: 362].

Мы видим, в каком остром противоречии находятся идеи Ф.М. Достоевского с «прогрессивными» идеями современных ему демократов, с идеями критиков. Он стоит особняком, настолько непохожий на всех, далекий от того, что принято называть реализмом, что принято называть христианством, и потому причислять творчество Ф.М. Достоевского к какому-либо идейно-художественному направлению безоговорочно нельзя. Всегда найдется черта, выводящая его за рамки. Да, он изобразил людей петербургского «дна», доведенных нищетой до крайности, но не оправдывает и не объясняет их поведение бедностью. Он, о котором привыкли говорить как о защитнике «униженных и оскорбленных», не демократ! Не реалист, если говорить о реализме как о способе изображения «типичного героя в типичных обстоятельствах» или «среды». Христианская вера Ф.М. Достоевского прошла через «горнило сомнений», но в то же время «вне Православия Достоевский постигнут быть не может» [Дунаев 2005: 113].

В письме к С.А. Ивановой от 1(13) января 1868 г. Достоевский писал о задаче создания образа «положительно прекрасного человека»: «На свете есть только одно положительно прекрасное лицо – Христос, так что явление этого безмерно, бесконечно прекрасного лица уж конечно есть бесконечное чудо. (Все Евангелие от Иоанна в этом смысле; он все чудо находит в одном воплощении, в одном проявлении прекрасного)» (т. 28, с. 251).

И.А. Юртаева, комментируя слова Достоевского, пишет: «Замечание в скобках свидетельствует о том, что в основе сюжета романа «Идиот» – первое пришествие Христа, причем в наиболее интересовавшей автора евангельской версии, усиливающей значимость момента воплощения, явления в мир» [Юртаева 2006: 379]. В своей статье исследовательница делает акцент на ситуации въезда, которая, по ее мнению, «является важнейшим моментом в структуре сюжета романа как столкновение временного, относительного с вневременным, идеальным» [Юртаева 2006: 380]. И трактует ситуацию въезда соответственно – как евангельский мотив.

Первые страницы романа важны. Но нельзя сказать, что в них – «ключ» к пониманию целого. Они сами по себе должны настраивать на внимательное, от начала и до конца напряженное чтение, в котором ни один эпизод или персонаж не важнее и не многозначительнее другого.

Сам Ф.М. Достоевский осознавал новаторство и «несовершенство» композиции своего романа. Работая над планом «Идиота», писатель отметил: «Князь только прикоснулся к жизни. Но то, что бы он мог сделать и предпринять, то все умерло с ним. Россия действовала на него постепенно. Прозрения

его. <...> Но где он только ни прикоснулся – везде он оставил неисследимую черту. <...> И потому бесконечность историй в романе (*miserabl'ей* всех сословий) рядом с течением главного сюжета. (NB, NB, NB! Главный-то сюжет и надо обделать, создать)» (т. 9, с. 242). И возвращается к этой мысли 10 апреля: «Вообще истории и фабулы, т.е. истории, продолжающиеся во весь роман, должны быть задуманы и введены стройно параллельно всему роману...» (т. 9, с. 252).

Французское *miserable* в переводе означает «несчастный, жалкий человек, бедняк». Реминисцентное^с значение слова отсылает к роману Виктора Гюго «Отверженные» (фр. «Les Misérables»). Л.П. Гроссман раскрыл смысл слов писателя, назвав «*miserabl'ей* всех сословий» поименно и отметив их противопоставленность главному герою: «Монография о Мышкине сопровождается соподчиненными ей этюдами об *отверженных* (выделено мной. – У.В.) разных групп и типов. Таковы опустившийся генерал Иволгин, чиновник Лебедев, “сальный шут” Фердыщенко, ростовщик Птицын, “позитивист” Бурдовский с его компанией, рогожинская ватага и другие разнородные персонажи, резко контрастирующие своими скандальными фигурами основной притче о праведном герое» [Гроссман 1962: 427]. И далее ученый возводит художественную суть отмеченного контраста к приемам «позднего романтизма, преобразенного в духе новой эпохи»: «Такой контрапункт или противопоставление гротескных фигур единому святому или нравственному подвизнику, видимо, восходят к методу романтических антиitez Гюго в одной из любимейших книг Достоевского, где подворью уродов противостоит Собор Парижской богоматери, а прелестная Эсмеральда внушает страсть чудовищному Квазимодо» [Гроссман 1962: 427].

Л.П. Гроссман также вводит понятие *конклава*, называя его “излюбленным приемом Достоевского”. И снова дадим словарное определение, а затем раскроем его применительно к художественной системе Достоевского. Слово “конклав” (лат. *conclave* – запертая комната, от лат. *cum clave* – с ключом, под ключом) означает собрание кардиналов, которых созывают для избрания нового папы, а также само помещение, в котором кардиналы в строгой изоляции выбирают нового главу католической церкви. Комнату открывают лишь после того, как новый папа избран. Л.П. Гроссман трактует прием конклава как «исключительное собрание с важными задачами и непредвиденными осложнениями, раскрывающими главный узел сюжета» [Гроссман 1962: 428].

И.Л. Альми, размышляя о композиционном строе романа, называет его «романом отношений» (в отличие от «Преступления и наказания», где «сюжет организован делом героя и его последствиями» [Альми 2001: 437]). «Действие разворачивается здесь как вереница сцен, связанных повествовательными мостиками, – пишет исследователь. – Как правило, это сцены двух типов: парная, где перед Мышкиным разворачивается «крупный план» отдельной человеческой судьбы, и конклав – момент

пересечения многих судеб, столкновение всех со всеми, протекающее в условиях предельной психологической и сюжетной напряженности. Есть и сцены промежуточные, объединяющие нескольких лиц. Они приближаются к парным, если оппоненты князя выступают как психологическое единство (эпизод завтрака у Епанчиных), либо к конклаву, если их стремления разнонаправлены (приезд Настасьи Филипповны к Иволгиным)» [Альми 2001: 437].

В каждой части романа – свой конклав и свои парные сцены, при этом выявление главного и второстепенного в строении сюжета не всегда очевидно. Наиболее прозрачна по композиционному замыслу **первая часть** романа. Знакомство с Рогожиным становится первой победой князя в парной сцене: «Князь, неизвестно мне, за что я тебя полюбил», – признается Парфен. И затем, у Епанчиных, и в более грозной и напряженной сцене у Иволгиных, Мышкин проявляет себя именно как «положительно прекрасный человек». Он покоряет всех, кто соприкасается с ним, выявляя в душах «скрытые пласты добра» [Альми 2001: 439].

«Подлинный конклав» первой части – день рождения Настасьи Филипповны, важнейшие эпизоды которого «пети жё», сцена сжигания денег и отъезд Настасьи Филипповны с Рогожиным.

Здесь отметим, что «пети жё» – сцена такого рода, которую можно было бы отнести к второстепенным, если бы не теснейшая ее связь с линией Настасьи Филипповны, ее судьбы. В ней можно усмотреть мотивы ее «лихорадочных» поступков – дальнейшее развитие *основного* сюжета. История подлости Фердыщенко и притча о старушке, рассказанная генералом Иволгиным, в наибольшей степени соответствуют второстепенной роли, тогда как откровения Тоцкого о Даме с камелиями и, конечно, «эффектное» участие в пети жё самой Настасьи Филипповны непосредственно движут сюжет.

Во **второй части** несколько смысловых и эмоциональных вершин, и все они имеют «книжный» характер: это реминисценции, которые отсылают к предшествующим литературным произведениям. Значение многих может быть понято только ретроспективно, когда роман прочитан уже весь. Такой является сцена в доме Рогожина (ч. 2, глава III). Знаки безысходности, трагического финала разбросаны по тексту щедрой рукой. Даже сама ситуация – князь и Рогожин в его доме – повторится в финале. Наибольшее внимания заслуживает эпизод рассказа Рогожина о ссоре с Настасьей Филипповной, когда он «кинулся на нее да тут же до синяков и избил», после чего «полторы сутки ровно не спал, не ел, не пил, из комнаты ее не выходил, на колени перед ней становился...». Примечательно здесь не событие само по себе, а тот смысл, который придает ему Настасья Филипповна. Ее вопрос: «Знаешь ты, говорит, что такое папа римский?» – и последовавшая за этим история о том, что «был такой один папа и на императора одного рассердился, и тот у него три дня, не пивши, не евши, босой, на коленках, пред его дворцом простоял, пока тот ему не простил». Эта история о Генрихе IV, который три дня во власянице, босой на морозе, стоял на коленях

перед Каносским замком, где укрылся папа Григорий, и молил о прощении. Настасья Филипповна, сравнивая раскаяние Рогожина с унижением Генриха, предугадывает страшный для себя исход: «...Так ты думаешь, что тот император в эти три дня, на колонках-то стоя, про себя передумал и какие зарки давал?... <...> и ты, может, зарки даешь, что: “выйдет она за меня, тогда-то я ей всё и припомню, тогда-то и натешусь над ней!”». Ее решение выйти за Рогожина в этой сцене – ясный и недвусмысленный, осознанный шаг к самоубийству, и тогда многозначительными и не такими уж «второстепенными» предстают рассуждения Мышкина о смертной казни в первой части или рассказ Лебедева о графине Дюбарри – во второй. Принимая губительное для себя решение, Настасья Филипповна лишает себя надежды, что, по мысли князя, высказанной в первой части, страшнее любых физических страданий: «...Главное то, что *наверно*... Примеры бывали, что уж горло перерезано, а он еще надеется, или бежит, или просит. А тут всю эту последнюю надежду, с которою умирать в десять раз легче, отнимают *наверно*; тут приговор, и в том, что *наверно* не избежешь, вся ужасная-то мука и сидит, и сильнее этой муки нет на свете».

В главе V второй части размышления Мышкина в состоянии приближающегося эпилептического припадка соединяют рассказ Лебедева о Дюбарри и грядущую участь Настасьи Филипповны. «*Encore un moment, monsieur le bougreau, encore un moment!*», – повторяет Лебедев последние слова приговоренной: – “Минуточку одну еще повременит, господин буро, всего одну!”. И вот за эту-то минуточку ей, может, господь и простит...» (ч. 2, гл. II). Мысль князя Мышкина мгновенно соединяет эти эпизоды: «Лебедев и Дюбарри, – господи! Впрочем, если Рогожин убьет, то по крайней мере не так беспорядочно убьет. Хаоса этого не будет. По рисунку заказанный инструмент и шесть человек, положенных совершенно в бреду!¹ Разве у Рогожина по рисунку заказанный инструмент... у него... но... разве решено, что Рогожин убьет?! вздрогнул вдруг князь» (ч. 2, гл. V).

Сцена в доме Рогожина, формально завершившаяся «победой» князя (они меняются крестами, и Рогожин «уступает» Настасью Филипповну), продлевается в этих размышлениях Мышкина и достигает кульминационной точки в попытке убийства и припадке, останавливающим время («времени больше не будет» – эти слова из Апокалипсиса повторит Ипполит в третьей части романа).

После этой в наивысшей степени напряженной кульминационной точки следует сюжетный, но не смысловой спад. Спокойной повествовательной интонацией завершается глава: «Когда же, уже чрез час, князь довольно хорошо стал понимать окружающее, Коля перевез его в карете из гостиницы к Лебедеву. Лебедев принял большого с необыкновен-

ным жаром и с поклонами. Для него же ускорил и переезд на дачу; на третий день все уже были в Павловске». Но не спадает напряжение, связывающее сцены и эпизоды романа и ведущее к финальной сцене. Так, снова говорится о толковании Лебедевым Апокалипсиса (Аглая просит его растолковать «когда-нибудь, на днях, по соседству»), а «книжный», цитатный фон романа обогащается чтением пушкинского «Рыцаря бедного»: главы VI-VII второй части, пожалуй, важнейшие для понимания образа главного героя романа.

В создании «книжного» ореола образа князя Мышкина участвует также Дон-Кихот. Аглая прячет письмо князя в книгу Сервантеса (это замечает Коля: «Месяц назад вы «Дон-Кихота» перебирали и воскликнули эти слова, что нет лучше “рыцаря бедного”»), затем говорит, что «“Рыцарь бедный” тот же Дон-Кихот, но только серьезный, а не комический». Сама же превращает его из «серьезного» в «комического», заменяя А.М.Д («Ave, Mater Dei» – «Славься, Мать Божья») на А.Н.Б., а затем и вовсе на Н.Ф.Б., называя тем самым «образом чистой красоты» Настасью Филипповну Барашкову. И.Л. Альми заметила, что «Бедный рыцарь» пародируется в романе второй раз в фельетоне Келлера. В пошлой эпиграмме «Лева Шнейдера шинелью...» (ч. 2, гл. VIII) пушкинская строка «Возвратись в свой замок дальний» превращается в строку «Возвратись в штаблетах узких». Пародии Аглаи и Келлера, по мнению И.Л. Альми, «дают два полярных (а потому соотносимых) отражения характера князя: рыцарь-безумец или “аристократик”, унаследовавший “родовой идиотизм”» [Альми 2002: 454].

За литературными параллелями стоит самое главное: «рыцаря бедного» и Дон-Кихота объединяет идея «князя-Христа» – «великая идея доброго, честного, сгоревшего в идеале» человека (т. 9, с. 264). И литературные параллели придают высокой идее оттенок обреченности: «С Мышкиным повторяется судьба Дон-Кихота, – писал Вяч. Иванов, – он касается своим светом неподатливой, косной, строптивой материи, но преобразовать ее он не способен и становится в конце концов только комической фигурой» [Иванов 1987: 546].

К превращению в «комическую фигуру» князя приближает конклав второй части – сцена с нигилистами и «сыном Павлищева». Мышкин в этой сцене демонстрирует действительно *нечеловеческие* качества терпения, прощения и любви к ближнему. После чтения газетной заметки Келлера князь «застыдился чужого поступка», а проходимца Бурдовского называет «невинным» и «беззащитным», видя в нем жертву обмана. Поведение князя в продолжение всей сцены двойственно. Оно сочетает наивность и проницательность. Князь не допускает правды в происхождении «сына Павлищева», но и не отказывается «удовлетворить» требования самозванца. Бурдовский повержен (здесь – морально, в гл. IX окончательно его разоблачит Ганя), Келлер становится почитателем князя, они с Бурдовским даже будут шаферами на несостоявшемся венчании Мышкина и Настасьи Филипповны. Ипполит заканчивает словами ненависти ко всем: «а вас, вас, иезу-

¹ Имеется в виду убийство 18-летним Витольдом Горским семьи купца Жемарина, дворника и кухарки – всего шестерых человек. Обсуждается в ч. 2, гл. II, в разговоре с Лебедевым. Готовясь совершить убийство, Горский заказал изготовить специальный кистень.

итская, паточная душонка, идиот, миллионер-благодетель, вас более всех и всего на свете!». Но реплика Лебедева: «Ай да князь! Насквозь прочитал», – означает победу князя и над ненавистью Ипполита. «Невыносимое» поведение Льва Николаевича завоевывает ему новых сторонников, но вызывает гнев прежних почитателей. Особенно негодует Лизавета Прокофьевна, но и Аглая грозит: «Если вы не бросите сейчас же этих мерзких людей, то я всю жизнь, всю жизнь буду вас одного ненавидеть!».

Так выясняется неабсолютный характер добра, а значит, и тщетность попыток «восстановить и воскресить человека» как такового.

Глава завершается «эксцентрическим случаем» с Настасьей Филипповной, которая кричит Евгению Павловичу о «Купферовых векселях». Возможно, это второстепенная сцена, которая касается второстепенного персонажа Радомского? Не совсем так. Причем, чтобы установить важность этого эпизода, как и последовавшую за ним выходку Настасьи Филипповны на Павловском вокзале (ч. 3, гл. II), нужно учесть и странное ощущение князя от этого случая, в котором он видел «нечто даже капитальное» и *интригу* (выделено курсивом Ф.М. Достоевским), и суммировать разрозненные сведения о дяде Радомского из разных эпизодов. Генерал Иволгин характеризует его «вивер, гастроном и вообще повадливый старикашка» (ч. 2, гл. XI). Этот уважаемый семидесятилетний начальник канцелярии, оказывается, «добивался» Настасьи Филипповны. «Развратнейший был старикашка...» – говорит она, сообщая о его самоубийстве (ч. 3, гл. II). Можно только догадываться, на что этот почтенный «вивер» и «гастроном» истратил 350 тысяч казенных денег. Догадаться – и ужаснуться.

Так становится понятен страх, который испытывает князь, боясь, что «непременно втянется в этот мир безвозвратно, и этот же мир и выпадет ему впредь на долю», и опасения генерала, заключившего рассказ о дяде Радомского словами «Не понимаю чего, а боюсь... В воздухе как будто что-то носится, как будто летучая мышь, беда летает, и боюсь, боюсь!» (ч. 2, гл. XI).

Самого же Евгения Павловича Настасья Филипповна чернит подозрением в подлости. Он будто бы знал о растрате дяди и приближающемся скандале и вышел в отставку заблаговременно. Так же «заблаговременно», еще до прямого обвинения, брошенного Настасьей Филипповной и словно предугадывая его, князь говорит «с странною горячностью», что считает Радомского «за самого благороднейшего и лучшего человека, несмотря ни на что...». Евгений Павлович удивлен и даже замечает, что князь «как бы не в себе, по крайней мере в каком-то особенном состоянии». Возможно, это состояние предвидения, а слова князя – пророчество, которых немало в романе, и все сбываются.

Роль Евгения Павловича в романе на этом не исчерпывается. В последней части он «разумно и ясно... с чрезвычайною даже психологией» изложит все предыдущие события от приезда князя в Россию до помолвки с Настасьей Филипповной. Это объяснение обывательского ума без проникновения в глу-

бинные причины и иррациональные следствия. «Женский вопрос», «прибавьте нервы, прибавьте вашу падучую, прибавьте нашу петербургскую, потрясающую нервы оттепель...». Евгений Павлович даже мысли не допускает, что можно «любить двух» – Настасью Филипповну и Аглаю. Как? «Двумя разными любовью какими-нибудь?». И заключает: «...Бедный идиот!» (ч. 4, гл. IX). Конечно, обывательскому уму невозможно охватить всю сложность мотивов, которые руководят Мышкиным. Его любовь, сострадание, жалость, страх не объяснимы причинами, понятными обычным людям, находящимся во власти страстей. Обыватели вообще склонны мерить все своими мерками. Так, врач, которого Лебедев приглашает к князю, готовящемуся к женитьбе, не находит никаких признаков помешательства, а наоборот, видит «хитрость тонкого светского ума и расчета». Еще бы! Ведь Барашкова, кроме «непомерной красоты... обладает и капиталами, от Тощкого и от Рогожина, жемчугами и бриллиантами, шальями и мебелиями...» (ч. 4, гл. X). Жениться на красивой и богатой – какая же здесь глупость или болезнь? Одна чистая выгода.

О Евгении Павловиче в «Заключении» сказано, что он называет себя «совершенно лишним человеком в России». «Лишний человек!» Тип рефлектирующего героя, героя-философа, чуждого обывательскому мировоззрению. Конечно, в этом самоназвании Радомского значительная доля авторской иронии. Он «лишний» на том основании, что несчастлив в любви? Этого мало. Да и любви Радомского мы не видим. Известно только, что он сватался к Аглае и получил отказ.

Такое «собрание» воедино разных частей в целое представление о персонаже или эпизоде и его роли в романном целом вообще характерно для Ф.М. Достоевского. В «Идиоте» и другие персонажи словно бы рассеяны по пространству романа. Так, об Ипполите вначале упоминает Коля (Ипполит – старший сын «куцавешной капитанши», уже настроенный против князя, так как считает, что «кто пропустит пощечину и не вызовет на дуэль, тот подлец», ч. 1, гл. XII), затем он появляется с компанией «сына Павлищева», а уже в **третьей части** его «Необходимое объяснение» станет важнейшим эпизодом. Хоть и вставная с точки зрения повествовательной композиции, по эмоциональному накалу исповедь Ипполита, выворачивающая душу наизнанку, до дна, до самых темных уголков, а также следующая за чтением попытка самоубийства – важнейшие эпизоды третьей части.

Для описания специфического композиционного распределения главного и второстепенного в романе Ф.М. Достоевского «Идиот» Н.Ю. Тяпугина использует сравнение с приемом обратной перспективы, который состоит в том, что «...на иконе бывают нередко показаны такие части и поверхности, которые не могут быть видны сразу» (цит. по [Тяпугина 1995: 94]). Обратная перспектива – не тяготение к одному центру, а стремление изобразить «множественность сгустков бытия». «Вот почему являются в романе лица, которые занимают в нем совсем мало места, но представлены автором столь

значительно и даже – многозначительно, что побуждают... увидеть в них намек на их совершенно исключительное положение в романе. Автор проповедует принцип равновесного представительства для всех героев без исключения: будь то «сын Павлицева» или Коля, Евгений Павлович Радомский или лакей Епанчиных, Келлер или Вера Лебедева» [Тяпугина 1995: 95].

Г. Померанц в главе «Заметки о внутреннем строе романа Достоевского» развивает свою мысль об «апофатическом акценте в религиозном мирозерцании Достоевского» и утверждает, что «...недосказанность, намеки играют наиболее существенную роль. Самое важное говорится как бы вскользь и как бы даже иногда не говорится, а кто-то из второстепенных героев вспоминает, что вот Мышкин сказал это, но это и есть самое главное... Это глубоко специфично для Достоевского. Решающее слово у него всегда недоговорено, невнятно, в самом строе его фразы и в самом строе его характеров есть что-то, разрушающее представление о предмете исследования. Предмет и есть, и в то же время его нет» [Померанц 1990: 106].

Это мы и стремились показать на примере эпизодов, связанных с Радомским, и более кратко – с Ипполитом Терентьевым.

В **четвертой части** две вершины – гл. VI (вечер у Епанчиных) и XI (Мышкин и Рогожин у трупа «погубленной красоты»²). Но начинается глава с пространного рассуждения об «обыкновенных» людях, о Подколесинных, гоголевских персонажах, затем следует великолепная сцена князя с генералом Иволгиным, еще ряд многозначительных художественных деталей вроде карточной игры Мышкина с Аглаей и подаренного ежа. Затем Аглая пророчествует о вазе. Этот эпизод, безусловно, значителен, как и картина всего званого вечера. Ваза разбивается, прерывая вдохновенную речь князя, его «горячую тираду», в которой он говорит о католицизме, «вере нехристианской», которая «хуже самого атеизма», и в тот самый момент, когда достигнута уже невероятная и неприличная в светском обществе поэтическая и философская высота рассуждения о будущем «обновлении всего человечества и воскресении его... одною только русскою мыслью, русским богом и Христом...». Достоевский мог бы продолжать и продолжать, развивать свою мысль, как он делал это в своих философско-публицистических трудах. Но тогда роман лишился бы обаяния недосказанности, и без того в монологе

Мышкина сказано много и слишком прямолинейно. Ф.М. Достоевский прерывает своего героя на высокой ноте.

«Невозможное предчувствие, что он непременно и завтра же разобьет эту вазу», стало «сбывшимся пророчеством», и это поразило князя больше всего. Сцена приема у Епанчиных и эпизод с вазой привлекают внимание не только ученых-литературоведов, но и писателей, поэтов, мыслителей – так много можно увидеть и понять в этом небольшом фрагменте романа.

Д. Галковский в «Бесконечном тупике» интерпретировал эпизод в двух примечаниях: к странице 6 («Из Руси молчаливой возникла великая русская литература») и в примечании к словам самого примечания. В каждом случае писатель обобщил свои наблюдения до понятия «русский национальный характер»: «В русской культуре есть дар молчания, но нет дара умолчания. Русский человек не может вовремя остановиться... и начинает выговариваться... Не в силах оборвать свою речь, русский, раз начав говорить, говорит до конца – это поток слов, доходящий в конце концов до истошающего саморазрушения... Всё это является конкретным проявлением чувства вины... Отсюда понятен несчастный характер русского «я». Оправдываясь, русский всегда хватается за наиболее слабые и болезненные части своего мира, и говорит не что думает, а то, что о нем думают (якобы) другие, чтобы эти «другие» о нем так не думали... Русского человека всегда засасывала вращающаяся воронка своего «я», пустота своего самооправдания. Вот и князь Мышкина перед роковым балом Аглая специально «инструктировала», чтобы он не срезался... Итак, дело сделано. Мышкин попал в замкнутое пространство выговаривания. И пространство это прогибалось вокруг вазы. Напрасно он садился от нее как можно дальше. Начав говорить (а молчание было прорвано искрой внешнего определения), бедный князь по спирали полетел к смысловому центру и... Мышкин разбил вазу из-за детского смещения мыслительного и реального планов бытия. Он представил себе, как будет она разбиваться, и это представление стало для него реальностью. И, естественно, просочилось в реальность. Спутанность слова и бытия. Русские постоянно обманываются в слове, теряются в нем. То придают ему слишком много значения, а то и слишком мало. То проговариваются, то промалчивают».

В этой пространной цитате соединилась литература, психология, философия. Но какое из возможных прочтений выбрать? А.Ю. Мережинская считает эту интерпретацию Д. Галковского провокационной. Символическую деталь писатель превратил в «идею фикс», из которой вывел то, что «якобы характерно для русской ментальности»: «...Зацикливаться на проблемах и мнимостях, не различать границу между внешним и внутренним мирами, поддаваться влияниям» [Мережинская 2007: 214]. Главное, что, на мой взгляд, показывает этот пример художественной интерпретации и исследовательского комментария к нему, это широта и вариативность вчитывания в роман, ведущая к рож-

² В книге Ю.И. Селезнева «Достоевский» прекрасно и образно сказано о рождении замысла романа: «Он (Достоевский – У.В.) еще не знал тогда, кого обнимает как брата его положительно-прекрасный герой и кто та женщина в гробу, но уже понял: одним главным героем теперь не обойтись, ибо где свет, там тень света – тьма, между светлым духом Мышкина и темной слепой страстью Рогожина... мучительно мечется и не знает... кому суждена, словно оба имеют на нее равные права и к обоим равно рвется, разрывается ее существо, будто раздваиваясь между светом и тьмой, духом и похотью, жизнью и смертью. И борются они за обладание этой красотой земною, один с состраданием, другой – с беспощадностью, и вот – нет ее, мертва, и мир мертвет без красоты, покинувшей его. <...> Но зачем обнялись они как братья у трупа погубленной красоты? Он и сам пока не знал еще ответа на этот искушающий его сознание вопрос».

дению новых идей. Это свойство прозы Ф.М. Достоевского может быть выражено и с помощью триады «язык – речь – дискурс», как это сделала Л.А. Торопова: «...Пушкин стал художественным символом русского языка, А.Н. Островский – художественным символом русской речи, а поэтикой Достоевского был впервые востребован художественный потенциал дискурса, окончательно утвердившийся в театре Чехова» [Торопова 1999: 161]. Дискурсивность прозы Ф.М. Достоевского – особый феномен смыслопорождения, вызывающий множество интерпретаций в литературе и искусстве. Подчеркну: не каждая из них, а лишь *смыслопорождающая* представляет собой ценность для познания художественного мира Ф.М. Достоевского и для искусства, т.е. становится фактом духовной жизни. Это хорошо видно на примере многочисленных экранизаций: одни дают ключ к новому прочтению, другие служат пересказом сюжета, который, как уже отмечалось, не главенствует ни в «Идиоте», ни в каком-либо другом романе писателя.

Одной из самых трудных и важных в романе является последняя XI глава четвертой части. Мышкин в Петербурге разыскивает свою «сбежавшую невесту», и трагическая развязка наступает в доме Рогожина. Ф.М. Достоевский выделял этот эпизод в целом замысле романа и осознавал его художественное значение. В 1876 г. писатель замечает: «Меня всегда поддерживала не критика, а публика. Кто из критики знает конец «Идиота» – сцену такой силы, которая не повторялась в литературе. Ну, а публика ее знает...» (т. 24, с. 301).

В последней главе приближение ужасного финала приостанавливается автором. Однако метания князя не просто увеличивают напряжение, подготавливая трагический исход. Писатель продолжает насыщать близящееся к концу повествование деталями, хотя, казалось бы, сказано и объяснено уже так много, недосказанное – важнее.

Так, нельзя не заметить, что книга, которую читала Настасья Филипповна и которую Мышкин забирает с собой перед тем, как узнать страшную правду, это «французский роман “M-me Bovary”», бессмертное творение Г. Флобера. «Книжный», цитатный фон «Идиота» обогащается еще одной деталью. Одно из возможных объяснений художественной функции этой детали лежит в уже отмечавшемся мотиве скрытого самоубийства, который тоже вводился в повествование при помощи литературных параллелей (эпизод чтения Настасьей Филипповной Рогожину стихотворения Г. Гейне о Генрихе IV и Каноссе), различных деталей образа героини, пророчеств князя. В VIII главе четвертой части, где Мышкин делает роковой выбор, Аглая называет соперницу «книжной женщиной», и автор разворачивает эту характеристику: «Была ли она женщина, *прочитавшая много поэм*, как предположил Евгений Павлович, или просто была *сумасшедшая*, как уверен был князь, во всяком случае эта женщина, – иногда с такими циническими и дерзкими приемами, – на самом деле была гораздо *стыдливее, нежнее и доверчивее*, чем бы можно было о ней заключить. Правда, в ней было много *книжного, мечта-*

тельного, затворившегося в себе и фантастического, но зато *сильного и глубокого...*» (курсив мой. – У.В.). Все эти определения «книжной» природы Настасьи Филипповны и ее нежной, восприимчивой души позволяют судить о неслучайно подчеркнутом ее последнем литературном впечатлении: романе о бесплодных поисках любви, денежных затруднениях и самоубийстве Эммы Бовари. Кроме названных тем, сама «книжная» природа двух героинь сближает их, а желание, возможно неосознанное, повторить судьбу литературной героини свойственно неразвитому читателю. Как определил характер чтения Эммы В. Набоков: «...Она плохая читательница. Она читает эмоционально, поверхностно, как подросток, воображая себя то одной, то другой героиней» [Набоков 1998: 194]. Он определяет характер главной героини как «романтический», поясняя, что это означает «отличающийся мечтательным складом ума, увлекаемый яркими фантазиями, заимствованными главным образом из литературы...» [Набоков 1998: 189]. Кроме ясного общего схождения, нельзя не отметить и важные детали. Шарль хочет, чтобы Эмму похоронили «в подвенечном платье, в белых туфлях, в венке», Настасья Филипповна на смертном одре – невеста: «Кругом в беспорядке, на постели, в ногах, у самой кровати на креслах, на полу даже, разбросана была снятая одежда, богатое белое шелковое платье, цветы, ленты. На маленьком столике, у изголовья, блистали снятые и разбросанные бриллианты. В ногах сбиты были в комок какие-то кружева, и на белевших кружевах, выглядывая из-под простыни, обозначался кончик обнаженной ноги...» (ч. 4, гл. XI). Шарль велит накрыть гроб «большим куском зеленого бархата», Рогожин накрывает тело «американской клеенкой» (как и предвидела Настасья Филипповна, писавшая князю о страшном убийстве в Москве и своих предчувствиях). Обе мертвые невесты были далеко не невинны, и объединившая их символика бросает широкий отсвет на русскую героиню (ее отношение к деньгам, к любви), в чем-то отвечая своей французской литературной предшественнице, в чем-то опровергая ее. Главное различие между ними – и важная тема романа – деньги. П. Вайль и А. Генис афористично заметили: «Деньги в русской литературе появились поздно» [Вайль 1995: 111]. Они имели в виду, что Катерина из «Грозы» А.Н. Островского «вообще не помещается в материальный контекст», тогда как у «европейца Флобера... деньги – едва ли не главный герой... деньги... причина самоубийства запутавшейся в долгах героини: действительная, подлинная причина, без аллегорий. Перед темой денег отступают и тема религии, представленная в «Госпоже Бовари» очень сильно; и тема общественных условностей» [Вайль 1995: 111].

Между «Грозой» и «Идиотом» 10 лет, деньги уже не могли не появиться в русской литературе. И Ф.М. Достоевский их сжигает.

Разбросанные вокруг мертвой Настасьи Филипповны бриллианты, как и ее «богатое платье», не нужны ей. Подчеркнуто отрицая материальное в образе своей героини, Ф.М. Достоевский переносит причины трагедии целиком в духовную сферу.

П. Вайль и А. Генис полагают, что «различие это – принципиальное, решающее. Трагедию Эммы можно исчислить, выразить в конкретных величинах, сосчитать с точностью до франка. Трагедия Катерины иррациональна, невнятна, невыразима. Так намечается антитеза: рационализм – и духовность <...> Уступая иностранке в интеллекте и образованности, наша встала с ней вровень по накалу страстей и превзошла в надмирности и чистоте мечтаний. В конце концов, – заключают авторы, – патриоты всегда охотно уступали Западу ум, за собой оставляя душу» [Вайль 1995: 112].

Противопоставлением России и Запада завершается роман «Идиот». Князь – снова в Швейцарии, Аглая – жена польского графа-эмигранта, Евгений Павлович Радомский – «лишний человек в России». Жалобы Лизаветы Прокофьевны на «всё заграничное»: «Хлеба нигде испечь хорошо не умеют, зиму, как мыши в подвале, мерзнут... И всё это, и вся эта заграница, и вся эта ваша Европа, всё это одна фантазия, и все мы, за границей, одна фантазия...» (ч. 4, гл. XII. Заключение), – сводят воедино композиционно разрозненные сцены, эпизоды, детали, монологи и диалоги романа, как объединяет и ведет их мощная авторская воля – воля художника, создавшего красоту своего творения поэтикой деталей и намеков.

ЛИТЕРАТУРА

Альми И.Л. О сюжетно-композиционном строе романа «Идиот» // Роман Ф.М. Достоевского «Идиот»: современное состояние изучения: сб. работ отечественных и зарубежных ученых под ред. Т.А. Касаткиной. – М., 2001. С. 435-446.

Альми И.Л. Роль стихотворной вставки в системе идеологического романа Достоевского // Альми И.Л. О поэзии и прозе. – М., 2002.

Борисова В.В. Из истории толкований романа «Идиот» и образа князя Мышкина // Роман Достоевского «Идиот»: раздумья, проблемы: межвузовский сб. науч. трудов. – Иваново, 1999. С. 169-179.

Вайль П. Родная речь / П. Вайль, А. Генис. – М., 1995.

Данные об авторе:

Верина Ульяна Юрьевна – кандидат филологических наук, доцент кафедры русской литературы Белорусского государственного университета.

Адрес: 220030, г. Минск, пр. Независимости, д. 4.

E-mail: verina14@rambler.ru

About the author:

Verina Uljana Jur'evna is a Cand. Phil. Sci., the Senior Lecturer of Chair of the Russian Literature of the Belarusian State University (Minsk).

Гроссман Л.П. Достоевский. – М., 1963. – Сер. «Жизнь замечательных людей», вып. 24 (357).

Дунаев М.М. Вера в горниле сомнений: Православие и русская литература в XVII–XX веках (фрагменты). – Минск, 2005.

Иванов Вяч. Достоевский: трагедия – миф – мистика // Собр. соч.: В 4 т. Т. 4. – Брюссель, 1987. С. 483-591.

Касаткина Т. Роль художественной детали и особенности функционирования слова в романе Ф.М. Достоевского «Идиот» // Роман Ф.М. Достоевского «Идиот»: современное состояние изучения: сб. работ отечественных и зарубежных ученых под ред. Т.А. Касаткиной. – М., 2001. С. 60-100.

Кирпотин В.Я. Мир и лицо в творчестве Достоевского // Мастерство русских классиков: сборник. – М., 1969. С. 280-362.

Мережинская А.Ю. Русская постмодернистская литература: учебник. – Киев, 2007.

Морсон Г.С. «Идиот», поступательная (процессуальная) литература и темпикс // Роман Ф.М. Достоевского «Идиот»: современное состояние изучения: сб. работ отечественных и зарубежных ученых под ред. Т.А. Касаткиной. – М., 2001. С. 7-28.

Набоков В. Лекции по зарубежной литературе. – М., 1998.

Померанц Г. Открытость бездне: Встречи с Достоевским. – М., 1990. – 384 с.

Скафтымов А.П. Тематическая композиция романа «Идиот» // Нравственные искания русских писателей. Статьи и исследования о русских классиках. – М., 1972. С. 23-88.

Соловьев Е. Достоевский. Его жизнь и творчество // Карамзин. Пушкин. Гоголь. Аксаковы. Достоевский: биогр. очерки / сост., общ. ред. и послесл. Н.Ф. Болдырева. – 2-е изд. Челябинск, 1997. – (Жизнь замечт. людей. Биогр. б-ка Ф. Павленкова; т. 2).

Торопова Л.А. Сюжетное ожидание в романах Достоевского «Преступление и наказание», «Идиот», «Братья Карамазовы» // Роман Достоевского «Идиот»: раздумья, проблемы: межвузовский сб. науч. трудов. – Иваново, 1999. С. 158-169.

Тяпугина Н.Ю. Роман Ф.М. Достоевского «Идиот». Опыт интерпретации. – Саратов, 1995. – 102 с.

Юртаева И.А. Об одном евангельском мотиве в романе Ф.М. Достоевского «Идиот» // Поэтика русской литературы: сб. статей к 75-летию профессора Ю.В. Манна. – М., 2006. С. 378-401.

ФЕНОМЕН МАССОВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

УДК 821.111.1.09 ББК Ш5(418)-4

И.В. Кабанова
Саратов, Россия

ДОКУМЕНТАЛЬНОЕ И ВЫМЫШЛЕННОЕ В АВТОБИОГРАФИИ: ДЖОРДЖ ОРУЭЛЛ И СИРИЛ КОННОЛЛИ

Аннотация: На материале двух автобиографий – «Жизни на дне в Париже и Лондоне» Оруэлла и «Врагов надежд» Коннолли – рассматривается соотношение документальной основы и элементов художественного вымысла в автобиографическом письме, определяется своеобразие писательской автобиографии 1930-х гг. как особого этапа в развитии жанра в английской литературе.

Ключевые слова: писательская автобиография, документальное и вымышленное, Джордж Оруэлл, Сирил Коннолли, школьная автобиография.

I.V. Kabanova
Saratov, Russia

DOCUMENT AND FICTION IN AUTOBIOGRAPHY: GEORGE ORWELL AND CYRIL CONNOLLY

Abstract: Two writers' autobiographies – “Down and out in Paris and London” by George Orwell and “Enemies of Promise” by Cyril Connolly – are taken to analyze the relation of documentary and fictional elements in autobiographical writing; the specific features of writers' autobiography in the English literature of the 1930-s are elucidated.

Keywords: writers' autobiography, documentary and fictional, George Orwell, Cyril Connolly, school autobiography.

Сегодня в Британии никого не удивляет успех автобиографических сочинений юных «звезд», взошедших на небосклоне поп-культуры, спорта, засветившихся на телеэкране. Натиск «звездных» автобиографий начался в 2004 г., когда впервые топлесс-модели Кэти Прайс был предложен аванс в миллион фунтов стерлингов, а на обложке ее автобиографии забыли указать «соавтора» знаменитости, того, кто эту книгу написал. Проект оказался очень успешным, и началась активная разработка золотой жилы, так что в 2008 г. все первые десять мест в годовом списке бестселлеров по разряду нон-фикшн принадлежали одному жанру – «звездной автобиографии». Писатели, критики, некоторые издатели все громче высказывают возмущение этим «токсичным» [Jeffries] поджанром, предрекают его скорый закат, но пока написанные «литературными неграми» автобиографии телеведущих, шоуменов, ди-джеев, музыкантов продаются сотнями и десятками тысяч. Не только издатели спешат нажиться на скоротечной популярности героев британской «Минуты славы» и других телешоу; похоже, что сами звезды, получившие известность благодаря современным электронным медиа, испытывают необходимость в подтверждении своего звездного статуса традиционным способом – публикацией книги. Сами «литературные негры» раскрывают механизм создания звездных автобиографий: два-три дня в тихом сельском отеле наедине со звездой, которая/ый отвечает на все вопросы писателя, вооруженного диктофоном, и через год новая автобиография выходит в свет, предваряемая шумной рекламной кампанией.

Еще любопытней, что звезды, почувствовав себя «авторами», начинают развивать свой успех в книжной культуре, превращаясь в «романистов».

Так, после трех томов мемуаров та же Кэти Прайс выпустила три романа (понятно, что ее имя и впечатляющее фото украшают только обложку, а имена их настоящих авторов не являются секретом), причем второй роман «Кристалл» (2007) был продан в количестве экземпляров, превышающем совокупный тираж всех номинантов Букеровской премии 2007 года. В спорах по поводу феномена «звездной» автобиографии часто звучит мысль о том, как малоинтересны и малозначительны жизни этих молодых людей и юных женщин, у которых в силу их возраста еще нет биографии как таковой.

Этот упрек узнаваем для историка английской литературы – впервые он был высказан в тридцатые годы прошлого века в адрес молодого поколения английских писателей. Обратимся к их автобиографическим сочинениям, вышедшим в тридцатые годы, с целью обозначить их качественное отличие от нынешней «звездной» автобиографии и рассмотреть их с точки зрения ключевой проблемы автобиографии как художественно-документального жанра: проблемы соотношения факта и вымысла.

Как показал Роберт Кили [Kieley 1980: 8-9], у поколения английских модернистов двадцатых годов автобиографический акт разворачивался в сфере литературы художественного вымысла, в романах и рассказах, а не в собственно автобиографическом жанре. Продолжая модернистскую традицию, большинство писателей тридцатых годов тоже настаивали на том, чтобы читатели относились к их автобиографиям как к романам. В самом деле, только жанровая интенция, авторская установка и различает автобиографию и роман: в автобиографии читатель ищет подтверждения своему опыту в опыте жизни других людей; «роман (как жанр) воплощает правду

для читателя, ищущего подтверждения самоценности игрового начала, фантазирования, творческого оформления, упорядочивания действительности» [Mandel 1980: 3]. Способы повествования в автобиографии поэтически принципиально не отличаются от способов повествования в романе; более того, беллетристика может быть исторически более достоверной, чем автобиография.

Склонность английских литераторов 1930-х гг. к сочинению автобиографий в раннем возрасте была следствием расцветшего после Первой мировой войны «культула молодости». По словам Сомерсета Моэма, родившегося в 1874 году, «когда мне было двадцать, мир принадлежал людям среднего возраста, и следовало как можно скорее миновать юность с тем, чтобы вступить в зрелость. Сегодня молодежь вступает в жизнь с преимуществами, которых мое поколение не знало. Они меньше скованы условностями и понимают, как велика ценность молодости» [Maugham 1950: 286].

Разрушение системы викторианских ценностей изменило статус молодежи. Ивлин Во замечает уже в 1920 году «беспрецедентный, бросающийся в глаза бум молодежи... Всякий мальчишка пишет о своей школе, всякий ребенок о своих игрушках, всякий младенец о своей молочной бутылочке. Молодежь приобрела монополию на книжные магазины, периодику и художественные галереи. Молодость утверждает свои права» [Waugh 1980: 25]. В 1932 году двадцатидевятилетний Во, самый знаменитый среди молодых романистов, дистанцируется от движения, которое совсем недавно, казалось, возглавлял. Во теперь пишет о «мусоре, оставшемся после сентиментального пикника молодежного движения ... глупо славить недоделанность и незрелость ... германские народы вообще склонны подменять оценку человеческих достоинств сексуальной привлекательностью» [Waugh 1980: 126-127]. Самым последовательным борцом с культом молодости был неутомимый оппозиционер Уиндэм Льюис. В памфлете «Обреченность молодости» (1932) он яростно атакует «детскую комнату» английской культуры, в которой самозабвенно веселятся Питеры Пэны, отказывающиеся взростеть.

Малый жизненный опыт не казался препятствием к созданию автобиографий. Наоборот, молодость служила как бы гарантией чистоты намерений, свежести восприятия, давала особые права на изображение внутреннего мира автора. Как без тени иронии пишет С. Ситуэлл в 1926 г., «намного ценнее выступить с мемуарами в двадцать пять лет, чем в семьдесят пять» [Sitwell 1949: 9]. В тридцатые годы традиционные писательские автобиографии опубликовали многие писатели старшего поколения (Уэллс, Честертон, Киплинг, Моэм). Из поколения тридцатых годов первыми автобиографические сочинения выпустили Джордж Оруэлл («Down and Out in Paris and London», 1933), Уиндэм Льюис («Blasting and Bombardiering», 1937), Кристофер Ишервуд («Lions and Shadows», 1938), Сирил Коннолли («A Georgian Boyhood», 1938).

Двое из этого списка были старыми друзьями по подготовительной школе Св. Киприана, а потом

по Итону. Как позже писал Эрик Блэр, будущий Джордж Оруэлл, своему однокласснику (оба родились в 1903) Сирилу Коннолли: «Разумеется, тебе в школе сопутствовал больший успех, чем мне, потому что мое положение осложнялось и даже определялось тем, что по сравнению с окружающими у меня было мало денег, но чисто внешне с 1912 по 1921 год мы находились в одинаковых обстоятельствах» [Orwell 1968: 83]. Своим культурным багажом воспитанников элитной школы друзья распорядились очень по-разному, как о том свидетельствуют их автобиографические сочинения, вышедшие в тридцатые годы.

Творчество Джорджа Оруэлла часто представляется как вершинное достижение документально-публицистических жанров в английской литературе XX века. Писатель вошел в сознание публики и читателей как «Св. Георгий» английской литературы, бескомпромиссный борец за справедливость. На этот путь он стал уже в своей первой публикации – в автобиографии «Жизнь на дне в Париже и Лондоне» (в русском переводе «Фунт лиха в Париже и Лондоне») [Оруэлл 2003].

После Итона Блэр пять лет прослужил в колониальной полиции в Бирме и Индии, что обострило его предрасположенность к чувству классовой вины. Вернувшись в Европу, он решил отречься от своего буржуазного «я», встать на сторону бесправных в их борьбе с угнетателями. С 1927 года он проводит эксперимент по изменению социального ядра своей личности, покидая респектабельный мир средних классов и погружаясь в мир бродяг и нищих. Первым отчетом о ходе этого эксперимента над собой и стало автобиографическое сочинение «Жизнь на дне...», тему которого автор определяет в конце первой главы как исследование бедности: «Бедность – вот о чем я пишу» [Mandel 1980: 9]. Оруэлл считал, что писателю необходимо узнать жизнь большинства людей, то есть бедняков, изнутри, верил, что людям без денег и собственности даруется внутренняя свобода и творческое раскрепощение. Соответственно зиму 1927–28 годов, а также весну–лето 1930 года он провел, бродяжничая по Англии; с весны 1928 по конец 1929 года Оруэлл в Париже работал над двумя романами, рукописи которых не сохранились, а когда в октябре 1929 года у него кончились наличные, он поступил мойщиком посуды в отель «Лоти» на улице Риволи, а затем в ресторан «Оберж». Таков реальный опыт, положенный в основу «Жизни на дне...».

К этой книге восходит репутация Оруэлла как бескомпромиссного исследователя социального зла, пронизательного наблюдателя и честного репортера. В самом деле, «Жизнь на дне...» поражала и даже отталкивала благополучного читателя новизной материала, унижительными подробностями нищеты, которые до сих пор английская литература предпочитала не замечать. Книга открывается картиной раннего утра в трущобном районе Парижа, где в грязной гостинице снимает комнату автор. Узкая улочка оглашается воплями нечесаной хозяйки гостиницы: «Свинья! Сколько я тебе говорила не давить клопов на обоях? Кидай их в окошко, как все! Шлюха!» [Mandel 1980: 5]. Клопы и тараканы, кри-

ки днем и пьяные драки ночью, вонь тележек мусорщиков, дети, гоняющие апельсиновые корки по булыжной мостовой, – вот фон, на котором появляются поляки и арабы, русские и итальянцы, нищие эмигранты, обитающие в битком набитых гостиницах нищего квартала.

Каждый шаг повествователя сопровождается денежными подсчетами, хотя подсчеты эти несложны – когда у него, ограбленного и лишившегося последнего заработка от уроков английского языка, остается 47 франков, он закладывает у бессовестного старьевщика одежду, стоившую 10 фунтов, за жалкие семьдесят франков, а когда кончаются и они, приступает к поискам работы в Париже. Самая большая сумма денег, которой одновременно располагает повествователь на всем протяжении книги – два фунта, которые он с легкостью растягивает на десять дней. Подробно описав свою технику уменьшения трат, автор замечает: «Это первое соприкосновение с нищетой любопытно. Ты много думал о ней, боялся ее всю жизнь, знал, что рано или поздно она придет; и вот все оказывается совсем иначе, очень прозаично. Ты думал, все упрощится; ничего подобного, все страшно усложняется. Ты думал, это будет ужасно; да нет, просто грязно и утомительно. Сначала обнаруживаешь низость нищеты: начинаешь хитрить по мелочи, смахивать крошки в рот» [Mandel 1980: 15].

Шесть недель работы посудомойщиком в кафетерии роскошного отеля дают массу информации: о каторжных условиях собственного труда, о кастах среди персонала отеля, о градации заработков и чаевых, о секретах французской кухни. По воспоминаниям Энтони Поуэлла, приятель, порекомендовавший ему прочитать «Жизнь на дне...», заметил при этом, что больше никогда в жизни не будет обедать в дорогих французских ресторанах. Во вновь открывающемся «Оберж» работать приходится еще больше, по семнадцать часов в сутки; через неделю от хронической усталости автор заболевает и покидает Париж, напоследок делясь с читателем своим заключением: «Подведем итог. Посудомойщик – раб, и рабство его бессмысленно, потому что он делает тупую, ненужную работу. Его держат на этой работе, поскольку считается, что если у него будет свободное время, он станет опасен. А люди образованные помогают держать его на месте, потому что они ничего о нем не знают и следовательно опасаются его. Я говорю о посудомойщике, потому что это известный мне пример; но это в равной мере относится и ко всем прочим бесчисленным рабочим профессиям» [Mandel 1980: 108].

Во второй части книги так же обстоятельно изображена жизнь английских бродяг. Оруэлл доказывает, что десятки тысяч людей оказались на дороге не потому, что они никчемные лентяи и попрошайки, а потому, что таковы современные законы: «Они бродяжничают, потому что согласно нынешнему закону они могут либо бродяжничать, либо голодать» [Mandel 1980: 179].

В «Жизни на дне...» Оруэлл пользуется логикой изложения, присущей всем его работам тридцатых годов: сначала доскональное описание обстоя-

тельств, а потом выводы из репортажа, но в первой его книге эта логика обнаруживает любопытные сбои. Выводы в обеих частях книги представляют собой задушевные социальные идеи автора. Пока еще безоговорочно «левый», Оруэлл пишет: «Страх перед толпой – предрассудок, основанный на представлении, что якобы существует таинственная глубинная разница между богатыми и бедными, что это две разные расы, как негры и белые. Но на самом деле этой разницы нет. Богатые и бедные различаются только уровнем дохода и больше ничем, и средний миллионер – это средний посудомойщик, одетый в новый костюм» [Mandel 1980: 107].

Однако с этим и подобными предрешенными выводами в книге вступает в противоречие художническое видение мира бедняков. При всей своей относительной объективности картина внешнего мира определяется внутренним миром автора, а он в этой книге пока далек от той ясности позиции, которая будет достигнута ко второй половине тридцатых годов.

В ответ на просьбу своего литературного агента выбрать псевдоним для публикации «Жизни на дне...», Эрик Блэр пишет: «Что касается псевдонима, то бродяжничаю я под именем П.С. Бертон, но если Вам это имя не нравится, как насчет Кеннет Майлз, Джордж Оруэлл, Г. Льюис Олуэйз. Мне больше нравится Джордж Оруэлл» [Orwell 1970: 131].

Таким образом, опыт П.С. Бертона излагает Эрик Блэр, начинающий создавать образ Джорджа Оруэлла. С каждым из этих имен связана определенная сторона личности писателя: Бертон воплощает его потребность в эмпирическом познании мира отверженных, Эрик Блэр – его большую совесть буржуазного интеллигента, Джордж Оруэлл – его становящуюся личность художника, и подспудное взаимодействие между этими тремя ипостасями создает особое поле автобиографического напряжения в книге. Имя повествователя в книге не упоминается; знакомые называют его либо «друг», либо просто «вы», и это отсутствие имени собственного представляется знаком закрытости, непроясненности образа автора. В предисловии к французскому переводу «Жизни на дне...» Оруэлл напишет в 1935 году: «Что до правдивости моего рассказа, могу сказать, что искажений в нем не больше, чем неизбежно в процессе авторского отбора материала. Я не описывал события в том порядке, как они происходили, но все события имели место. Одновременно я воздерживался, насколько возможно, от создания индивидуальных портретов. Все персонажи обеих частей книги задуманы не столько как индивидуальности, сколько как типичные парижане или лондонцы своих классов» [Orwell 1970: 138].

Реальный двухгодичный опыт П.С. Бертона оказался в автобиографии уложен во временные рамки октября 1929 – января 1930 года; автор предпочитает не сообщать читателю истинную цель своего пребывания в Париже – начало литературной карьеры; «друг Б.», оплативший возвращение автора из Парижа в Лондон и нашедший ему работу – на самом деле родители писателя. Он умалчивает об их поддержке точно так же, как о том, что в Париже

жила его родная тетя, к которой тоже в любой момент можно было обратиться за помощью. Оруэлл мог считать, что подобные сведения подорвут доверие читателя к его рассказу о нищете, но ведь безденежье добровольное и временное, безденежье как эксперимент, отличается от подлинной, безысходной нищеты, в которой обитают остальные герои его книги, и эта разница между ними и автором, помимо воли последнего, проступает в повествовании. Кто из настоящих бедняков вылил бы купленное на последние деньги молоко, заметив в нем букашку? Автор делает это не задумываясь – сказывается привитая воспитанием брезгливость. Кто из бедняков побрезгует мыться в пожелтевшей ванне? Кто еще из служащих отеля пойдет на воровство фруктов с уличного прилавка, потому что постоялец отеля захотел персиков среди ночи, когда магазины уже закрыты, а вернуться с пустыми руками официанту не позволяет гордость? Четыре года спустя, в «Дороге на Виган-Пир», Оруэлл признается, что его знакомство с нищетой было результатом свободного выбора, выбора определенной роли, и разоблачит фиктивность того эпизода «Жизни на дне...», когда, оказавшись в Лондоне без гроша в кармане, он обменивает у старьевщика свой костюм на лохмотья бродяги, чтобы выкроить денег на еду. На самом деле костюм, в котором он бродяжничал, был куплен новым в магазине и местами испачкан, чтобы соответствовать избранной роли. В Оруэлле навсегда сохранится эта парадоксальная смесь искренности и склонности изображать себя в сентиментальных ролях, которую так хорошо уловил близко знавший его Энтони Поуэлл: «В характере Оруэлла уживались скептицизм и склонность драматизировать собственные обстоятельства. При всей его честности, умении смотреть фактам в лицо, неприятии зашоренности, в нем иногда ощущался наигрыш, некоторая театральность» [Powell 1977: 102].

Социологические и политические посылки автора об исконном равенстве всех людей не подтверждаются его собственным опытом; жанр автобиографии заставляет автора быть верным правде его индивидуального отношения к миру, а оно в тысяче мелочей оказывается иным, чем у настоящих бедняков. Временные рамки автобиографии слишком невелики, чтобы возникла картина развития образа автора во времени, но в каждом эпизоде проявляется невозможность для Эрика Блэра превратиться в П.С. Бертон. Отказ от своей личности по политическим мотивам противоречит задачам личностного репортажа из мира отверженных. Недомолвки о своем реальном положении и целях, сдержанность автора автобиографии в изображении своего внутреннего мира приводят к натяжкам в изображении мира внешнего, и хотя главная социологическая задача книги решена ярко и ново, только когда окончательно сложится «Джордж Оруэлл», автобиографический элемент в его творчестве станет по настоящему органичным.

Книга «Враги надежд» (1938) Сирила Коннолли названа так неспроста. Коннолли, один из самых многообещающих талантов своего поколения, возла-

гавшиеся на него надежды не реализовал, ограничился ролью критика, издателя, эссеиста. «Враги надежд» – это опасности, которые подстерегают современного писателя. На собственном опыте автору известно, как губят талант занятия коммерческой журналистикой, политикой, эскапизм, соблазны свободного секса или, наоборот, погружение в радости семейной жизни, и, главное, слишком ранний первый успех. Коннолли открывает книгу двумя циклами своих критических эссе, а автобиография «Георгианское детство», занимающая половину объема книги, помещена в конце, потому что автор опасался, что, помести он ее в начало, она полностью затмит его эссеистику. И у этих опасений были основания, потому что «Георгианское детство» оказалось определяющим этапом в формировании жанра, типичного для межвоенной английской литературы – жанра, который Ноэль Аннан назвал «Almamatricide» – того потока романов, автобиографий и мемуарных сборников, в которых выпускники лучших частных школ атаковали свои *alma mater*. Большие надежды, которые возлагались на Коннолли в школе и не сбывались на протяжении десяти с лишним лет, парадоксальным образом оправдались благодаря книге, в которой он на эту школу обрушивается.

«Георгианское детство» – «школьная» автобиография, показывающая, как складывалась личность критика, заявленная в первых двух частях книги. Автор описывает свой опыт обучения в двух знаменитых школах, подготовительной Сент-Киприан (выведенной под названием Сент-Вулфрик) и в Итоне, таким образом, в основе автобиографии – фрейдистский тезис о решающем значении для личности ранних впечатлений, положение, глубоко усвоенное писателями его поколения. Коннолли подкрепляет его всем ходом сюжетного развития: его автобиографический герой, эгоистичный, избалованный, снобистский мальчик, терпит запугивание и одиночество в Сент-Вулфрике, мучается сознанием своей некрасивости и неспортивности в Итоне, но в итоге благодаря своим интеллектуальным способностям и остроумию оказывается на вершине успеха в старшей из частных школ. Коннолли заканчивает Итон, завоевав самую почетную стипендию по истории в Бэллиол-колледж Оксфорда, избирается в привилегированное закрытое общество старшеклассников, задающее тон в школе, обедает с преподавателями. После ранних триумфов Итона вся последующая жизнь неизбежно воспринимается как разочарование; школьный опыт обрекает людей на то, чтобы навсегда остаться неудовлетворенными неудачниками во взрослой жизни. Коннолли пишет о влиянии Первой мировой войны, об ощущении тщетности и бесцельности жизни, охватившем поколение в двадцатые годы, об отрицательных сторонах образования в частной школе. Автор не заявляет прямо, что система частных школ несправедлива и вредна, но выдвигает этой системе серьезное обвинение в своей Теории Вечного Подростка: «Согласно этой теории, жизнь мальчиков в знаменитых частных школах, с ее взлетами и падениями, настолько интенсивна, что определяет их дальнейшие судь-

бы и задерживает их развитие. Следовательно, большая часть нашего правящего класса навсегда сохраняет психологические особенности подросткового возраста – восприятие жизни сквозь призму школы, мучительную застенчивость, трусость, сентиментальность, в конечном анализе гомосексуальность. Ранние лавры давят, как свинец, и о большинстве мальчиков, с которыми я учился в Итоне, могу сказать, что их жизнь закончена. Те, кто знал их тогда, знал их в пору расцвета; сейчас, когда им за тридцать, они – развалины, полные призраков» [Connolly 1996: 271].

Коннолли отдает себе отчет в том, что столь ограниченный жизненный опыт, заложенная в системе искусственная отсрочка зрелости вдвойне пагубны для художника. В момент поступления в Бэллиол-колледж, он был, согласно его воспоминаниям, конченным человеком: «У меня было столько же надежд на будущее, сколько у императора Тиберия, удаляющегося на Капри. Я знал все о власти и популярности, о красоте и времени, мне была знакома и горечь любящего, и крайний холод любимого. У меня сложилась система взглядов, сложился круг друзей, и чтобы поменять их, должны были пройти долгие годы. Я жил прошлым...» [Connolly 1996: 278].

Несмотря на распространенность подобных настроений в «школьной автобиографии» поколения, для большинства выпускников Итона подобная оценка старой школы была неприемлемой. На самом деле даже для самого Коннолли школа не была только царством маккиавеллиевской интриги, одной схваткой за успех. Что опускает и трансформирует Коннолли в «Георгианском детстве»? Во-первых, своих родителей и всю сферу семейных отношений; воспоминания о процессе приобретения знаний заменены портретами наиболее ярких учителей; нет ни слова о его кузенах, одновременно учившихся в Итоне; автор вообще склонен игнорировать то, что происходит в классах, учебно-воспитательный процесс, составляющий суть школьного опыта. Его подлинные переживания начинаются только тогда, когда заканчиваются уроки. Все имена соучеников Коннолли по Итону изменены во избежание возможных исков за клевету; всячески сглажены намеки на гомосексуальный характер привязанностей мальчиков; биографы Коннолли не дают сведений, в какой мере в автобиографии использованы его письма и дневники школьных лет, или его мемуарная записная книжка времен работы над «Георгианским детством».

Казалось бы, интроспективная психологическая автобиография не нуждается в опоре на документ; роль документального свидетельства в ней исполняют многочисленные цитаты из поэтов, английских, латинских и греческих, знакомство с которыми и становилось вехами духовной биографии автора, которые влияли на формирование его собственного романтического – «пурпурного» (purple) – стиля. Однако автор вводит в текст отрывки из переписки с друзьями и многостраничные отрывки из «ценного документа» – из дневника его друга Уолтера Ле Фаню, выведенного под именем Уолтера Ле

Стрейнджа. Поскольку Ле Стрейндж находится под его сильнейшим духовным влиянием, главным персонажем этого дневника оказывается сам Коннолли.

35-летний автор «Георгианского детства» все еще не изжил свое школьное прошлое, эмоционально погружен в него. Коннолли дает анализ своих способов бегства от действительности, определяя в целом свою жизненную позицию как романтизм: «Через эту автобиографию красной нитью проходит анализ романтизма, того упаднического романтизма, в тени которого мы росли. Романтизмом я называю отказ принимать правду о мире и о себе, и последствия этого отказа. ... Артиллерия романтика всегда берет действительность в вилку, совершая либо недолет в цинизм, либо перелет в сентиментальный оптимизм. Так что, каковы бы ни были достижения романтизма в прошлом, быть романтиком сегодня, с нашим знанием о человеке и его месте во вселенной, значит проявлять намеренную слепоту, признаваться в трусости и незрелости» [Connolly 1996: 184].

Незрелость, или перенос способов школьного мышления на обстоятельства, требующие несравненно более ответственного подхода, – вот что определяет ментальность поколения и в тридцатые годы. Рецензенты сразу подметили эту тему автобиографии, и на том же основании позднейшие исследователи сурово оценивают эту книгу Коннолли, например, Сэмюэл Хайнс: «это важная слабая книга – слабая, потому что ее отличает сентиментальная сосредоточенность на себе, и важная, потому что она тем не менее выражает правду поколения и правду времени» [Hynes 1977: 330]. Однако с точки зрения автобиографического жанра, «Георгианское детство» представляется несомненным достижением, суть которого выражена в словах еще одного итонца того же поколения, Энтони Поуэлла: «Сравнительно редко можно встретить подлинный интерес к себе, который следует отличать от простого эгоизма... Не каждый имеет силу достаточно долго смотреть в кратер личных чувств, на дне которого разыгрываются сцены, достойные Иеронима Босха. В созерцании самого себя Коннолли поразительно терпелив и вынослив... Он умеет с абсолютной беспощадностью привлечь внимание к тому, что многие предпочли бы оставить скрытым. Уже интенсивность его погруженности в самого себя придает интерес всему, что Коннолли о себе пишет» [Powell 1977: 85].

Таким образом, в сравнении с традиционной писательской автобиографией в автобиографии тридцатых годов впервые наметилась тенденция ставить в центр произведения не свое писательское становление, а сферу личной жизни. Поскольку Оруэллу и Коннолли еще предстоит добиться писательского признания, литературно-эстетическая проблематика в рассмотренных текстах играет второстепенную роль. Изменения, которые они привносят в традиционную форму автобиографии, параллельны тем, что идут в романе XX века: сжимаются временные и пространственные рамки художественного мира произведения, углубляется психологизм, методы анализа воспринимающего сознания и построения сюжета учитывают уроки модернист-

ского романа. И книга Оруэлла, и книга Коннолли обнаруживают, при разных способах симуляции строгой документальности, массу значимых от нее отступлений: у Оруэлла, с его декларированной установкой на репортаж – от фактической канвы событий; у Коннолли, с его декларированной установкой на полную откровенность – от психологической правды. Авторы тем самым настаивают на своем праве на вымысел. Документальность же в обоих произведениях подчеркивается введением подлинных писем, отрывков из дневников, литературных произведений.

ЛИТЕРАТУРА

- Оруэлл Дж.* Фунты лиха в Париже и Лондоне. Пер. с англ. В.М. Домитеевой. – СПб.: Азбука-Классика, 2003.
Connolly, Cyril. Enemies of Promise. 1938. – L., 1996.
Fisher, Clive. Cyril Connolly. The Life and Times of England's Most Controversial Critic. – N.Y., 1995.
Hynes, Samuel. The Auden Generation. Literature and Politics in England in the 1930s. – N.Y., 1977.

Данные об авторе:

Ирина Валерьевна Кабанова – доктор филологических наук, заведующий кафедрой зарубежной литературы и журналистики Саратовского государственного университета.
 Адрес: 410012, г. Саратов, ул. Астраханская, д. 83.
 E-mail: ivk77@hotmail.com

About the author:

Irina Valerievna Kabanova is a Doctor of Philology, Head of the Chair of Aboard Literature and Journalism Saratov State University.

Jeffries, Stuart. Frankie Boyle lays into celebrity memoirs as his own is a surprise hit. <http://www.guardian.co.uk/books/2009/dec/19/frankie-boyle-celebrity-memoirs>.

Kieley, Robert. Beyond Egotism. The Fiction of James Joyce, Virginia Woolf, and D.H. Lawrence. – Harvard-L., 1980.

Mandel, Barrett J. Full of Life Now. // *Autobiography: Essays Theoretical and Critical.* Ed. by James Olney. – Princeton, 1980.

Maugham, Somerset. The Summing Up. – N.Y., 1950.

Orwell, George. Down and Out in Paris and London. – Penguin, 1969.

Orwell, George. Why I Write. // *Collected Essays, Journalism and Letters, V. 1.* – L., 1968.

Orwell, George. The Collected Essays, Journalism and Letters: Volume 1. Ed. by Sonia Orwell and Ian Angus. – Penguin, 1970.

Powell, Antony. Infants of the Spring. – N.Y., 1977.

Sitwell, Sacheverell. All Summer In a Day. An Autobiographical Fantasia. – L., 1949.

Waugh, Evelyn. Diaries. Ed. by Mark Amory. – L., 1980.

Ю.Ю. Даниленко
Пермь, Россия

РЕМИНИСЦЕНЦИИ КЛАССИКИ В СОВРЕМЕННОМ ТЕКСТЕ (НА МАТЕРИАЛЕ ПОВЕСТИ «МЕТЕЛЬ» ВЛАДИМИРА СОРОКИНА)

Аннотация: Настоящая статья посвящена анализу механизмов освоения классических текстов современной литературой (на материале повести В. Сорокина «Метель»). Также в работе рассматривается трансформация авторского метода В. Сорокина.

Ключевые слова: Владимир Сорокин, трансформация авторского метода, реминисценция классической литературы.

J.Yu. Danilenko
Perm, Russia

REMINISCENCE OF CLASSICAL LITERATURE IN MODERN TEXT (ON MATERIAL THE NOVEL «SNOW-STORM» BY VLADIMIR SOROKIN)

Abstract: On the material of the V.Sorokin's novel "Metel" («Snowstorm») the author shows different ways of classical texts revision in contemporary Russian literature. The article also explores the transformations of V. Sorokin's crestive method.

Keywords: Vladimir Sorokin, the transformation of author's method, reminiscence of classical literature.

Повесть «Метель» как образец нового метода

2010 год для творчества Владимира Сорокина ознаменовался выходом нового произведения – повести «Метель», которая получила достаточно высокую оценку критики, а также «серебро» премии «Большая книга». Повесть стала заметным событием в современном литературном процессе и российском культурном пространстве в целом (уже в 2011 году в Московском государственном театре «У Никитских ворот» М. Розовский поставил спектакль «Метель» по повести В. Сорокина), а также знаковой вехой для творчества писателя.

Последняя повесть В. Сорокина, на наш взгляд, представляет собой интерес, прежде всего, с точки зрения трансформации писательского метода. Черты нового метода письма постепенно формируются в текстах нулевых годов, таких как «Сахарный Кремль», «День опричника». Идеино-эстетическую близость этих произведений подчеркивают почти все критики, отмечая в текстах Сорокина не свойственные им ранее черты антиутопии, остро социальную проблематику [Панкратов].

Представляется, на примере этих последних текстов В. Сорокина («Сахарный Кремль», «День опричника», «Метель») можно пронаблюдать значительные изменения, которые претерпевает характерный, узнаваемый авторский метод деконструкции, когда сами приемы построения повествования были смыслообразующими: знаменитые «нечитаемые» фрагменты текста, подрывающие линейность высказывания и одновременно выставляющие дополнительную рамку художественности, взрыв жанровых канонов и т.д. Деконструкция властного дискурса как метод, а также как сверхидея всего раннего творчества писателя, похоже, исчерпала себя. От эстетской постмодернистской поэтики, отчетливо проявленной в ранних произведениях автора (сборниках «Первый субботник», «Очередь», «Пир» и др.) В. Сорокин движется, в чем убеждают послед-

ние тексты писателя («Сахарный Кремль», «День опричника»), к освоению приемов массовой литературы: обращение к злободневной социальной проблематике, ориентация на популярный жанры антиутопии, альтернативной истории, упрощение повествовательных конструкций. Этот вектор движения В. Сорокина в сторону угоды массовому сознанию уже подмечен рядом исследователей. Так, к примеру, Е. Погорелая справедливо констатирует: «Все эти приемы, активно отработанные еще в андеграунде 80-х, окончательно отвердевают в (анти)утопическом триптихе, превращая последние сорокинские романы – я имею в виду “День опричника”, “Сахарный Кремль” и декорационно к ним примыкающий полуроман, полуповесть “Метель”, – на которые писатель, как видно, возлагал определенные идеологические надежды, в литературное reality-шоу с элементами КВНа» [Погорелая 2012].

В последней же повести «Метель» черты нового метода, на наш взгляд, видны наиболее отчетливо: это, прежде всего, стремление к воссозданию аутентичной жанровой модели (без ее взрыва в финале), возвращение к наррации – повесть становится ярким примером цельности повествования, абсолютно нехарактерного для раннего этапа творчества В. Сорокина.

По признаниям самого автора, эта повесть долгожданная и чрезвычайно значимая для писателя. «Я решал несколько задач, о которых давно задумывался, – так прокомментировал свое новое сочинение Владимир Сорокин. – Во-первых, мне захотелось написать классическую русскую повесть – и вот, наконец, «сбылась мечта идиота». Во-вторых, захотелось описать метель как героя. Кто она такая, эта метель? Ну и, наконец, метель как русский путь – бесконечный зимний путь в никуда. Собственно, это и есть наша жизнь» [Бугрова 2010].

Фабула повести такова: Зима, Россия. Уездный доктор 42-летний Платон Ильич Гарин едет в глухую деревню Долгое, жители которой нуждаются

ся в вакцинации, поскольку в деревушке свирепствует эпидемия завезённой из Боливии «чернухи». Человек, заражённый «боливи́йской чёрной», превращается в зомби и нападает на сородичей, зомбируя их.

Доктор Гарин отправляется в путь с возницей Перхушей. В дороге героев настигает метель и сбивает их с пути. С героями происходят невероятные происшествя, которые затягиваются на несколько суток. Доктор уже теряет надежду добраться до места назначения. Метель переворачивает судьбы героев, они так и не смогут добраться сквозь метель к своей цели. В итоге доктор Гарин не сможет выполнить свой врачебный долг – он не доберется до деревушки с говорящим названием Долгое, заплутав на полпути в бесконечном русском бездорожье. Перхуша же, безотказный возница, который по доброте своей соглашается подвезти доктора, бесславно погибает, насмерть замерзая в метели, спасая своим теплом Гарина.

Конечно, повесть В. Сорокина – это, прежде всего, постмодернистский текст, многоплановый и многоуровневый, отличительными чертами которого являются литературоцентричность, цитатность. Он будто соткан из аллюзий, реминисценций и прямых цитат из русской классической литературы: здесь и прямое указание на пушкинскую «Метель», и эпиграф из Блока, и фабула раннего рассказа Л.Н. Толстого «Хозяин и работник», и отголоски чеховской «Ведьмы», а также многие и многие другие. В настоящем случае нам интересны не сами отсылки к классическим источникам, но метод их освоения автором.

Отчаянно деконструировавший на раннем этапе творчества все властные дискурсы как таковые, и корпус классической литературы как частный случай, В. Сорокин теперь уже не стремится подорвать авторитет классики, отнюдь, пытается воссоздать аутентичную атмосферу и стилистику традиционной русской повести. Сорокину удается реконструировать русскую повесть во многом благодаря использованию ключевых для русской литературы мотивов (пути, метели, странствия), а также ключевых образов: русского интеллигента, маленького человека, бедного безропотного крестьянина. Частная история одной поездки, как водится в русской литературе, вырастает в масштабное обобщение: философское размышление о судьбе России, об идентичности русского человека внутри бескрайнего, метафизического пространства, которое обладает неизбежной властью над русским человеком. Ключевой, структурообразующий мотив метели выводит повествование на философский уровень.

В интервью с Н. Кочетковой Владимир Георгиевич сам дает ответ на вопрос «что такое метель?»: «Метель выступает не только как стихийное явление природы, но и как субъект, и объект, и персонаж, и сцена. И герой, и декорация – задник, на фоне которого происходит действие. Это стихия, которая определяет жизнь русских людей, их судьбу, это и главный персонаж»» [Кочеткова 2011].

Мотив метели традиционен для русской классической литературы. В творчестве каждого писате-

ля он получает разные трактовки, выражая авторский замысел и авторскую картину мира. Мотив метели становится сюжетообразующим во множестве произведениях русской литературы, таких авторов как А. Пушкин, В. Соллогуб, Н. Гоголь, Л. Толстой, А. Чехов, Б. Пастернак, А. Блок, Б. Пильняк и др. Все эти тексты словно вбирает в себя маленькая емкая повесть В. Сорокина. В данном случае автор даже не играет с читателем, а словно приглашает его к диалогу, переосмыслению классических текстов. Часть литературных отсылок отчетливо выражена, иные же тексты проступают лишь штрихами, деталями, добавляя тексту дополнительные смысловые оттенки, адресованные, прежде всего, достаточно тонкому искусственному реципиенту.

Мы рассмотрим связь сорокинской повести «Метель» лишь с некоторыми из классических «первоисточников» – с повестями «Хозяин и работник» Л. Толстого, «Метель» А. Пушкина, «Палата № 6» А. Чехова.

Самим заглавием В. Сорокин словно ставит определенную художественную рамку произведения, обозначая жанр и демонстрируя традицию, на которую намерен опираться, либо с которой намерен диалогизировать. Помимо прочего, заглавие выставляет достаточно высокую планку как тексту, так автору, который подобным приемом будто ставит себя в один ряд, как минимум, с именем А.С. Пушкина. Сорокин любит демонстрировать свои методы, не изменяет он себе и в этот раз.

С пушкинской «Метелью» повесть В. Сорокина роднит собственно мотив метели как некой не зависящей от человека роковой силы, мудрой и бескомпромиссной, способной изменить, закрутить в вихре и перетасовать судьбы, в одночасье изменить все планы и сломать равномерно текущее существование.

Павел Басинский же справедливо подмечает, что «искушенный читатель, конечно, заметит, что "Метель" Сорокина не имеет никакого отношения к пушкинской "Метели", по сути же, это – переписанная повесть Толстого "Хозяин и работник" с противоположным финалом» [Басинский 2010].

Действительно, ориентация на текст Л. Толстого очевидна, Сорокин использует толстовскую фабулу: хозяин и работник едут зимой по делам, их застаёт сильная метель, они долго плутают в снежных вихрях, трижды возвращаясь на то же место, откуда выехали, и, в конце концов, решают заночевать прямо в поле. Но у Толстого хозяин накрывает своим телом работника и тем самым сохраняет ему жизнь ценой собственной, а в произведении В. Сорокина наоборот – Перхуша спасает доктора. Отличие между первоисточником и «римейком» весьма значительное, и играет оно отнюдь не в пользу сорокинского героя. Герой Толстого – преуспевающий богач-купец, эгоистичный и тщеславный по натуре, в финале возвышается над собою, жертвуя собственной жизнью ради спасения своего работника. В последние минуты своей жизни герой испытывает несказанное светлое чувство, переполняющее его душу, он ощущает блаженство и радость, его душа очищается. Герой же Сорокина не достоин такого просветления.

Конечно, доктор Гарин выходит из испытания стихией другим, обновленным, перерожденным, просветленным, но это просветление иного рода. Наркотическое вещество возвращает Гарина к истинному осознанию ценности жизни. Под действием пирамидки витаминдеров меняется мировосприятие доктора Гарина, в чем прослеживается, безусловно, авторская ирония, направленная на главного героя. Именно под влиянием наркотического опьянения начинается своеобразный «новый этап» жизни доктора, пирамидка изменяет призму зрения Гарина и на жизнь, и на мир. После того как Гарин побывал на месте несчастного, приговоренного к смерти в кипящем масле, он, несомненно, посмотрел на собственную жизнь другими глазами – он увидел не важного и самодовольного барина-доктора, а простого смертного человека, уязвимого и незащитного. Очевидно, что с Гариным произошла переоценка ценностей, он начал осознавать жизнь как высший дар, как чудо, как доказательство бытия Бога. Платон Ильич начинает свой путь от разобщенности с природой и миром к некому единству, цельности, гармонии существования. В этом эпизоде В. Сорокин обыгрывает символ пирамиды как некой иерархии Вселенной¹: доктор Гарин через употребление прозрачной пирамидки понимает истинную иерархию мира, в котором существует. Несомненно, именно поэтому в живых остается Гарин, которому теперь только предстоит начать свой новый путь, новую жизнь, найти свое истинное место в мире, а не Перхуша, достигший в своей нехитрой жизни, как оказалось, главного: гармонии с миром и собою.

«Доктору было очень хорошо. Ему давно так не было хорошо. “Какое чудо – жизнь! – думал он, глядя в метель так, словно видя ее впервые. – Создатель подарил нам все это, подарил совершенно бескорыстно, подарил для того, чтобы мы жили. И он ничего не требует от нас за это небо, за эти снежинки, за это поле! Мы можем жить здесь, в этом мире, просто жить, мы входим в него, как в новый, для нас выстроенный дом, и он гостеприимно распахивает нам свои двери, распахивает это небо и эти поля! Это и есть чудо! Это и есть – доказательство бытия Божия!”»

Он с наслаждением вдыхал морозный воздух, радуясь прикосновению каждой снежинки. Он во всей полноте, всем существом своим осознал мощь нового продукта – пирамиды» [Сорокин 2010: 187].

¹ Пирамида – одна из интереснейших и загадочных геометрических фигур, и использование ее образа в тексте явно не случайно. Прежде всего нужно вспомнить отсылку к египетским пирамидам, до сих пор являющимся загадкой для современного человека. Многие ученые говорят о том, что египетские пирамиды – не просто место захоронения правителей, но и огромное помещение для Посвящения (основанием для этого послужило то, что никаких следов погребения в пирамидах так и не было обнаружено). В энциклопедии символов пирамида является символом иерархии, существующей во Вселенной. В любой области символ пирамиды может помочь перейти от низшего плана множественности и раздробленности к высшему плану единства. Единство – это ее четыре грани, соотносящиеся с 4 основными элементами – вода, земля, воздух, огонь, и вершина, которая воспринималась как Дух (Бог) – Энциклопедия символов (Электронный ресурс). – Режим доступа: http://fictionbook.ru/author/litagent_audiokniga/yenciklopediya_simvolov/read_online.html?page=1.

И в сорокинской «Метели», и в пушкинской стихия, несмотря на то, что также является разрушительной силой, в основе своей все-таки созидательна, метель выступает мудрой судьбой, которой нужно довериться и отдаться ее власти.

Еще одна внятная аллюзия звучит в имени сорокинского героя – Гарина, отсылающая читателя к чеховскому герою, доктору Андрею Ефимычу Рагину из повести ««Палата № 6»». (Рагин – доктор лечебницы для душевнобольных (параллель очевидна: Рагин – Гарин). Рагин, как и Гарин, пребывал в отчаянном поиске собственного призвания, своего места в жизни: как мы помним, еще будучи юношей, Рагин хотел стать священником и уже готовился принять сан, но его отец воспротивился и отдал сына на медицинские курсы. Так Андрей Ефимыч стал врачом, хотя не раз потом признавался, что никогда не чувствовал в себе призвания к медицине и вообще к специальным наукам. Рагин так и не сумел найти своего истинного призвания, также как и Гарин, который, потакавая своим слабостям, так и не реализует свое главное предназначение. Чеховский герой Рагин, слабый, безвольный, мягкий человек, попадает под сильнейшее влияние своего философствующего пациента Ивана Дмитриевича Громова. В процессе их долгих бесед о добре и зле, о боге, о счастье, об «истинном благе» Андрей Ефимыч так же, как сорокинский Гарин, только не под действием пирамидки, переживает переоценку ценностей. В итоге он сам становится пациентом собственной больницы. В финале повести Чехова герой прозревает: «От боли он укусил подушку и стиснул зубы, и вдруг в голове его, среди хаоса, ясно мелькнула страшная, невыносимая мысль, что такую же точно боль должны были испытывать годами, изо дня в день эти люди, казавшиеся теперь при лунном свете черными тенями. Как могло случиться, что в продолжение больше чем двадцати лет он не знал и не хотел знать этого? Он не знал, не имел понятия о боли, значит, он не виноват, но совесть, такая же несговорчивая и грубая, как Никита, заставила его похолодеть от затылка до пят» [Чехов 1977: 126]. Но прозрение Андрея Ефимыча длится недолго – через день он умирает от апоплексического удара.

Диалогичность Сорокина и Чехова выражается в том самом философском прозрении, которое переживают герои Гарин и Рагин в финале, только это прозрение, опять же, разного рода и качества. У одного персонажа это прозрение со знаком «плюс»: чеховский герой Рагин перед смертью осознает собственную душевную черствость по отношению к пациентам и умирает, мучимый раскаянием, тем самым, очищается. «Прозрение» же другого героя можно оценить знаком «минус» – с доктором Гариным вроде бы тоже происходит преображение, он познает гармонию и красоту мира, мудрость и величие его Создателя. Вот только прозрение это происходит под наркотическим воздействием, что моментально нивелирует, сводит на нет все духовныеобретения героя, одновременно лишает его читательского (да и авторского) доверия и симпатии.

Сорокин, будто не выдерживая серьезной усталости нового метода, все же «прокалывается» на

своим излюбленным приеме - ирония в изображении главного героя все-таки пробивается сквозь блестящую канву стилизации повествования под классическую русскую повесть. Герой повести «Метель», доктор Платон Ильич Гарин, несмотря на все высокие образцы, черты которых угадываются в его образе, получается сниженным, неубедительным, и не вызывающим читательского доверия и сочувствия.

Сам же автор вполне доволен и финалом, и собственным героем. Вот как В. Сорокин комментирует финал повести: «Я слишком очарован нашей интеллигенцией. Если бы я был разочарован, доктор Гарин, по всей вероятности, замерз бы вместе с Перхушей. А так он выживает, хоть и напрочь отморозив себе ноги. Для настоящего русского интеллигента это, безусловно, счастливый конец» [Кочеткова 2011].

Нам же представляется, что герой Сорокина, не выдерживает «сравнения» с высокими образцами, он им всем отчаянно проигрывает. Сам того не подозревая, ориентируясь на известные образы русской литературы, В. Сорокин уничтожает своего героя: Гарин так и не находит себя, не осознает своего истинного призвания, и даже очищающей смерти он словно не достоин. Современный герой вновь терпит поражение, как ни пытался автор создать положительный образ.

Эта несостоятельность сорокинского героя уже отмечена рядом исследователей. Так, Е. Погорелая, к примеру, очень точно указывает все его промахи и слабые стороны:

«Пустившись в зимнюю непогоду в дорогу, чтобы вовремя доставить вакцину и спасти заболевших людей, доктор Гарин, несмотря на подобный “геройский” зачин, с каждой новой страницей “Метели” играет на нравственное понижение. Проводит ночь с женой приютившего его мельника-лилипута, унижает и бьет своего провожатого, хлещет безжалостно “малых” “непужаных” лошадей, тратит деньги, обещанные Перхушке (от которых тот, впрочем, отказывается), на дорогостоящий наркотик, приобретенный у “витаминдеров”... Размышляет, поглядывая на огонь папиросы во время оче-

редной остановки, приближающей катастрофу: “Что будет, если я приеду завтра? Или послезавтра? Зараженные и укушенные все равно уже никогда не станут людьми. Они обречены на отстрел. А которые сидят, забаррикадовавшись в своих избах, так или иначе, дождутся меня. И им уже не страшна боливийская черная...” [Погорелая 2012].

В целом же, подводя итог наблюдениям над методом освоения классических текстов в рамках собственного произведения, можно сделать следующие выводы: В. Сорокин в своем последнем тексте «Метель» опирается на матрицу классической литературы, пользуясь кодами классики, которые прежде активно разрушал. Обращение к классическим произведениям необходимо писателю как универсальный код, используя который, он пытается говорить с современным читателем о вечных философских проблемах: о поиске Россией собственного пути, об обретении русским человеком своего предназначения. Герой же В. Сорокина, как показал анализ реминисценций, не выдерживает проверки классическим текстом (впрочем, как и многие другие герои современной литературы).

Вывод по этому пункту напрашивается сам собой: современная литература до сих пор в поисках своих героев.

ЛИТЕРАТУРА

- Басинский П.* Отметелился // Российская газета. – № 5156 (77). – 13 апреля 2010 г.
- Бугрова О.* Интервью с Владимиром Сорокиным на радио «Голос России», 20 августа 2010 г. / Режим доступа: <http://www.radiorus.ru/archive.html?date=20-08-2010>.
- Кочеткова Н.* Обнять Метель // Известия. – 22.02.2011 г.
- Панкратов П.* Владимир Сорокин. «Метель». (Электронный ресурс). – Режим доступа: <http://www.afisha.uz/books/2010/05/24/metel-vladimir-sorokin>.
- Погорелая Е.* Marche funèbre ia окраине Китая Владимир Сорокин // Вопросы литературы. – 2012. – № 1.
- Сорокин В.* Метель. – М.: Астрель: АСТ, 2010. – 304 с.
- Чехов А.* Палата номер шесть // Чехов А.П. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. – М.: Наука, 1977. Т. 8. [Рассказы. Повести], 1892-1894. С. 126.

Данные об авторе:

Юлия Юрьевна Даниленко – кандидат филологических наук, доцент кафедры новейшей русской литературы Пермского государственного педагогического университета.

Адрес: 614990. г. Пермь, ул. Сибирская, 24.

E-mail: danilenko.juli@mail.ru

About the author:

Julia Yurievna Danilenko is a Candidate of Philology, The Assistant Professor of the Department of Modern Russian Literature of the Perm State Pedagogical University (Perm).

ОБЗОРЫ И РЕЦЕНЗИИ

УДК 82-0(063) ББК Ш400.0

Н.В. Барковская
Екатеринбург, Россия

АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЯ: ВЕСЕННИЕ КОНФЕРЕНЦИИ — 2012

Аннотация: Освещается проблематика трех весенних конференций: «Аксиологические аспекты литературы» (Екатеринбург, УрГПУ), «Литературный текст XX века: проблемы поэтики» (Челябинск, Ю-УрГУ), «Культ-товары-XXI: ревизия ценностей. (Масскультура и ее потребители)» (Екатеринбург, УрФУ).

Ключевые слова: конференция, современная литература, текст, массовая литература.

N.V. Barkovskaya
Yekaterinburg, Russia

ACTUAL PROBLEMS OF THE LITERATURE: SPRING CONFERENCES — 2012

Abstract: The review observes the urgent questions of three spring conferences: «The axiological aspects of literature» (Yekaterinburg, USPU), «The XXth century literary text: poetic questions» (Chelyabinsk, SUSU), «Cult-tovary-XXI: values revision. (Mass culture and its consumers)» (Yekaterinburg, UFU).

Keywords: conference, modern literature, text, mass literature.

30 марта 2012 г. в Институте филологии, культурологии и межкультурной коммуникации по инициативе кафедры современной русской литературы состоялась XVI Всероссийская научно-практическая конференция «Актуальные проблемы изучения и преподавания литературы». Тема этого года – «Аксиологические аспекты литературы». В ее обсуждении приняли участие филологи из Екатеринбурга, Челябинска, Магнитогорска, Перми, Верхней Пышмы, Кемерово. На заседаниях 6 секций были прочитаны и обсуждены почти 50 докладов, посвященных проблемам современного прочтения классики, ценностным ориентирам литературы XX в., разным граням современной литературы для детей и подростков, месту литературы в социокультурном контексте, новым путям изучения литературы в школе, инновационным технологиям на уроках литературы.

Особенностью конференции этого года стало выступление с докладами не только вузовских и школьных преподавателей литературы, но и студентов, и даже школьников. Таким образом, в обсуждении актуальных вопросов аксиологии литературы приняли участие все заинтересованные стороны: и те, кто формирует круг чтения, и те, кто репродуцирует его и организует процесс культурной коммуникации, и те, кому адресована книга – читатели. Особо хочется отметить интересные доклады библиотекарей – настоящих энтузиастов, успешно пропагандирующих книгу в среде детей и подростков: Т.А. Махалиной (библиотека им. М. Горького, Орджоникидзевский район) и Н.Р. Жамалетдиновой (Муниципальное объединение библиотек). Ролевые игры и сайты, конкурсы и премии, аннотирование только что изданных, буквально еще «теплых», книг, содружество с писателями – все это звенья большой работы библиотек по приобщению молодого поколения к чтению.

На утреннем заседании своим опытом проведения занятий в классах разных параллелей и даже для студентов ИФКиМК поделилась ученица 10 класса МОУ СОШ № 200 Александра Храмцова. Сфера ее интереса – визуальная поэзия как особая форма существования художественного слова. Помимо теоретической характеристики визуальной поэзии и краткого обзора ее истории, А. Храмцова подробно представила формы и способы изучения данного феномена в школе. Проведенное докладчицей анкетирование показало, что сочинение акростихов, буриме, шарад очень увлекает, активизирует интерес к поэзии как таковой и в пятом классе, и в десятом, и у студентов УрГПУ. Тема была продолжена в обстоятельном докладе магистрантов Алены Уссовой и Марии Васенькиной о современной видеопоэзии. Доклад вызвал живой интерес у слушателей, студентки сразу получили предложение провести уроки в трех школах города. Л.И. Стрелец, опытный методист из Челябинска, вернула аудиторию от захватывающе-визуального к проблемам собственно словесного текста. Она охарактеризовала причины неадекватного понимания текста современными школьниками, типы ошибок и возможные пути их преодоления.

Мастер-классы, проведенные шестью учителями-практиками и вузовскими преподавателями, продемонстрировали возможность сочетания глубокого научного подхода к изучению произведения с увлекательной формой его подачи на уроке или лекции.

Конференция показала, что слухи о кризисе литературоцентризма в современном обществе оказались весьма преувеличенными – книга по-прежнему играет роль хранителя и развития ценностной системы личности и всего общества. Да, конфигурация литературного поля в условиях книжного рынка

меняется, засилье «гламура» порождает известную деформацию читательских вкусов, массовая литература попадает в руки школьников в ситуации внеурочного чтения гораздо чаще, чем классика, однако совместные усилия родителей, учителей, библиотекарей приносят свои плоды.

11-12 мая в Челябинске проходила *V Международная научно-практическая конференция «Литературный текст XX века: проблемы поэтики»*. Организатор конференции – кафедра русского языка и литературы (во главе с Е.В. Пономаревой) факультета журналистики Южно-Уральского национально-исследовательского университета. Большой круглый стол был посвящен литературным стратегиям XX–XXI вв. Интерес слушателей вызвал доклад Т.Н. Бреевой из Казанского федерального университета, предметом которого стало функционирование национального мифа в славянском фэнтези. В.А. Подчиненов и Т.А. Снигирева (УрФУ) представили рабочие записи А.Т. Твардовского как особого рода законченный литературный текст, выражающий авторскую саморефлексию. С неожиданной стороны открылось творчество А. Платонова в докладе Н.П. Хрящевой (УрГПУ), посвященном образам животных в творчестве писателя: как было показано в докладе, А. Платонов не разделял дарвиновскую теорию эволюции, но – почти по-буддистски – ощущал тесную связь (конгломерат) людей и животных. Конференция работала два дня, тематика секций охватывала проблемы анализа и интерпретации художественного текста, феномен интертекстуальности, проблемы сетевой литературы, стратегии 20-летних авторов, специфику региональных текстов (тем более, что среди участников конференции значились исследователи из Казахстана, Грузии, Беларуси, Украины). Кафедра современной русской литературы УрГПУ была представлена шестью участниками. В целом, конференция оказалась широкой по кругу проблем, несколько «пестрой» и в плане тематики / методологии, и по научному уровню участников. Но, как обычно, главная радость челябинской конференции – живое общение, встречи, разговоры, т.е. ощущение дружного научного сообщества, где тебя понимают, где готовы помочь и советом (подсказав нужную книгу), и делом.

В другом формате проходила *22-23 мая международная научная конференция «Культ-товары XXI: ревизия ценностей. (Масскультура и ее потребители)»*. Организаторы – УрФУ им. Первого Президента России Б.Н. Ельцина, Свердловская областная универсальная научная библиотека им. В.Г. Белинского, Российский государственный педагогический университет (Санкт-Петербург), Университет г. Тампере (Финляндия). Данное мероприятие продолжило проект, начатый в Санкт-Петербурге десять лет назад. Теперь многое изменилось, и назрела потребность обсудить эти трансформации в структуре и функциях массовой литературы, в ее целевой аудитории. Женский детектив и киберпанк, кулинарные книги и национально-ориентированные фэнтези, сетевая словесность, реалити-шоу и франшизный «глянец», обложки тетрадей и дневников как путеводитель по современной российской культуре,

медийный проект «Президент как отец нации» и проект «Гражданин поэт», феномен «поп-коммунизма» в странах Восточной Европы как туристический продукт, зомби-апокалипсис в массовой кинокомедии и многое другое обсуждалось в конференц-зале гостеприимной Белинки. Наш университет был представлен тремя докладами (Е.Г. Доценко, Л.Д. Гутриной, Н.В. Барковской). Конференция, скорее, напоминала семинар: достаточно узкая предметная область, высокий научный уровень участников, работа была организована не по секциям, а по тематическим блокам, так что все могли послушать и обсудить всех выступающих.

М.А. Черняк (РГПУ) в качестве одной из ведущих стратегий в современной литературе назвала автопроективность («самозванство»), игру вокруг авторского «я» и анонимность, вторичные и «паразитарные» тексты. По мнению докладчицы, это следствие влияния массмедиа на литературное поле. Подробно были охарактеризованы новые авторские стратегии Б. Акунина, написавшего исторический роман под именем Анатолия Брусникаина, мистический роман под именем Анны Борисовой, а также аналогичные опыты Алексея Иванова / А. Маврина. Феномен соавторства в новейшей литературе как назревшая тенденция обсуждался в докладе Ю.Ю. Даниленко (Пермский гос. педуниверситет).

Эволюцию женского полицейского детектива в творчестве А. Марининой на протяжении двадцати лет проследила И.Л. Савкина (Тампере). Докладчица отметила возвращение патриархатных моделей женственности, вызванное фактором старения героини романов (Каменской). Тема «третьего возраста» (жизнь на пенсии) внесла в женский детектив идею «простых радостей жизни», некий социальный оптимизм. Сам детективный жанр начал приобретать черты женского романа и даже женского журнала, с его «полезными советами».

О вечных ценностях добра, красоты, справедливости, о возвращении гражданской лирики в нашу литературу рассказал Л.П. Быков (УрФУ) в связи с проектом Дм. Быкова «Гражданин поэт». Доклад пришелся очень кстати, 26 мая в Доме кино состоялся прогон документального фильма Веры Кричевской «Гражданин поэт». И доклад Леонида Петровича Быкова, и фильм, да и сам сатирический проект года вызвали достаточно полярные мнения; конечно, речь шла не только о проекте Дм. Быкова, но и о состоянии гражданского самосознания россиян в 2011-2012 гг. Массовая литература и ее медийные формы реализации активно реагируют на возросшую социальность разных слоев общества, о чем свидетельствовали и доклад Т. Михайловой (Болдер, США), и ряд докладов о современной поэзии (У. Веринной из Минска, Н. Барковской, Л. Гутриной). Арья Розенхольм (Тампере, Финляндия) в докладе «Новый человек-амфибия в контексте киборг-теории» подчеркнула, что речь в литературе идет не о конкретных политических программах, а о том, что есть человек, что несет с собой – архаизацию или модернизацию человеческого – постиндустриальная эпоха. Доклады И.И. Саморукова (Самара),

В.А. Гудова (УрФУ), И.В. Кабановой (Саратов) продолжили рассмотрение этой темы.

Массовая литература сегодня предлагает не только медийные проекты, но и новые литературные жанры: кулинарная книга (основательно проанализированная М.А. Литовской), фэнтези как метаистория для масс (об историософии славянских фэнтези рассказала М.П. Абашева), роман-миф и «атмосферный» роман.

Данные об авторе:

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

Адрес: 620017, г. Екатеринбург, пр. Космонавтов, 26.

E-mail: n_barkovskaya@list.ru

About the author:

Nina Vladimirovna Barkovskaya is a Doctor of Philology, Professor, Head of the Modern Russian Literature Department of the Ural State Pedagogical University (Yekaterinburg).

При подведении итогов было отмечено, что распространение интернета вовсе не повлекло за собой смерть массовой литературы. Данная часть литературного поля продолжает активно существовать, внутренне усложняясь, дифференцируясь, порождая диффузные формы, отражая изменения в культурном сознании социума, сохраняя «базовые ценности» и проектируя будущее.

Ф. Листван
Кельце, Польша

ЕДИНСТВО НАЦИОНАЛЬНОГО И ОБЩЕЧЕЛОВЕЧЕСКОГО (ДЫРДИН А.А. ПРОЗА ЛЕОНИДА ЛЕОНОВА: МЕТАФИЗИКА МЫСЛИ. – М., 2012)

Аннотация: Монография А.А. Дырдина «Проза Леонида Леонова: метафизика мысли» не просто «еще одна книга о Леонове». Книга эта – стоящий на высоком научном уровне труд, итог многолетнего изучения леоновского наследия. В ней затрагиваются самые существенные, близкие сердцу не только его автора, но и самого писателя вопросы. Несмотря на то, что монография состоит из глав-статей, опубликованных в разные годы, она представляет собой одно целое. Способ решения затрагиваемых вопросов, философский уклон книги позволяют глубже понять творческое наследие Л. Леонова. Углубленный, вдумчивый анализ и широкий контекст обнаруживают глубокую эрудированность автора монографии, его богатый исследовательский опыт.

Ключевые слова: творчество Л.М. Леонова, образная философия, метафизическая парадигма художественной прозы, символика мысли.

F. Listvan
Kielce, Poland

THE UNITY OF NATIONAL AND UNIVERSAL (DYRDIN A.A. PROSE LEONID LEONOV: METAPHYSICS OF THOUGHT. - M., 2012)

Abstract: This monograph of A.A. Dyrdin "Prose of Leonid Leonov: metaphysics of mind" not just "another book about the Leonov." This book stands on a high scientific level of work, the result of many years' study Leonov heritage. It addresses the most significant, not only close to the heart of its author, but the writer questions. Despite the fact that the monograph consists of chapters, articles published in different years, it is a single unit. Way to solve the issues involved, the philosophical bias of the book allow you to better understand the creative legacy of Leonid Leonov. In-depth, thoughtful analysis and wider context of exhibit profound erudition of the author of the monograph, his extensive research experience.

Key words: Creativity, L.M. Leonov, shaped philosophy, metaphysical paradigm of prose, symbols of thought.

Книга состоит из трех основных частей, у каждой из них свое название, которое объединяет отдельные главы. В первой части («На пути к главной книге») Автор пишет о метафизической парадигме художественной прозы Леонова (гл. 1), анализирует ранние произведения писателя, рассматривая вопросы: духовное и природное в рассказе «Деяния Азлазивона» (гл. 2), эсхатологии провинциальности в повести «Провинциальная история» (гл. 3), а также своеобразия леоновского реализма в романе «Барсуки» и повести «Взятие Великошумска» (гл. 4). В каждом из анализируемых произведений существует нить, ведущая к последнему роману Леонова - «Пирамиде». В них, по справедливому замечанию автора книги, есть и апокалиптический тип видения действительности, и эсхатологическое начало, и углубление в тайны естественного мира, и символика, насыщенная смыслами близкими христианству. В пятой главе первой части монографии рассматривается духовно-реалистическая основа леоновской прозы. Глава содержит размышления Автора на тему «пространственного облика России», воссозданного в «Пирамиде». Обращение к вопросам последнего романа в части, озаглавленной: «На пути к главной книге», на наш взгляд, несколько нарушает логику композиции, но этот мелкий недосмотр легко устраним.

Части вторая – «Роман-завещание Л.М. Леонова «Пирамида». От замысла к воплощению» (состоит из четырех глав) и третья – «Эстетическое сознание и метафизика мысли. Русский мир Леонида Леонова» (состоит из трех глав) в основном посвяще-

ны итоговому роману Леонова. В них говорится о связи между художественной мыслью писателя и христианской эстетикой (гл. 1, ч. 2), о месте мифа и апокрифа в структуре «Пирамиды» (гл. 2, ч. 2), о культуре христианства в последнем романе (гл. 3, ч. 2) и об апокалиптике и эсхатологии Леонова (гл. 4, ч. 2). В части третьей Автор продолжает свои размышления над метафизикой творчества Леонова (Она у Леонова, как подчеркивает А. Дырдин, не только опыт философствования о причинах и смысле бытия, но и эстетическая реальность, порожденная способностью образа продлевать существование вещей и явлений), намечая некоторые существенные линии леоновской «предметологии». Проведенный автором монографии анализ прозы Леонова показал, насколько плодотворным может оказаться тезаурусный подход в изучении процесса образного миропостроения через феномен вещности. Вторая глава третьей части посвящается Леонову и Шолохову. В ней раскрывается диалектика и сложная подоплека взаимоотношений Леонова и автора «Тихого Дона», двух «родственных по эстетическому идеалу и величине таланта писателей». В последней главе («Русское национальное мировоззрение в романе Л. Леонова «Пирамида»») А. Дырдин обозначает очертание леоновской философии национального духа, развивающейся в тесной связи с православной религией. Леонов видится как писатель, который соединил в своих произведениях «национальное с общечеловеческим на новом уровне, опираясь на духовнодинамическое мировоззрение личности, на

духовные ценности, которые традиционно исповедует русский народ».

Монография «Проза Леонида Леонова: метафизика мысли» не просто «еще одна книга о Леонове». Это очень важный, стоящий на высоком научном уровне труд, в котором затрагиваются самые существенные, близкие сердцу не только его Автора, но и самого писателя вопросы. Несмотря на то, что книга

состоит из глав-статей, опубликованных в разные годы, она представляет собой одно целое. Способ решения затрагиваемых вопросов, философский уклон книги позволяют глубже понять творческое наследие Леонова. Углубленный, вдумчивый анализ и широкий контекст обнаруживают глубокую эрудированность Автора монографии, его богатый исследовательский опыт.

Данные об авторе:

Фредерик Листван – Хабилитированный доктор гуманитарных наук, профессор университета Яна Кохановского (Кельце, Польша).

Адрес: Uniwersytet Jana Kochanowskiego w Kielcach instytut filologii rosyjskiej, Lesna 16, 25-509 Kielce.

E-mail: dyrd@mail.ru.

About the author:

Frederic Listvan – Habilitirovannyj doctor of Humanities, Professor at the University of Jan Kochanowski (Kielce, Poland).

П.Е. Спиваковский
Москва, Россия

**КНИГА О ГЛАВНОМ ПРОИЗВЕДЕНИИ АЛЕКСАНДРА СОЛЖЕНИЦЫНА
(ЩЕДРИНА Н.М. «КРАСНОЕ КОЛЕСО» А. СОЛЖЕНИЦЫНА И РУССКАЯ ИСТОРИЧЕСКАЯ ПРОЗА
ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА. – М., 2010)**

Аннотация: Рецензия на монографию Н.М. Щедриной, которая посвящена анализу одного из самых значительных художественных явлений русской литературы XX столетия – эпопеи А.И. Солженицына «Красное Колесо». Особое внимание в рецензии уделено нарративным особенностям этого произведения в интерпретации автора монографии.

Ключевые слова: Александр Солженицын, Красное Колесо, монография, рецензия, революция, карнавал, филология, литературоведение.

P.E. Spivakovsky
Moscow, Russia

**THE BOOK ABOUT THE MAIN WORK BY ALEXANDR SOLZHENITSYN
(SCHEDRINA N.M. «RED WHEEL» A. SOLZHENITSYN AND RUSSIAN HISTORY PROSE
SECOND HALF XX CENTURY. – M., 2010)**

Abstract: This is the book review of monograph by N.M. Schedrina. The monograph covers the analysis one of the most considerable artistic phenomenon in Russian literature of XXth century – Alexandr Solzhenitsyn's epos *The Red Wheel*. The author of the review pays special attention to the epos's narrative peculiarities in the interpretation by N.M. Schedrina.

Keywords: Alexandr Solzhenitsyn, The Red Wheel, monograph, book review, revolution, carnival, philology, study of literature.

О «Красном Колесе» слишком часто умалчивают, в основном из-за навязанных СМИ стереотипных представлений о том, будто лишь раннее творчество А.И. Солженицына «по-настоящему художественно». Этот эпистемологический предрассудок, возникший вследствие идеологических спекуляций вокруг имени писателя в 1970-е годы, впоследствии очень многим облегчил жизнь. Значит, читать, а тем более изучать творческое наследие Солженицына во всей полноте вообще «не нужно». Вузовскому преподавателю, для того чтобы отделаться от «опасного автора», оказывается, вполне достаточно его ранних, напечатанных ещё в советское время рассказов, «Один день Ивана Денисовича» и «Матрёнин двор». Кто-то вспомнит еще и роман «В круге первом», кто-то – повесть «Раковый корпус», мельком упомянут о книге «Архипелаге ГУЛАГ» (но разве в нашей стране актуальна эта трагически-светлая эпопея о народной боли?), а уж до «Красного Колеса» дойдут немногие. Можно, конечно, утешаться тем, что и в Пушкине современники видели в основном автора южных романтических поэм, а его несравненно более зрелое творчество воспринималось как скучная и досадная нелепость, что Гоголя воспринимали прежде всего как юмориста и автора «Вечеров на хуторе близ Диканьки», что у Достоевского современники ценили прежде всего превознесенный Белинским его первый роман «Бедные люди»... Да, конечно, позже вспоминать об этом будет стыдно, но тогда...

Впрочем, «Красное Колесо» знают и высоко ценят знатоки и специалисты. Р.О. Якобсон писал об «Августе Четырнадцатого», первом Узле «Красного Колеса»: «Солженицын является первым *современным* [курсив Р.О. Якобсона. – П.С.] русским

романистом, оригинальным и великим. Его книги, и особенно «Август Четырнадцатого», представляют собой беспрецедентный творческий сплав всеобъемлющей эпопеи (с трагическим катарсисом) и скрытой проповеди. Своеобразие онтологической временной перспективы расширяет все три составные части этого последнего романа, усиливает его напряженность и новизну и сбивает с толку ленивого читателя.

Величие Солженицына – главная причина <...> клеветнических памфлетов, состряпанных его соотечественниками здесь, в Америке. Еще недавно мы возмущались придирчивыми и безвкусными списками воображаемых анахронизмов и языковых просчетов, злобно раскапываемых в новой книге этого грандиозного мастера слова и точного портретиста <...>» [Якобсон 1999].

Всё так, но многие ли в наши торопливо-поверхностные времена прислушиваются к словам великого филолога?

Впрочем, некоторые как раз прислушиваются. Перед нами книга, посвященная самому глубокому и самому художественно совершенному произведению писателя. Ее написала Нэлли Михайловна Щедрина, известный московский солженицыновед, автор монографии «Проблемы поэтики исторического романа русского зарубежья (М. Алданов, В. Максимов, А. Солженицын)», вышедшей в 1993 [Щедрина 1993], значительная часть которой была посвящена эпопеи Солженицына «Красное Колесо». Нынешняя монография значительно шире прежней, поскольку в нее включены результаты исследования проблематики и поэтики солженицынской эпопеи последующих лет. Наряду с монографией Т.В. Клеофастовой [Клеофастова 1999], литературно-крити-

ческой монографией А.С. Немзера [Немзер 2010] и монографией В.В. Гуськова [Гуськов 2010], книга Н.М. Щедриной посвящена центральному произведению всего солженицынского творчества, причем все эти книги раскрывают глубину и сложность художественного мира эпопеи очень по-разному, демонстрируя художественную многомерность и неисчерпаемую глубину этого произведения.

Вместе с тем Щедрина не замыкается в кругу чисто профессиональных вопросов: ее монография помогает читателю войти в художественный мир солженицынской эпопеи, сориентироваться в нем, именно поэтому немало места отведено здесь объяснению особенностей деления повествования на Узлы и т.п. Очень украшает книгу и фотографическое воспроизведение фрагментов авторской рукописи. Однако автор обращает внимание и на такие особенности этого произведения, которые обычно скрыты от внимания читателя. Исследовательницу в первую очередь интересует аукториальная перспектива «Красного Колеса», то, как проявляется в его тексте замысел реального автора. Сопоставляя солженицынскую эпопею с эпическими циклами Марка Алданова, Сергея Бородина, Дмитрия Балашова, Владимира Максимова и других русских прозаиков, исследовательница выявляет черты творческого замысла Солженицына, особенности его историософии. В частности, особое внимание уделено проблеме соотношения личности и власти. Проанализированы и особенности солженицынской поэтики: мотивная структура «Красного Колеса», особенности хронотопа, типы повествования, способы изображения картин природы.

Аукториальная исследовательская «оптика» книги Щедриной приводит ее к выводу о «моноцентричности» «Красного Колеса», однако особенности повествования в произведении таковы, что с этим утверждением автора монографии невозможно согласиться. Так, например, известный американский исследователь творчества Солженицына Э.Б. Вахтель, говоря о «Красном Колесе», замечает: «В пределах каждой главы точка зрения её центрального персонажа даётся как бы без вмешательства чьего-либо внешнего сознания, в результате чего читатель не может отделить личную правду от Правды с большой буквы» [Вахтель 2010: 637]. Именно эта особенность повествовательной структуры «Красного Колеса» и лежит в основе солженицынской полифонии, о которой не раз говорил и сам автор. В 1984 г. в беседе с Н.А. Струве писатель подчеркивал: «Полифоничность, по мне, метод обязательный для большого повествования» [Солженицын 1996: 264]. Разумеется, аукториальная перспектива при рассмотрении любого произведения, написанного одним автором, вполне возможна и по-своему оправданна, но важно при этом учитывать полифоническую многомерность солженицынского текста, в противном случае возникает соблазн приписать автору точку зрения персонажа.

Так, например, автор монографии считает, что в сцене Ленина и Парвуса в «Октябре Шестнадцатого», второго Узла «Красного Колеса», «явно симпатизируя в этот момент Парвусу, у которого существ-

вовал план, видна была чёткая позиция, автор-повествователь занял его сторону, осуждая Ленина за бессилие, за отсутствие твёрдых связей с Россией, готовности перейти к делу» [Щедрина 2010: 205].

Однако, как известно, отношение Солженицына к обоим революционерам было недвусмысленно отрицательным. Про Парвуса же автор «Красного Колеса» говорил: «Он, конечно, гораздо больше, чем искренний социалист: он – несравненный ненавистник России» [Солженицын 2005: 19]. Естественно, ни о какой симпатии к такого рода историческим деятелям со стороны Солженицына не могло быть и речи, и всё же Щедрина права в том смысле, что о «величии» гения Парвуса действительно идет речь в ленинских главах «Октября Шестнадцатого». Дело в том, что восхищение Парвусом исходит не от «автора-повествователя», а от Ленина, и эта точка зрения проявляется как на уровне несобственно-прямой речи, так и на уровне речи повествователя, что создает иллюзию слияния с точкой зрения автора. То же происходит и когда автор монографии упоминает о Евлалии Рогозинниковой, о которой в «Октябре Шестнадцатого» рассказывают две тетушки Вероники Ленартович: «“Какое же отчаяние борьбы, какое же иступление справедливости надо испытать, чтобы так себя зарядить — и пойти как человек-динамит!..” <...> восхищается Солженицын», — утверждает Щедрина [Щедрина 2010: 92]. Однако автор «Красного Колеса» не только не восхищается действиями этой террористки, но и воспринимает эту сцену в комическом ключе: «Она рассчитывала, когда возникнет схватка, взорвать с собой ещё несколько крупных чинов, и весь дом, где было тюремное управление, и несколько этажей их квартир. Но так не повезло, что её не допрашивали крупные, а прислали на обыск жён тюремщиков, потом вызвали полковника артиллерии — и у Евлалии, распластанной на полу, он обезвредил шнуры от батарейки к лифчику, полному тринадцати фунтов динамита» [Солженицын 2006: 78-79]. Комическая ситуация, связанная с обнаружением большого количества динамита в лифчике, полна иронии и юмора, несмотря на то что здесь, как и в сцене Ленина и Парвуса, создается нарративная иллюзия близости автора, и по сути очень далекого от него персонажа.

Очень интересен в монографии Щедриной анализ карнавальных мотивов при изображении событий Февральской революции. Важным является наблюдение об особой роли ритма в тексте «Красного Колеса», причем ритм рассматривается не только буквально — на уровне ритма прозы, но и метонимически, на сюжетном уровне. Вообще, книга Щедриной полна ценными наблюдениями и интересными сопоставлениями. В чем-то не соглашаясь с выводами автора монографии, невозможно не порадоваться за читателя, в руки которого попадает замечательная книга, посвященная одному из самых глубоких произведений русской литературы. Эта книга написана с любовью и пониманием, в ней освещается огромное количество научных проблем, связанных с «Красным Колесом», и теперь результат многолетних исследований Нэллы Михайловны

Щедриной доступен нам. Все-таки в нынешние трудные для русской филологии времена происходит немало хорошего, и нам стоит это ценить.

ЛИТЕРАТУРА

Гуськов В.В. Кто раскрутил Красное Колесо?: система персонажей исторической эпопеи А. Солженицына «Красное Колесо» / В.В. Гуськов. – Благовещенск: изд-во БГПУ, 2010. – 228 с.

Вахтель Э.Б. Назад к летописям: солженицынское «Красное Колесо» / Э.Б. Вахтель; пер. с англ. Б.А. Ерхова // Солженицын: мыслитель, историк, художник: западная критика: 1974–2008: сб. ст. – М.: Русский путь, 2010. С. 627-695.

Клеофастова Т.В. Художественный космос эпопеи Александра Солженицына «Красное Колесо» / Т.В. Клеофастова; Киевский гос. лингв. ун-т. Киев: Collegium, 1999. – 331 с.

Немзер А.С. «Красное Колесо» Александра Солженицына: опыт прочтения / А.С. Немзер. – М.: Время, 2010.

Данные об авторе:

Спиваковский Павел Евсеевич – кандидат филологических наук, доцент кафедры истории русской литературы XX века МГУ им. М.В. Ломоносова.

Адрес: 119991, Москва, Ленинские горы, ГСП, 1-й ГУМ.

E-mail: ruslitxx@philol.msu.ru

About the author:

Spivakovsky Pavel Evseevich – PhD, docent, assistant professor in the Department of the XXth Century Russian Literature, Lomonosov Moscow State University.

– 366 с.

Солженицын А.И. Дневник Р-17 / А.И. Солженицын // Между двумя юбилеями: 1998–2003: писатели, критики, литературоведы о творчестве А.И. Солженицына: альманах. М.: Русский путь, 2005. – С. 9-28.

Солженицын А.И. Публицистика: В 3 т. / А.И. Солженицын. – Ярославль: Верхняя Волга, 1996. Т. 2. – 620 с.

Солженицын А.И. Собр. соч.: В 30 т. / А.И. Солженицын. – М.: Время, 2006. Т. 8. 534 с.

Щедрин Н.М. «Красное Колесо» А. Солженицына и русская историческая проза второй половины XX века / Н.М. Щедрина. – М.: памятники ист. мысли, 2010. – 326 с., 8 с. ил.

Щедрин Н.М. Проблемы поэтики исторического романа русского зарубежья (М. Алданов, В. Максимов, А. Солженицын) / Н.М. Щедрина. – Уфа, 1993. – 176 с.

Якобсон Р.О. Заметки об «Августе Четырнадцатого» / Р.О. Якобсон; пер. с англ. Т.Т. Давыдовой // Лит. обозрение. – 1999. – № 1. – С. 19.

Л.Д. Гутрина
Екатеринбург, Россия

ТРАВЕЛОГ О ТРАВЕЛОГАХ

(Куликова Е.Ю. ПРОСТРАНСТВО И ЕГО ДИНАМИЧЕСКИЙ АСПЕКТ В ЛИРИКЕ АКМЕИСТОВ. – Новосибирск, 2011)

Аннотация: Монография Е.Ю. Куликовой рассмотрена как «travelogue о travelogax». Истоки научной концепции Е. Куликовой о «динамизации пространства» в лирике акмеистов видятся трудах Ю. Тынянова, Ю.Д. Левина, Д. Черашней.

Ключевые слова: поэтика акмеизма, travelogue, динамизация художественного образа, динамизация словесной ткани.

L.D. Gutrina
Yekaterinburg, Russia

TRAVELOGUE ABOUT THE TRAVELOGUES

(KULIKOVA E.Y. SPACE AND HIS DYNAMIC ASPECT IN THE LYRICS OF ACMEISTS. – Novosibirsk, 2011)

Abstract: E.Y. Kulikova's monograph considered as a "travelogue travelogue about". The origins of the scientific concept of E. Kulikova of "dynamization of space" in the lyrics acmeists seen works Tynyanov, J.D. Levin, D. Cherashnyaya.

Keywords: Acmeism poetic, travelogue, dynamization of the artistic image, verbal dynamism of the fabric.

Поэты представляли себе поэзию как направленный процесс: «Поэзия – вся! – езда в незнаемое» (Маяковский), «Поэта далеко заводит речь» (Цветаева). Эти пространственные «далеко» и «езда» свидетельствуют о восприятии самими поэтами временного (по Лессингу) искусства поэзии как искусства в том числе пространственного. Поэтам вторили литературоведы: «Форма художественного произведения должна быть осознана как динамическая» «ощущение формы... есть всегда ощущение протекания», – писал Ю. Тынянов в «Проблеме стихотворного языка», надолго определив траекторию разборов поэтических текстов [Тынянов, 1975: 28]. В книге Е. Куликовой именно идея динамики оказывается структурообразующей. Соединя интуиции самих поэтов с методологией Ю. Тынянова и с от-refлексированной акмеистами идеей активного освоения трехмерного пространства («Строить – значит бороться с пустотой»), ведёт автор книги собственные разборы. Её интересуют способы динамизации пространства в лирике Н.С. Гумилева, О.Э. Мандельштама. А.А. Ахматовой, а точнее «особенности пространства, создаваемого акмеистами за счет динамизации образов, мотивов, лирических сюжетов» (с. 22).

На примере лирики Н.С. Гумилева демонстрируется, как центральный для художественной вселенной поэта мотив морского путешествия «охватывает» стихотворения разных тематических групп и разных периодов творчества, превращая поэтический мир Гумилева в мир стихий. В «морские путешествия» Гумилева оказываются вовлечены не только «корабли-призраки» русской и европейской литературы, но и современный город («Заблудившийся трамвай»), и африканский континент (книга «Шатер»), и сам творческий процесс.

Принципы динамизации «пространства» в лирике О.Э. Мандельштама показаны на материале стихотворений, объединенных в тематическое

«гнездо» «вийоновской» линией. Никогда еще «вийоновский текст» у Мандельштама не рассматривался так подробно; в круг рассматриваемых стихотворений попали не только «Довольно кукусься...», «Чтоб приятель и ветра и капель...», но и «За гремучую доблесть грядущих веков» (1931), «На высоком перевале...» (1931), «Я молю как жалости и милости...» (1937), «Реймс – Лаон» (1937). Одно из открытий автора – установление взаимосвязи между мандельштамовским «веком-зверем» и «зверьком» из ранней статьи о Вийоне: «Зверек из статьи «Франсуа Виллон» претерпевает разнообразные деформации. Есть одна линия: «зверёк – шапка – шапка», и это путь слабости, расподобления, безжизненности. При сопоставлении судеб Мандельштама и Вийона данный ход можно обозначить как потерю личности внутри «социальной архитектуры», в мире готики или в мире нового послереволюционного времени. Но есть и другая линия: это образ века, требующего от поэта понимания «языка бульжника» и поиска «потерянного слова». Век, который был так суров к Мандельштаму, который нарисовал ему трагическую судьбу превращения из живого зверька в «беличью шапку» <...> – именно этот век и горькая судьба оказались для Мандельштама связующей нитью между ним и французским школяром-вором, неоднократно ощущавшим себя в грубых руках правосудия» (285-286). В разборах мандельштамовских текстов Е. Куликова близка, во первых, традициям О. Ронена и К. Тарановского, во вторых, Ю. Левина, поскольку подчеркивает, что динамизация как пространства и времени, так и художественного слова в мандельштамовской лирике происходит на семантическом уровне за счет включения слова в разнообразные культурно-исторические контексты. Среди новейших исследований ближайшим контекстом оказываются разборы Д.И. Черашней [Черашняя 2004, 2011], указавшей на многоуровневость лирического Я поэзии Мандельшта-

ма, подчеркнувшей динамическое взаимодействие в лирическом субъекте Мандельштама «Я эмпирического» и «Я духовного».

Глава об Ахматовой предлагает удивительно скрупулезные анализы стихотворений, как ранее неоднократно находившихся в центре внимания ахматоведов, так и не столь известных. Автор рассматривает несколько ахматовских «прогулок», доказывая, что именно «прогулка как инвариант пути, преодоления или осмысления пространства – земного, ирреального или воображаемого – есть тот динамический аспект, который формирует поэтический мир Ахматовой» (с. 342). «Статуарность», внешняя статичность ахматовских героинь, как показывает Е. Куликова, на деле оказываются внутренне

В итоге, путешествуя вместе с автором книги «вглубь» поэтического материала, сначала мы ока-

зываемся вовлеченными в движение и рост географического пространства (Гумилев), затем – в разрастание пространства культурного («переживание пространства во времени» у Мандельштама, с. 22), и, наконец оказываемся в эпицентре душевных драм внешне статичных, «статуарных» ахматовских героинь. Сам текст книги Е. Куликовой оказывается травелогом, раскрывающим внешне спокойный, внутренне динамичный, мир поэзии акмеистов.

ЛИТЕРАТУРА

Тынянов Ю.Н. Проблема стихотворного языка. 1975. С. 28.

Черашняя Д.И. Поэтика о. Мандельштама: Субъектный подход. – Ижевск, 2004;

Черашняя Д.И. Мандельштам О. Проблема чтения и прочтения. – Ижевск, 2011.

Данные об авторе:

Лилия Дмитриевна Гутрина – кандидат филологических наук, доцент кафедры современной русской литературы Уральского государственного педагогического университета.

Адрес: 620017, г. Екатеринбург, пр. Космонавтов, 26.

E-mail: gutrina@bk.ru

About the author:

Liliya Dmitrievna Gutrina is a Candidate of Philology, Assistant Professor of the Chair of Contemporary Russian Literature of the Ural State Pedagogical University (Yekaterinburg).

Уважаемые коллеги!

Редакция журнала «Филологический класс» принимает материалы в виде статей, заметок, методических разработок и т.д. в распечатке и на дискете (Word, шрифт Times New Roman Cyr, 12, все поля — 1,5 см, полуторный интервал) по адресу:

620017, г. Екатеринбург, пр. Космонавтов, 26,

Уральский государственный педагогический университет,

телефон: (343) 235-76-66, (343) 235-76-41

электронный адрес: sovliter@gmail.com

**«При страшном зареве Беллониних огней»:
1812 год в лирике К. Батюшкова**

**Психолингвистика – учителю-практику:
экспериментальные методы в практике
школьного обучения русскому языку**

Речевая психодиагностика

**Образ Великой Отечественной войны
в современной массовой литературе**

Современная женская поэзия