

ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ КЛАСС

Региональный научно-методический журнал
учителей-словесников Урала

1(31) / 2013

Учредитель

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. Когут – 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, ведущий научный сотрудник
(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, № 1(31)/2013

Проекты. Программы. Гипотезы

- Лейдерман Н. Л., Липовецкий М. Н.* «В годину смуты...»: роман М. Шолохова «Тихий Дон».....7
Дырдин А. А. Свобода воли как лейтмотив прозы М. А. Шолохова 18

К юбилею Л. С. Петрушевской

- Скоропанова И. С.* Проблема зла в романе Л. Петрушевской «Номер Один, или В садах других возможностей» 24
Меркотун Е. А. Запредельность привычного: микромир одноактных пьес Л. Петрушевской 33

Педагогические технологии

- Стрелец Л. П.* Рецепттивная программа понимающего читателя 37
Турьшева О. Н. «Грозовой перевал» Э. Бронте и «Сумеречная сага» Ст. Майер: чтение классики в контексте актуализации в масскультуре 41
Абрамова Н. С. Психолингвистические аспекты изучения грамматических норм в 10–11 классах 47

Психолингвистика в образовании

- Ощепкова Е. С.* Учебный ассоциативный словарь как средство формирования образов языкового сознания 51
Золотых Е. А., Федосеев С. В. Значение слова «школа» в толковом словаре русского языка и в русском языковом сознании 55

Голоса Серебряного века

- Барковская Н. В.* К вопросу о педагогических взглядах Ф. Сологуба 58
Куликова Е. Ю. Морской топос в «Африканском дневнике» Н. Гумилева 62

Готовимся к уроку

- Алексеева М. А.* «Весьма важная штука понять, в какую сторону развит человек...»: образ Порфирия Петровича в романе Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание» 65
Зорина М. Е. Психолингвистические основы изучения синтаксических единиц 72
Соколова А. В. Психолингвистические основы изучения экспрессивных синтаксических средств в тексте 76

Идет урок

- Чудновский В. В.* Проблема авторского отношения к главной героине в романе М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита» 80
Пипко Е. И. Изучаем словообразование: дидактический комплекс с методическими и психолингвистическими комментариями 85
Малявина А. М., Артемова О. А. Билингвальный урок как средство формирования универсальных учебных действий 90

Медленное чтение

- Кубасов А. В.* Контаминация и компрессия как структурные принципы фельетона М. А. Булгакова «Библифетчик» 94
Сатира А. М. Эпическая лирика позднего Твардовского: цикл «Памяти матери» 99

С рабочего стола ученого

- Проскурина Е. Н.* Фауст – Петр – Мефистофель: «обратная фаустиана» в рассказах
А. Платонова «Государственный житель» и «Усомнившийся Макар» 105
- Когут К. С.* Мотив еды в пьесе А. П. Платонова «Волшебное существо» 111

Перечитывая классику

- Бекасова Е. Н.* Летописцы, «сведуще право, глаголют...» (к 900-летию создания
«Повести временных лет») 116
- Созина Е. К., Якимова Л. П.* Роман Д. Н. Мамина-Сибиряка «Черты из жизни Пепко»: проблематика и поэтика..... 121

Феномен современной литературы

- Багдасарян О. Ю.* Сюжет о Дон Жуане в русской драматургии 1980-х гг. («Дон Жуан»
В. Казакова — «Вальпургиева ночь, или Шаги Командора» Вен. Ерофеева)..... 132
- Петров И. В. Г.* Рассказ Г. Садулаева «Бич Божий»: история одного праведника..... 138

Обзоры и рецензии

- Барковская Н. В.* Порождающие модели в современной поэзии (*Житенев А. А.* Поэзия
неомодернизма: монография. – СПб., 2012) 143
- Непомнящих Н. А.* Художественный мир Л. Леонова сквозь призму вводного эпизода
(*Якимова Л. П.* Вводный эпизод как структурный элемент поэтики Леонида Леонова. –
Новосибирск, 2012) 146
- Литовская М. А., Маслинская С. Г.* Новые издания: Альманах «Детские чтения» 149

PHILOLOGICAL CLASS, № 1(31)/2013

Projects. Programs. Hypothesis

- Leiderman N. L., Lipovetsky M. N.* The Troublous Times: Sholohov's Novel "Tikhii Don"7
Dyrdin A. A. Free Will as Leading Motive in Prouse M. A. Sholohov 18

On the Anniversary of L. Petrushevskaya

- Scoropanova I. S.* The Problem of Evil in the L. Petrushevskaya's Novel "Number One, or in the Gardens Other Facilities" 24
Merkotun E. A. Transcendence of Familiar: a Microcosm of One-act Petrushevskaya's Plays 33

Educational Techniques

- Strelets L. I.* Receptive Program of Understanding Reader 37
Turysheva O. N. E. Brontë's "Wuthering Heights" and St. Meyer's "Twilight Series":
Reading Classics in the Context of its Actualization in the Mass Culture 41
Abramova N. S. Psycholinguistic Aspects of Studying Grammatical Standards in High School
(Grades 10–11)..... 47

Psycholinguistics in Education

- Oshchepkova E. S.* Educational Associative Dictionary as a Method of Creating of Language
Consciousness Images 51
Zolotykh E. A., Fedoseev S. V. Meaning of the Word "School" in the Explanatory Dictionary
of the Russian Language and Russian Language Consciousness 55

The Voices of Silver Century

- Barkovskaya N. V.* On the Educational Views of F. Sologub 58
Kulikova Ye. Yu. Sea Topos in the "African Diary" of N. Gumilev 62

Getting Prepared for the Lesson

- Alekseeva M. A.* "It's Important to Understand the Way of a Person's Development...":
the Image of Porfiry Petrovich in the Dostoyevsky's Novel «Crime and Punishment» 65
Zorina M. E. To Studying of Syntactic Subjects: Text as Stylistic Unity 72
Sokolova A. V. Psycholinguistic Bases of Studying of the Expressional Syntactic Means
in the Text 76

A Lesson in Progress

- Chudnovsky V. V.* The Problem of the Author Related to the Main Character in the Bulgakov's
Novel "The Master and Margarita" 80
Pipko E. I. We Study Word Formation: Didactic Complex with Methodical and
Psycholinguistic Comments..... 85
Malyavina A. M., Artemova O. A. Bilingual Lesson as the Means of the Forming of the
Versatile Educational Activities 90

Analytical Reading

- Kubasov A. V.* Contamination and Compression as a Structure Principles Feuilleton Bulgakov
"Biblifetchik" 94
Sapir A. M. A The epic poems of the late Twardovski: Cycle "In memory of mother" 99

From a Scholar's Desk

- Proskurina E. N.* Faust – Peter – Mephistopheles: “Contact faustiana” in the Platonov's stories
“State resident” and “Doubt Makar” 105
- Kogut K. S.* Motif of the Food in the Platonov's Play “Magical Creature” 111

Rereading World Classical Literature

- Bekasova E. N.* Chroniclers, “it is Expert the Right, Speaks...” (to the 900 Anniversary
of Creation of “The Story of Temporary Years”) 116
- Sozina E. K., Yakimova L. P. D. N.* Mamin-Sibiriyak's Traits from the Life of Pepko:
Problems and Poetics..... 121

Phenomenon of the Modern Literature

- Bagdasaryan O. Yu.* Don Juan's Plot in Russian Drama of 1980's (“Don Juan” by V. Kazakov –
“Walpurgis Night, or the Steps of Commander” by Ven. Erofeev)..... 132
- Petrov I. V.* G. Sadulayev's Story “Scourge of God”: the Story of a Righteous Man..... 138

Reviews

- Barkovskaya N. V.* Generative models in modern poetry
(*Zhitenev A. A.* Poetry of Neomodernism: Monograph. – St. Petersburg, 2012) 143
- Nepomniashih N. A. L.* Leonov's art world in introductory episode (*Yakimova L. P.*
Introductory episode as structure element of Leonov's poetic. – Novosibirsk, 2012) 146
- Litovskaya M. A., Maslinskaya S. G.* New Editions: Journal “Children's Readings” 149

ПРОЕКТЫ. ПРОГРАММЫ. ГИПОТЕЗЫ

УДК 821.161.1 (Шолохов М.) ББК Ш5(2Рос=Рус)6-4

Н. Л. Лейдерман,
М. Н. Липовецкий
 Боулдер, США

«В ГОДИНУ СМУТЫ...»: РОМАН М. ШОЛОХОВА «ТИХИЙ ДОН»

Аннотация. Публикация представляет собой опыт целостного осмысления романа М. Шолохова «Тихий Дон», начиная с истории создания, судьбы произведения, проблемы авторства. Также в центре внимания ученых жанровое своеобразие романа, художественный мир и ведущая проблематика произведения. Обстоятельно исследуется образ главного героя Григория Мелехова, его характер и судьба в контексте глобальных исторических испытаний.

Ключевые слова: Шолохов, «Тихий Дон», роман, казачий мир, история, романский герой.

N. L. Leiderman,
M. N. Lipovetsky
 Boulder, USA

THE TROUBLOUS TIMES: SHOLOKHOV'S NOVEL "TIKHII DON"

Abstract. The publication is a holistic understanding of the experience of Mikhail Sholokhov's novel "And Quiet Flows the Don", starting with the history of creation, the fate of the text, the problem the authorship. Also in the center of attention of scientists originality of the novel genre, the art world and the leading issues of the text. Thoroughly studied the image of the Grigoriy Melekhov, his character and fate in the context of global history events.

Keywords: Sholokhov, "Tikhii Don", novel, Cossack world, history, novelistic character.

Проблема авторства, история публикации

Вопрос об авторстве «Тихого Дона», в особенности, его первых двух книг, обсуждался с момента публикации романа Михаилом Шолоховым (1905–1984). Когда роман начал печататься в журнале «Октябрь» в 1927-м году, Шолохову шел 23-й год. Первый и второй том вышли книжными изданиями в 1928–1929 гг., третий – в 1929, а затем в 1932–1933 гг., а четвертый – закончен в 1940 г. и тогда же опубликован «Роман-газетой». Несмотря на огромную литературу по теме, уступающую по объему разве что литературе по «шекспировскому вопросу», проблема авторства «Тихого Дона» остается неразрешенной и поныне.

С одной стороны, вызывает сомнения подробность и глубина описания Первой мировой войны, выдающая опыт участника событий, кем Шолохов, конечно, не мог быть по возрасту. Бросается в глаза художественная разнородность материала, вошедшего в роман. По-разному, но ощутимо отличаются от общего стиля повествования линии героев-большевиков – Штокмана и Бунчука; дневник некоего Тимофея об отношениях с Елизаветой Моховой, найденный на теле убитого автора; главы, изображающие Петроград летом 1917 года и штаб Корнилова и Каледина на Дону. С другой стороны, и предположения об альтернативных кандидатах на авторство «Тихого Дона» – Федора Крюкова, И. Родионова, А. Серафимович, В. Краснушкина и др. – также вызывают резонные сомнения.¹

Однако, несомненно одно: разнородность материала, вошедшего в роман, привела к появлению одного из самых значительных явлений русской реалистической прозы XX века. Причем, именно присутствие нескольких авторских точек зрения, далеко не всегда сведенных к «общему знаменателю» (отсюда многие противоречия романа, о которых пишут «антишолоховеды»), порождает подлинно *полифонический* эффект, отсутствующий в других произведениях Шолохова, и уникальный для советской литературы 1920–30-х годов. Кроме того, очевидно и то, что Шолохов является одним из авторов этого великого романа – само то обстоятельство, что третий том отделен от публикации первых двух четырьмя годами, а четвертый еще четырьмя не объясняется только цензурными сложностями, а свидетельствует о длительной работе.

Шолохов родился в 1905 году на хуторе Кружилин станицы Вешенской. Мать была дочерью крепостного («иногородней», по казачьей терминологии), а отец происходил из семьи зажиточных казаков. Михаил родился, когда его родители не были обвенчаны, ютились на окраине станицы, и самого

ведова, Г. Ермолаева, С. Семанова // Вопросы литературы. 1989. № 8; Загадки и тайны «Тихого Дона». – Самара: Р.С. Пресс, 1996; *Ермолаев Г.С.* Михаил Шолохов и его творчество / пер. с англ. Н. Т. Кузнецовой и В. А. Кондратенко. – СПб.: Акад. проект, 2000; *Макаровы С. и А.* Цветок-Татарник. – М.: АИРО-XX, 2001; *Кузнецов Ф.* «Тихий Дон»: Судьба и правда великого романа. – М.: ИМЛИ РАН, 2005; *Бар-Селла Зеев.* Литературный котлован. Проект «Писатель Шолохов». – М.: РГГУ, 2005. *Венков А. В.* «Тихий Дон»: источниковая база и проблема авторства. – М.: АИРО-XXI, 2011. См. также: *Шолохов М.* «Тихий Дон»: Динамическая транскрипция рукописи / под ред. Г. Н. Воронцова, Н. В. Корниенко, И. П. Казаковой, Е. А. Тюриной. – М.: ИМЛИ РАН, 2011.

¹ Среди наиболее важных публикаций по вопросу авторства «Тихого Дона» назовем следующие: *D* (Медведева-Томашевская И.Н.).* Стремя «Тихого Дона». – Paris: YMCA-PRESS, 1974; «Тихий Дон»: Загадки мнимые и реальные (статьи Р. Мед-

Шолохова в детстве называли «нахаленком». Еще до школы он научился читать. В 7 лет пошел в начальное училище, где проучился четыре года, но учебу прервала Первая мировая война и последовавшая за ней революция.

В 15 лет Шолохов работал учителем по ликвидации неграмотности, затем – служащим станичного совета, преподает в начальной школе, а с весны 1922, окончив в Ростове подготовительные курсы – налоговым инспектором станицы Букановская, командует продотрядом в 270 человек, ведет продразверстку. В июне он докладывал начальству: «В настоящее время смертность на почве голода по станицам и хуторам, особенно пораженным прошлогодним недородом, доходит до колоссальных размеров». Эта работа продолжалась недолго – за превышение власти Шолохова приговорили к расстрелу, но потом заменили на условное тюремное заключение.

В литературу Шолохов пришел через занятия в драмкружках. В 1918 году он писал и ставил для красноармейцев небольшие сценки. В октябре 1922 года переехал в Москву. Трудился мойщиком мостовых, грузчиком, счетоводом, с 1924 посещал литературный кружок А. Серафимовича. В начале 1926-го г. вышел его сборник «Донские рассказы», а вскоре второй – «Лазоревая степь».

Публикации «Тихого Дона» в 1928-м году сопровождал шквал критики. Против романа выступили практически все литературно-критические группы тех лет: и лефовцы, и перевальцы, и лидеры РАППа. Только Горький отметил по прочтении: «Шолохов, судя по первому тому, очень талантлив... Очень, анафемски талантлива Русь» [Осипов 1995: 22]. Когда вышла третья книга романа, посвященная Верхне-Донскому восстанию против Советской власти, противники обвинили Шолохова в пропаганде контрреволюции. Одновременно прямо обсуждалась возможность плагиата, был даже устроен «суд чести» над Шолоховым – однако, за него вступился РАПП (комиссия в лице А. Серафимовича, А. Фадеева, Л. Авербаха, В. Киршона опубликовала свой вердикт в «Правде»).

Публикация третьей книги, начатая в «Октябре» в 1929-м году, была прервана (было опубликовано 12 глав). «Возможно, в начале 1929 года у Шолохова не было достаточного количества готовых к печати рукописей, чтобы продолжить публикацию в журнале», – отмечает Г. Ермолаев [Ермолаев 2003: 304]. Однако, в конце 1929-го – начале 1930-го редакция журнала «передумала» печатать «Тихий Дон» как «белогвардейскую книгу». И хотя, как пишет тот же исследователь, «Шолохову удалось издать 13 из новых глав романа в течение лета 1930 года в журналах “Красная Нива”, “Огонек”, “На подъеме”, “Тридцать дней” и в небольшой книжке “Девятнадцатая година”» [Ермолаев 2003: 305], в целом третья книга оставалась под негласным запретом.

Горький, сочувствовавший молодому писателю, устроил Шолохову встречу со Сталиным в июле 1931 года. В 1932 году Шолохов вступил в ВКП (б). Еще в марте 1930 года его назначили чрезвычайным уполномоченным по вопросам коллективизации в

Вёшенском районе. Он писал многочисленные ходатайства и письма за своих земляков, о пытках, избиениях, надругательствах над крестьянским добром. «Район идет к катастрофе», – с горечью заключал он в письме П. Луговому (май 1933). Правда, в 1932-м году Шолохов выпустил первый том «Поднятой целины», прославлявший коллективизацию – по-видимому, такую цену Шолохову пришлось уплатить за возможность опубликовать последние две книги «Тихого Дона». Об этом свидетельствует тот факт, что публикация третьей книге была завершена в «Октябре» одновременно с публикацией «Поднятой целины» в «Новом мире».

Еще до публикации последней, четвертой книги «Тихого Дона», осенью 1937 года Ежов выписывал ордер на арест самого Шолохова [Илюкович 1992: 370-373]. Однако, спасает его вмешательство Сталина, личной встречи с которым Шолохов добился в 1938-м году. С самого начала войны Шолохов работал фронтовым корреспондентом. Летом 1942 года приезжал в Вешенскую, чтобы увезти семью от стоящего на правом берегу Днепра врага. Во дворе упала бомба, погибла мать, сгорел дом с рукописями.

По-видимому, последний кризис Шолохов преодолеть не смог. Он с трудом возвращался к перу, за 15 лет восстановил погибшую рукопись второй части «Поднятой целины». Роман «Они сражались за Родину» так и остался неоконченным. Он прожил еще много лет, занимая крайне ортодоксальную позицию в литературно-политических баталиях (так, он «прославился» своим выступлением против Синявского и Даниэля); по свидетельству Н. Митрохина, он играл роль одного из «гуру» неофициальной Русской партии в 1960–70-е годы [Митрохин 2003]. В 1965-м году Шолохов стал лауреатом Нобелевской премии в области литературы с формулировкой «за художественную цельность и силу с которой его Донской эпос выразил историческую фазу в жизни русского народа» – иными словами, Нобелевскую премию получил именно «Тихий Дон».

Жанровая природа

Говоря о жанровой природе «Тихого Дона», исследователи убедительно связывают роман с традициями «Войны и мира». «Тихий Дон» даже называют «эпопеей толстовского типа». Необходимо, однако, наполнить эту формулу конкретным содержанием. По Толстому, смысл его романа-эпопеи состоял в следующем: «Мысли мои о границах свободы и зависимости и мой взгляд на историю не случайный парадокс, который на минуту занял меня. Мысли эти – плод всей умственной работы моей жизни и составляют нераздельную часть того мирозерцания, которое бог один знает, какими трудами и страданиями выработалось во мне и дало мне совершенное спокойствие и счастье моей книги» [Толстой 1964]. Здесь Толстой невольно называет главный конфликт романа-эпопеи. Это всегда произведение о том, как человек видит себя в бытии, как он пытается разрешить мучительное противоречие между естественным стремлением к безграничному свободному развитию своей индивидуальности, своего человеческого «я», полной реализацией

своей сущности в окружении и в зависимости от многомерных и разносторонних условий, из которых соткана жизнь, из которых соткано бытие.

Поэтому во всех романах-эпопеях можно найти взаимодействие и синтез иных романских форм: проблема свободы и зависимости как бы исследуется на разных уровнях человеческого бытия. В этой жанровой форме обязательно будут присутствовать и элементы семейно-бытового романа (среда, в которой живет человек), и психологического романа (человек и его душа, пытающаяся найти контакт с миром), всегда будут и черты исторической хроники с соотношением происходящего и больших государственных процессов, и обязательно – будут включены компоненты романа философского.

Во всех романах-эпопеях, написанных до «Тихого Дона» или рядом с ним, проблема поиска свободы индивидуальной самореализации связана с отношением между личностью и народом. Даже в «Войне и мире» где практически нет образа народа, ведущую роль играет «мысль народная». Это не столько мысль народа, сколько мысль о народе. По Толстому получается, что те люди, которые ищут себя в бытии, лишь тогда обретают духовное равновесие, осознавая правоту своего пути, когда начинают жить в соответствии с теми стихийными законами, по которым живет народ.

Такое решение в принципе несовместимо с художественной философией «Тихого Дона». В этом произведении проблемы личности и народа нет. Потому что в процессе мучительного эпического поиска находится *сам народ*. Именно народ, ярче всего представленный Григорием Мелеховым, в свою очередь, окруженным многими сотнями персонажей, ищет себя в истории, пытаясь определить приемлемые, совместимые со сложившимися нравственными понятиями («по совести») представления о «границах свободы и зависимости». В образе Григория Мелехова у Шолохова показано, как сам народ, прочно укоренный в природном бытии, ищет себя в *истории*. Ищет и – *не находит*.

По мнению Е. Тамарченко, «“Тихий Дон” дает целый спектр народных представлений о смысле существования – именно ими не в последнюю очередь создается полифонический эффект. Шолохов как бы восходит по ступеням, придающим жизни человека оправданность: природа и ее правда, частная правда и правда имени человека, христианская правда-нравственность и, наконец, некое особое представление о бытии – “человечья правда”. Эта правда-справедливость как минимум земной человеческой справедливости. Соблюдать ее следует не ради славы – столь минимальная справедливость с высокой правдой не связана – и не из-за чисто внутренних побуждений (хотя они и в таком случае никак не исключены). Преступающий эту правду нарушает равновесие мира. Это представление о законе, объемлющем равно и природный, и человеческий мир. Мировая гармония согласно народным воззрениям включает в себя войну, но и на войне безоглядное своеволие, затрагивающее последнюю справедливость, нарушает основы жизни и непостижимым образом наказуемо» [Тамарченко 1990: 240].

Перефразируя Толстого, можно сказать, что в «Тихом Доне» сам народ обдумывает «мысль историческую», проверяя совместимость обступающих со всех сторон и несовместимых друг с другом идейных «правд» с «правдой-справедливостью», укорененной в повседневном, освященном традициями, быту. Причем, обдумывание это не рационалистически-абстрактное, а эмоционально-деятельное, где любые заблуждения оплачиваются горами трупов, морями крови и страшными травмами на сердцах тех, кому удалось выжить. То, что эта «мысль историческая» развивается во время громадных исторических катастроф – Первой мировой войны, революции, гражданской войны, большевистского террора, казачьего восстания против большевиков – придает ей особый, эпический драматизм. Каждый поворот истории, каждая идеология (государственная, большевистская, либеральная, автономистская) проверяется *эмоциональными* реакциями, прежде всего, Григория; и – еще в большей степени, теми событиями, которые порождает торжество той или иной идеологии.

Традиционная идея имперской государственности компрометируется ужасами мировой войны. Либеральная идея подрывается хаосом Петрограда лета 1917 года, позднее трагическим самоубийством генерала Каледина, а затем, возвращением дореволюционного неравенства после соединения восставших казаков с белыми частями. Мечта о казачьей автономии от «большой России» оборачивается тупиком, в который заходит Верхне-Донское восстание.

Не случайно многие ключевые сцены романа поставлены в соотношении параллелизма – «рифмы» между, казалось бы, отдаленными эпизодами, указывают на мнимость идеологических альтернатив, на однородность их кровавых реализаций. Если большевики-подтелковцы палачески уничтожают офицерский отряд Чернецова, а красные казаки во главе с Мишкой Кошевым убивают одностаничников Петра Мелехова со-товарищи и расстреливают якобы контрреволюционно настроенных казаков; то восставшие казаки вешают Подтелкова и его отряд, насмерть забивают красноармейцев (причем, забивают именно женщины и старики), показательно отказавшись от расстрелов, рубят в куски попавших к ним в руки пленных, сажают в темную жен и стариков из «иногородних» семей, чьи мужчины примкнули к красным и т.п. Все так же, как в Первую мировую, уставшие от войны казаки оставляют фронт белых – сначала в 1918-м, потом, после Верхне-Донского восстания, в 1919-м...

Аналогичным образом гнев Григория против социального унижения в лечебнице Снегирева во время Первой мировой войны и еще раньше, на довоенном плацу, куда молодые казаки приходят со своим конем и амуницией, и пристав брезгливо одергивает руку, едва соприкоснувшись с намозоленной рукой Григория, резонирует со сценами в четвертом томе. В первые годы воинской службы, Григорий чувствует между собой и офицерами «неперелазную невидимую стену: там аккуратно пульсировала своя, не по-казачьи нарядная, иная жизнь,

без грязи, без вшей, без страха перед вахмистрами, частенько употреблявшими зубобой» (1, 233)². Но это чувство возвращается, когда восставшие против красных казаки соединяются с белыми. Григорий, ставший командиром повстанческой дивизии, в сердцах восклицает: «Я вот имею офицерский чин с германской войны. Кровью его заслужил! А как попаду в офицерское общество – так вроде как из хаты на мороз выйду в одних подштанниках. Таким от них холодом на меня поперет, что аж всей спиной его чую! – Григорий бешено сверкнул глазами и незаметно для себя повысил голос» (2, 478). Первую мировую и гражданскую «рифмами» стягивают сцены с убитой и, возможно, изнасилованной, красавицей; с солдатом, сошедшим с ума... Все эти повторы свидетельствуют о тщетности попыток изменить строй жизни посредством насилия.

Контрапунктом к этому ряду «эпических повторов» возникают в романе сцены природы, постоянно движущейся по одному и тому же циклу, но всегда неповторимо новой и живой. Так внутри картины исторической катастрофы, изображенной «Тихим Доном», прорастает философская диалектика насилия над людьми и гармонии с природой. Эта диалектика глубоко укоренена в том, как автор романа понимает существо казачества и казацкого мира в целом.

Казацкий мир: гармония с природой и насилия между людьми

Казацкий мир, любовно описанный в первой части книги, живет в единстве с природой и по логике природных циклов, определяющих повседневный быт станичников. С. Семенова в книге «Мир прозы Михаила Шолохова» (2005) подробно анализирует, как внутренний мир героев всегда «оплотнен» в телесных образах, экспрессивных жестах и реакциях; как жизнь персонажей либо вписан в природный контекст, что поддерживается параллелизмами, либо находится в сложных диалогических отношениях с образами природы: «Действие “Тихого Дона” неизменно вдвинуто в ту или природную рамку... Эти два потока жизни, людской и природной, параллельны, но их какая-то соотношенность для человека, для наблюдателя здесь несомненна. В романе отчетливы права фольклорной традиции соотвествия природы внутреннему состоянию человека, когда она на своем языке как бы являет образ этого состояния (...) Но наряду с принципом соответствия, по которому строится взаимоотношения человека и природы (уходящим в фольклорное видение мира), в «Тихом Доне» широко представлен и обратный прием: *контраста*, который чаще всего несет в себе более философское, оценочное значение» [Семенова 2005: 110, 114].

Природный мир, по существу, является самостоятельным персонажем, с которым не только автор, но и герои «Тихого Дона» то неосознанно, то сознательно соотносят переживаемое ими. Происходит это по-разному. Вот Наталья покушается на

самоубийство – и читатель еще не знает, останется ли она живой, но автор завершает главу ликующей сценой весеннего половодья: «На Дону с немолчным скрежетом ходили на дыбах саженные крыги. Радостный, полноводный, освобожденный Дон нес к Азовскому морю ледяную свою неволю» (1, 196). Вот Мишка Кошевой как единственный кормилец освобожден от наказания за сотрудничество с красными и сослан ходить с табуном, и эти пару месяцев в степи – пускай временно – очищают его душу от всего страшного, что оставила в ней война: «За два месяца службы в атарщиках Кошевой внимательно изучил жизнь лошадей на отводе; изучил и проникся глубоким уважением к их уму и нелюдскому благородству. На его глазах покрывались матки; и этот извечный акт, совершаемый в первобытных условиях, был так естественно-целомудрен и прост, что невольно рождал в уме Кошевого противопоставления не в пользу людей» (2, 59). Но завершает этот эпизод сцена, когда Мишка чудом спасается от несущихся на него лошадей, испуганная грозой – что явно превосходит дальнейшие трагические события романа, в которых Кошевой, вопреки всему, останется жив.

А вот как автор романа начинает главу о власти красных над Донскими станицами – здесь пейзаж становится развернутой метафорой состояния общества:

Казакует по родимой степи восточный ветер. Лога позанесло снегом. Падины и яры сровняло. Нет ни дорог, ни тропок. Кругом, наперекрест, прилизанная ветрами, белая голая равнина. Будто мертвая степь. Изредка пролетит в вышине ворон, древний, как эта степь, как курган над летником в снежной шапке с бобровой княжеской опушкой чернобыла. Пролетит ворон, со свистом разрубая крыльями воздух, роняя горловой стонущий клекот. Ветром далеко пронесет его крик, и долго и грустно будет звучать он над степью, как ночью в тишине нечаянно тронутая басовая струна.

Но под снегом все же живет степь. Там, где как замерзшие волны, бугрится серебряная от снега пахота, где мертвой зыбью лежит заборонованная с осени земля, – там, вцепившись в почву жадными, живучими корнями, лежит поваленное морозом озимое жито. (...)

Все Обдонье жило потаенной, придавленной жизнью. Жухлые подходили дни. События стояли у грани (2, 135–136).

В природный мир прочно вписана и эротическая сторона жизни героев. Это видно не только в изображении любви Григория и Аксиньи, со знаменитым: «У нее подгибались в коленях ноги, дрожала вся, сотрясаясь, вызванивая зубами. Рывком кинул ее Григорий на руки – так кидает волк к себе на хребтину зарезанную овцу, – путаясь в полах распянутого зипуна, задыхаясь, пошел» (1, 47). Но и когда Наталья рождает двойню, повествователь не забывает добавить: «Урожайный был тот год: корова отелила двойню, к Михайлову дню овцы окотили по двойне, козы... Пантелей Прокофьевич, дивясь такому случаю, сам с собой рассуждал: “Счастливым ноне год, накладистый! Кругом двоится. Теперича приплуду у нас... ого-го!”» (1, 429)

² Цитаты из романа с указанием тома и страниц приводятся по следующему изданию: Шолохов М. Тихий Дон: в 2 т. – М., 1964.

Но самая важная связь казаков с природой осуществляется через цикл крестьянского труда, где одно следует за другим – деж луга и покос, жито, пшеница, зимняя подготовка к весне, постоянное присутствие скотины, зимой живущей в теплом доме, уход за конями, пашня... В этот цикл вписаны и сватовство, и свадьбы, и отправка парней на военную службу, и воинские лагеря для отслуживших казаков, и рождение детей, и похороны. Все это *семейные* дела, и именно в них наиболее четко видны традиции и нравственные порядки, организующие казацкую жизнь, основанную на уважении к вольному труду и чувству хозяйской ответственности за всю большую семью и все, что ей принадлежит, до последней жердины. Так, в первой книге «Тихого Дона» *родовая жизнь* нераздельно соединяет воедино природную логику и нравственную традицию.

С природой и простором, с щедростью Дона и богатством земли («Земли у нас – хоть заглонишь ею» – говорит Григорий) эмоционально сращена в романе тема казацкой вольности, свободы, понимаемой как основа коллективной идентичности. Демократия казацкого круга с выборными атаманами поддерживает острое чувство отдельности, обособленности от «русских», от «мужиков», от живущих на Дону «иногородних». Кроме того, казаки сызмала готовятся к военной службе, и воинские иерархии накладываются на крестьянскую жизнь – все знают, кто «орудийцы», а кто «атаманцы»; и своенравный Пантелей Прокофьевич уже не может прикрикнуть на своего «младшенького», раз тот превошел отца в воинском звании. Все это в совокупности порождает настроенное отношение ко всему «неказацкому», часто проявляющееся в *насилии* к тому, что выходит за пределы казацкого мира.

Мотив насилия появляется в «Тихого Дона» с самых первых страниц.

В первых главах коротко дана предыстория мелеховского рода. Отец Пантелеймона Прокофьевича привез турчанку в жены, и ту потом до смерти забили станичные бабы, заподозрив, что она – ведьмачка, ворующая у них мужчин и наводящая порчу на скот: «Тебя не тронем, а бабу твою в землю втолчим. Лучше ее уничтожить, чем всему хутору без скотины гибнуть» (1, 9). В начале первого тома изображается и «традиционная» массовая драка на мельнице, где казаки насмерть бьются с «иногородними». Несколько страницами позже повествователь добавляет: «Несладко бывало и украинцам, привозившим к Дону на Парамоновскую сыпку пшеницу. Тут драки начинались безо всякой причины, просто потому, что “хохол”; а раз “хохол” – надо бить. Не одно столетье назад заботливая рука посеяла на казачьей земле семена сословной розни, растила и холила их, и семена гнали богатые всходы: в драках лилась на землю кровь казаков и пришельцев – русских, украинцев» (1, 134). Воинская служба, обязательная для казаков, парадоксально и соответствует, и противостоит этой логике. С одной стороны, на службе казаки с готовностью усмиряют «чужаков» – будь то иноземцы, или бунтующие «русские», «мужики». С другой, сама эта служба понимается как форма «канализации» насилия из

казацкого мира: «Погоди, парень, пойдешь на службу, там нарубишься!.. Там вашего брата скоро объедут...» (1, 90).

Однако, насилие проникает и в отношения между «своими». Не случайно там же, в самом начале романа, рассказано, как пьяный отец изнасиловал пятнадцатилетнюю Аксинью. После чего мать и старший брат Аксиньи избили его до смерти: «Людям сказали, что пьяный упал с арбы и убился» (1, 37). А после, Степан, узнав, что жена досталась ему не девушкой, вновь бьет ее «обдуманно и страшно. Бил в живот, в груди, в спину, бил с таким расчетом, чтоб не видно было людам» (1, 38). Ближе к концу романа Ильинична вспоминает, как жестоко избивал ее, молодую, Пантелей Прокофьевич: «А меня идол мой хромоногий смолоду до смерти убивал, да ни за что ни про что; вины моей перед ним несколько не было. Сам паскудничал, а на мне зло срывал. Придет, бывало, на заре, закричу горькими слезьми, попрекну его, ну он и даст кулакам волю... По месяцу вся синяя, как железо, ходила, а ить выжила же, и детей воскормила, и из дому ни разу не счиналась уходить» (2, 544).

Однако, даже насилие на войне ограничено для большинства казаков (садисты, вроде Чубатого и Митьки Коршунова, не в счет) определенными нравственными правилами. Так, отправляющиеся на фронт казаки переписывают молитвы и заговоры от смерти и ран, а старые казаки учат молодых: «Женщин никак нельзя трогать. Вовсе никак! Не утерпишь – голову потеряешь али рану получишь, поспашись, да поздно» (1, 256). Насилие внутри семьи, да и против «своих» казаков тоже ограничено – если не законом, то *стыдом перед людьми*.

Все эти ограничения рушатся, когда Мировая война на долгих четыре года отрывает казаков от родного мира и крестьянского труда и когда вслед за ней начинается гражданская война, которую автор «Тихого Дона» рисует прежде всего как страшное безбрежное насилие «своих» над «своими», как массовое братоубийство. Но и в этой атмосфере коллективного озверения то и дело возникают напоминания о нравственных нормах, неизменно основанных на гармонических отношениях с природой, на традициях «родовой жизни». Так, второй том романа завершается тем, что на могиле Валета, убитого своими «братьями-казаками», какой-то старик поставил часовню с надписью:

*В годину смуты и разврата
Не осудите братья брата.*

Старик уехал, а в степи осталась часовня горюнить глаза прохожих и проезжих извечно унылым видом, будить в сердцах невнятную тоску.

И еще – в мае бились возле часовни стрепета, выбили в голубом полынке точок, примяли возле зеленый разлив зреющего пырея: бились за самку, за право на жизнь, на любовь, на размножение. А спустя немного тут же возле часовни, под кочкой, под лохматым покровом старюки-полыни, положила самка стрепета девять дымчато-синих крапленых яиц и села на них, грея их теплом своего тела, защищая глянцево оперенным крылом (1, 740–741).

А Пантелей Прокофьевич не пускает на двор Митьку Коршунова, палачески убившего – в отместку за зверства Кошевого над его семьей – мать Мишки и всю его родню. Брату Натальи старик Мелехов говорит: «Не хочу, чтобы ты поганил мой дом! – решительно повторил старик. – И больше чтоб и нога твоя ко мне не ступала. Нам, Мелеховым, палачи не сродни, так-то!» (2, 510).

Испытание историей – испытания исторических сил

Мировая война и последовавшие (вызванные ею!) революция и гражданская война написаны в «Тихом Доне» как внешняя, чуждая и непонятная казакам (казалось бы, профессиональным воинам) сила *исторической катастрофы*. Война вбрасывает героев романа в антимир смерти и беспрецедентного по масштабам насилия, вызывая озверение и приводя к упадку традиционный казачий мир.

Существенно, что все силы, которые борются между собой в художественном мире «Тихого Дона», руководствуются самыми благородными побуждениями: каждый ищет свою правду о мире, и каждый пытается ее добыть, реализовать, воплотить каким угодно способом. В обрисовке людей, стоящих по разную сторону баррикад, интересен такой полемический парадокс Шолохова, его спор со сложившейся классовой доктриной: люди «старого мира», которые видят спасение России в сбережении ее вековых устоев, изображаются им с искренней симпатией. Белогвардейские генералы Корнилов, Алексеев, Деникин показаны как люди преданные идее, высокопорядочные. Каледин назван в романе «человеком кристальной честности», об Алексееве сказано «умница Алексеев», о Корнилове – «героическая личность», Деникина мы видим как человека, способного объединить всю разрозненные силы российских войск. Краснов отказывается наступать на Царицын, потому что не может бросить доверившихся ему казаков. Самоубийство генерала Каледина в романе изображено как трагический акт. Он видит, что его Дон гибнет, что его не поддерживают казаки, уставшие воевать и поддавшиеся на демагогию Советов, и не позволяет себе жить в новом мире. Даже противоречивая фигура Евгения Листницкого вызывает уважение, – он человек, которому дорога идея дворянской Руси, идеалы офицерской чести. Он готов погибнуть, но сохранить благородство и высокие традиции офицерства.

А вот люди «нового мира», те, кто хочет утвердить большевистскую идею, показаны у Шолохова весьма неоднозначно. Это фанатики идеи классовой равенства – что в советской литературе предполагало однозначно патетическую тональность. Однако, показательно, что при их появлении в романе стиль резко меняется, впадая в плоскую идеологическую заданность (о чем писали еще критики 1920-х гг.³). К примеру:

³ «Мёртвость большевицко-благонамеренных “типов” и жизненность, любовное изображение “типов контрреволюционных”, а также воздаяние должного личной нравственной чистоте Каледина, Корнилова, Алексеева вызвали бурю в советской кри-

«Доступно и зло безвестный автор высмеивал скудную казачью жизнь, издевался над порядками и управлением, над царевой властью и над самим казачеством, нанявшимся к монархам в опричники» (1, 148).

Или о Гаранже, большевике, с которым Григорий встречается в госпитале:

Изо дня в день внедрял он в ум Григория досель неизвестные тому истины, разоблачал подлинные причины возникновения войны, едко высмеивал самодержавную власть. (...) В течение месяца после прихода Гаранжи прахом задымились все те устои, на которых покоилось сознание. Подгнили эти устои, ржавью подточила их чудовищная нелепица войны, и нужен был только толчок. Толчок был дан, проснулась мысль, она изнуряла, придавливала простой, бесхитростный ум Григория. Он метался, искал выхода, разрешения этой непосильной для его разума задачи и с удовлетворением находил его в ответах Гаранжи (1, 362).

А вот речь Бунчука (до того зачитывавшего вслух статью Ленина):

Сейчас они неизмеримо сильнее нас. Наше дело – расти, расширять свое влияние, работать не покладая рук над разъяснением истинных причин войны (1, 394).

Вместе с тем, как показала С. Семенова, сами метафоры, которые автор использует, описывая большевиков, выдают его неприязнь: «остренький взгляд узко сведенных глаз» Штокмана, глаза-картечины Подтелкова, «черноволосяе, как у коршуна когтистые, руки» Бунчука. Эта неприязнь подтверждается тем, что все большевики оказываются людьми догматичными, глухими к доводам, выходящим за пределы их идеологических доктрин, к тому же, часто упивающимися жестокостью, как Мишка Кошевой, не только расстрелявший Петра Мелехова, но и убивший столетнего деда Гришаку и спаливший весь дом Коршуновых, просто так, для демонстрации «красной правды». Но даже Бунчук, кажется, не склонный к садизму, походя оправдывает террор против всех, кто «не с нами»:

Перед вечером 26 ноября Бунчук, проходя с Анной мимо товарной станции, увидел, как двое красногвардейцев пристреливают офицера, взятого в плен; отвернувшейся Анне сказал чуть вызывающе:

– Вот это мудро! Убивать их надо, истреблять без пощады! Они нам пощады не дадут, да мы в ней и не нуждаемся, и их нечего миловать. К черту! Сгребать с земли эту нечисть! И вообще – без сантиментов, раз дело идет об участии революции. Правы они, эти рабочие! (1, 581).

Идеологический догматизм, становящийся оправданием террора, приравнивается в романе к коллективному безумию. Не случайно в стык к этой сцене автор показывает Бунчука, впадающим в тифозный бред. И хотя тиф приходит к Бунчуку через неделю после сцены на товарной станции, связь между этими эпизодами несомненна:

тике и множество недоумений по поводу нового пролетарского писателя» [Фельзен 1930: 239].

Ему казалось, что из глаз его сочится кровь, а весь мир, безбрежный, неустойчивый, отгороженный от него какой-то невидимой занавесью, дыбит-ся, рвется из-под ног (1, 580).

Бунчук, большевик, еще в окопах Первой мировой войны ведет агитацию за ее мирное прекращение. Он бежит с фронта, и его пацифизм вызывает к себе симпатию. Но когда он в 1917-м году арестовывает Калмыкова, своего антагониста по окопной жизни, а тот ругает его как предателя офицерской чести, Бунчук бьет его, безоружного, сапогами по голове, а затем расстреливает. Он уверен в своем праве («классовый инстинкт») решать, кому жить, а кому умирать, и в этом нет ему оправдания. После того, как он месяцами работает в Ростовском ЧК, расстреливая всех подозрительных, он оказывается неспособен удовлетворить любимую женщину, и признается: «Да, выгорел дотла...» (1, 669). И хотя после этого эпизода, Бунчуку удается «реабилитироваться» в отношениях с Анной, у их любви нет будущего – Анна погибает в бою, а окончательно опустошенный Бунчук отправляется в агитационно-мобилизационную экспедицию Подтелкова, чтобы погибнуть вместе с ней.

Нет оправдания и Подтелкову. Именно по его команде совершается в романе рубка безоружных пленных, молоденьких, «безбородых» офицеров. Начинает эту рубку сам Подтелков, убивающий – вопреки просьбам его товарищей, в том числе и Григория – командира офицерского отряда, Чернецова. Рубка эта страшнейшая: «Высокого, braveго есаула рубили двое. Он хватался за лезвия шашек, с разрезанных ладоней лилась из рукава кровь; он кричал, как ребенок, – упал на колени, на спину, перекатывал по снегу голову» (1, 620).

Потом будет казацкий суд над самим Подтелковым. Но в гибели своей он будет показан в соответствии со стереотипами изображения большевиков в рапповской прозе 1920-х годов – с эшафота Подтелков выкрикивает героические призывы: «Темные вы... слепые! Слепцы вы! Заманули вас, офицеры, заставили кровных братьев убивать! ... Нынче ваш верх, а завтра уж вас будут расстреливать! Советская власть установится по всей России. Вот попомните мои слова» (1, 736). Увидев в толпе Григория, Подтелков обличает его: «И нашим, и вашим служишь? Кто больше даст? Эх ты!...» На что Григорий отвечает ему, «задыхаясь: – Под Глубокой бой помнишь? Помнишь, как офицеров стреляли. По твоему приказу стреляли! А? Теперича тебе отрыгивается!» (1, 735–736)

Первое появление красногвардейцев на Донской земле вызывает у казаков однозначную реакцию: «Что ж они... разбойничают, а мы, стал быть, должны к ним идти? Что это за Красная гвардия? Баб сильничают, чужое грабят» (1, 686). Массовые расстрелы («Почти ежедневно в полночь вывозили за город на грузовом автомобиле приговоренных...» – 1, 666), «суды короткие и неправые над казаками, служившими у белых... то обстоятельство, что бросили верхнедонцы фронт, оправданием не служит, а суд до отказа прост: обвинение, пара

вопросов, приговор – и под пулеметную очередь» (2, 136), бесчинные «контрибуции», а затем расстрел Мирона Коршунова, Авдея Бреха и других «зажиточных» казаков, арест едва оправившегося от тифа Пантелея Прокофьевича, преследования Григория как бывшего офицера, осмелившегося высказать сомнения в правоте политики красных; кровавые «подвиги» Кошеного, демагогия Штокмана и зверства комиссаров (история о комиссаре Малкине – 2, 234–235) – все это вынужденно скупые, но крайне выразительные детали не только «временного» красного террора, но и всей логики большевистской власти, основанной на классовом фашизме.

Однако, вряд ли можно утверждать, что «белые» или восставшие казаки изображены в «Тихом Доне» как большие гуманисты, чем «красные», или наоборот. Восставшие казаки, провозгласив лозунг «против грабежей и расстрелов», грабят своих же почем зря, а расстрелы заменяют тайной, подальше от глаз, рубкой пленных красноармейцев – апофеозом этой практики становится расправа над коммунистами Сердобского полка в хуторе Татарском, где Дарья самолично расстреливает Ивана Алексеевича, за что потом получает от белых медаль и пятьсот рублей. Ставший карателем в белых войсках Митька Коршунов вешает ни в чем не повинную мать Мишки Кошеного и убивает всю его семью. Григорий встречает возы добра, наворованные белым генералом, а сопровождающий воз Семак прибавляет: «Истинная правда, все так делают! Я ишо промежду других, как ягнок супротив волка; я легочко брал, а другие телешили людей прямо среди улицы, жидовок сильничали прямо напрапалую!» (2, 570)

Перед нами взаимоподобные силы мира, сорвавшегося с оси, потерявшего свои традиционные и природные основания. Первым ударом по этим основаниям стала мировая война, вторым – революция и гражданская война. И все попытки казаков вернуться к *природной* норме ни к чему не приводят. В этом смысл поражения Верхне-Донского восстания: казаки, возмущенные большевистским террором, пытаются отстоять свою независимость – не только от «большой» России, но главным образом от жестокой, разрушительной, истории. Но им не хватает сил, и они вынуждены примкнуть к одной из враждующих сторон. Все они втянуты в водоворот страшной, неуправляемой, катастрофической истории, и единственное, что они могут, это попытаться сохранить в себе человеческое, не стать окончательно зверем. Хотя и этот путь не только не спасает от трагедии, а скорее, делает ее неотвратимой – свидетельством тому судьба Григория Мелехова.

Неправоммерно поэтому говорить о том, что в романе, как писали в советское время, показана «неизбежность победы нового в жизни», якобы определяемая принципом: «Только с народом или против народа, иного пути теперь не знает история» [Якименко 1957: 137–138]. Более точно звучит другая формула – из самого романа: «Народ заблудился весь, не знает, куда ему податься» (1, 631). Если в «Тихом Доне» и изображается победа большевиков, то чисто физическая, но никак не нравственная, если

есть движение, то никак не в сторону улучшения – это смута без конца и начала.

Более того, о каком приходе к разрешающему конфликту итогу можно говорить, если в картине исторического процесса, создаваемой «Тихим Доном», происходит гибель абсолютно всех семей? Все родовые гнезда, показанные в первом романе – Мелеховых, Коршуновых, Моховых, Листницких, семья Шамилей и Аникушки – рушатся. А ведь понятие семьи, понятие гнезда, рода, родного очага, родины, природы – это понятия, на которых держится уклад казачьего бытия, это эпические символы гармонии мира. Особенно трагична история рода Мелеховых: в отступе гибнет Пантелеймон Прокофьевич, кончает с собой заразившаяся сифилисом Дарья, умирает от аборта Наталья, Ильинична умирает от горя и старости, шальная пуля убивает Аксинью... Но распад семьи начинается еще до гибели всех ее членов: «Семья распалась на глазах у Пантелея Прокофьевича. Они со старухой оставались вдвоем. Неожиданно и быстро были нарушены родственные связи, утрачена теплота взаимоотношений, в разговорах все чаще проскальзывали нотки раздражительности и отчуждения... За общий стол садились не так, как прежде – единой и дружной семьей, а как случайно собравшиеся вместе люди. Война была всему этому причиной – Пантелей Прокофьевич это отлично понимал» (2, 510). Попыткой продолжения «родовой жизни» могла бы стать свадьба Дуняши и Мишки Кошевого. Но ведь он – убийца ее одного ее брата и гонитель другого, и Мишкин жестокий догматизм ничуть не слабеет после того, как он становится родней Григорию – вот почему в этой семейной паре нет никакого возвращения к прежней гармонии.

Григорий Мелехов как романтический герой

В самой концентрированной форме трагедийность истории, трагедийность мучительных исканий народом «правды-справедливости» выражена в характере и судьбе Григория Мелехова. Одни критики говорили, что в его судьбе показана трагедия человека, оторвавшегося от народа; другие – образ этого человека трагичен потому, что отражает роковые заблуждения некоторой части народа, третьи отмечали, что Григорий Мелехов – это жертва «левацких перегибов» советской власти. Все эти трактовки далеко не корректны.

Шолохов выбирает героя и со специфическим психофизиологическим складом. Он горяч и вспыльчив. Это человек с оголенными нервами. Такой типаж нужен автору, чтобы через него показать все муки и метания эпохи, весь спектр реакций на явления катастрофического времени. «Вольчья», «турецкая» стать Григория, «овнешненность» всех его переживаний в физическом действии, мимике, жестах, поступках (о чем подробно пишет С. Семенова) создают ощущение максимальной жизненной конкретности, наполненности образа, его плотскости. Но изломанная, грубоватая плоть эта открывает и определенный *духовный* облик человека, оказавшегося в ситуации колоссальных исторических катастроф, каждая из которых оставила свой след в его сердце.

В начале романа поражает необыкновенно нежная и чуткая натура Григория, еще молодого красивого парня. Как пишет В. Лавров: «уже на первых страницах романа происходит незаойливое, без нажима перста указующего выделение персонажа из язычески ярко, щедро, красочно написанной казачьей среды, целой галереи самобытных характеров. Иногда это всего лишь один, но значимый, содержательный эпитет. Так Аксинья Астахова сразу заметила “черного ласкового парня”. Или, казалось бы, проходной эпизод: во время косьбы Мелехов случайно зарезал косой утенка: “Григорий с внезапным чувством острой жалости глядел на мертвый комочек, лежавший у него на ладони”. Ни один из многочисленных персонажей романа не обладает подобной тонкостью чувствования, способностью к острой жалости, отзывчивостью. Не случайно у автора в разгар междоусобицы вырвутся такие проникновенные строки: “Знать, еще горела тихими трепетным светом та звездочка, под которой родился Григорий”. Этот тихий, трепетный свет звезды неминуемо сопрягается в сознании читателя с характером героя» [Лавров 1995: 197].

Эта эмоциональная чуткость, впрочем, мирно уживается с грубостью, а то и жестокостью. Недаром молодой Григорий грубо – со словами «Сучка не захочет – кобель не вскочит» (1, 73) – бросает любящую его Аксинью, когда возвращается из лагерей Степан Астахов, чем отдает любимую женщину под побои мужа. Он способен походя сломать женскую судьбу (хотя и совестно мучается после этого). Потрясенный первым убийством на войне, он постепенно привыкает к смерти и, ожесточаясь сердцем, становится героем – полным георгиевским кавалером и офицером, произведенным из нижних чинов.

Но именно Григорий пытается спасти несчастную Франю, когда ее насилуют всем эскадронам, а его скручивают родные братья-казаки: «На полу, бессовестно и страшно раскидав белевшие в темноте ноги, не шевелясь лежала Франя... Один из казаков, не глядя на товарищей, криво улыбаясь, отошел к стене, уступая место очередному. Григорий рванулся назад и побежал к дверям. – Ва-ахмистр! ... Его догнали у самых дверей, валя назад, зажали ему рот ладонью: “Вякнешь кому – истинный Христос, уьем!”» (1, 230). Григорий стреляет в Чубатого за то, что тот бессудно расправился с немецким пленным (1, 307–308). В Восточной Пруссии он спасает своего лютого врага Степана Астахова, вытаскивая его из окружения и уступая тому своего коня, хотя Степан и признается: «Как шли, я сзади до трех раз в тебя стрелял» (1, 417).

Во время первого казачьего восстания он отказывается участвовать в грабежах и запрещает своим казакам, за что его снимают с командования сотни. Во время второго восстания он врывается в Вешенскую тюрьму и выпускает всех, арестованных повстанческим начальством («Иногородних всё жмут. Кто с красными ушел, так из ихних семей баб сажают, девчатишек, стариков» – 2, 263). Узнав о сдаче Сердобского полка, Григорий (командир дивизии!) бросается на коня, думая: «Захватить бы живыми

Мишку, Ивана Алексеева... Дознаться, кто Петра убил... и выручить Ивана, Мишку от смерти! Выручить... Кровь легла промеж нас, но ить не чужие же мы?!» (2, 314) – последнее чувство, казалось бы, противоречит желанию узнать, кто именно убил Петра (о том, что в этом убийстве участвовал Мишка, Григорию и так известно), но именно желание спасти «не чужих» врагов от лютой смерти доминирует.

Таких примеров в романе множество. Все они свидетельствуют о том, как Григорий выламывается из той кровавой нормы, которая установилась за годы войн, как он руководствуется прежде всего сердечной отзывчивостью, своим личным пониманием «парвды-справедливости». Эти реакции неотделимы от еще одной важной характеристики Мелехова – его острого чувства собственного достоинства.

Неискоренимое чувство собственного достоинства срабатывает в нем в любой ситуации. Когда молодой первогодок Григорий служит в Польше, и к нему подсказывает вахмистр, чтобы ударить, тот спокойно ему отвечает: «...ежели когда ты вдарил меня – все одно убью!» (1, 234). И в четвертом томе, уже пройдя через все, но так и не научившись покорности, он почти теми же словами ответит генералу Фицхалаурову: «На секунду смолк, опустил глаза и, не отрывая взгляда от рук Фицхалаурова, сбавил голос почти до шепота: – Ежли вы, ваше превосходительство, опробуете тронуть меня хоть пальцем, – зарублю на месте!» (2, 484), добавляя: «Пока мы с вами на равных правах. Вы командуете дивизией, и я тоже. И пока вы на меня не шумите... Вот как только переведут меня в сотенные командиры, тогда – пожалуйте. Но драться... – Григорий поднял грязный указательный палец и, одновременно и улыбаясь, и бешено сверкая глазами, закончил: – ...драться и тогда не дам!» (2, 486)

Сердечная реакция на бесчеловечность и чувство внутренней свободы определяют особую позицию Григория Мелехова в романе: он становится «лакмусовой бумажкой» истории.⁴ Он не только разумом, а всем своим психическим складом, всеми своими нервами резонирует на притяжение полярных полюсов истории, буквально «чувет» не политические, а человеческие преимущества и недостатки предлагаемых исторических маршрутов. Будучи натурой взрывной, он на любую идею реагирует поступком. И поступком своим он моментально вскрывает ошибочность очередного лозунга, очередной идеи, очередного варианта пути к свободе. Любую историческую несправедливость он пытается если не исправить, то хотя бы противостоять ей – и противостоять грубо, жестко.

Так, в 1917-м Григорий, чье достоинство и чувство справедливости оскорблены бессмысленностью страшной войны, – уже дослужившись до офицерского чина и идя вразрез с большинством казаков-одностаничников – примыкает к красным. Но он отшатывается от них после страшной расправы

Подтелкова над отрядом Чернецова. В выразительной сцене раненый Григорий падает навзничь, потрясенный жестокостью Подтелкова и большевиков. Разочаровавшись в попытках белых сохранить прежний социальный порядок, он отказывается идти в «отступ» от красных с большинством казаков. Вновь пережив страшное унижение, скрываясь от преследующих его большевиков (уже убивших его тестя, арестовавших отца), он убеждается еще раз в губительности большевистской власти и с чувством счастливого освобождения становится одним из лидеров казачьего восстания против красных. Это один из редких моментов в романе, когда Григорий счастлив, когда его внутренняя свобода находит полную реализацию:

Он чувствовал такую, лютую огромную радость, такой прилив сил и решимости, что, помимо воли его, из горла рвался повизгивающий, клопочущий хрип. В нем освободились плененные, затаившиеся чувства. Ясен, казалось, был его путь отныне, как высветленный месяцем шлях. (...) Тенью от тучи проклубились те дни, и теперь казались ему его искания зряшными и пустыми. О чем было думать? Зачем металась душа, – как зафлаженный на облове волк, – в поисках выхода, в разрешении противоречий? Жизнь оказалась усмешливой, мудро-простой. Теперь ему уже казалось, что извечно не было в ней такой правды, под крылом которой мог бы посогреться всякий, и, до края озлобленный, он думал: у каждого своя правда, своя борозда. За кусок хлеба, за делянку земли, за право на жизнь всегда боролись люди и будут бороться, пока светит им солнце, пока теплая сочится по жилам кровь. Надо биться с тем, кто хочет отнять жизнь, право на нее; надо биться крепко, не качаясь, – как в стенке, – а накал ненависти, твердость даст борьба. Надо только не взнуздывать чувств, дать простор им, как бешенству, – и все (2, 181–182).

Однако, когда повстанцы смыкаются с белыми, Григорий отчетливо видит тупиковость этого пути: «– Не хотят они понять того, что все старое рухнулось к едреной бабушке! – уже тише сказал Григорий. – Они думают, что мы из другого теста деланные, что неученый человек, какой из простых, вроде скотины. Они думают, что в военном деле я или такой, как я, меньше их понимаем. (...) А мы, неученые офицеры, аль плохо водили казаков в восстание? Много нам генералы помогали?» (2, 478). Не последовав за отступающими белыми и геройски отслужив у красных, Григорий возвращается в родную станицу, чтобы, снова при первой «красной оккупации», стать объектом преследований, снова скрываться, и снова участвовать в восстании, с еще меньшей надеждой на успех. Однако, Григорий поступает так, как он поступает, потому что его движущая сила всегда одна – это внутренняя свобода, мука от необходимости ломать себя, живя не по совести; неспособность слепо следовать командам, в правоту которых он не верит.

Вот почему Мелехов, как подлинно романский – а не эпический! – герой, по определению М.М. Бахтина, «или больше своей судьбы, или меньше своей человечности» [Бахтин 1975: 479].

⁴ Вот как определяет характер этого героя Мирослав Заградка: «Григорий Мелехов – это сильная, внутренне богатая личность, барометр все изменяющейся корреляции исторической сознательности и стихийности, человечности и бесчеловечности» [Заградка 1975: 225].

Григорий меньше своей человечности, когда пытается ломать себя, примиряясь с тем, с чем не в ладу его совесть. В эти моменты автор фиксирует его ожесточение. Так происходит в Первую мировую:

Огрубело сердце, зачерствело, будто солончак в засуху, и как солончак не впитывает воду, так и сердце Григория не впитывало жалости. С холодным презрением играл он чужой и своей жизнью; оттого прослыл храбрым – четыре Георгиевских креста и четыре медали выслужил. На редких парадах стоял у полкового знамени, овеванного пороховым дымом многих войн; но знал, что больше не засмеяться ему, как прежде; знал, что ввалились у него глаза и остро торчат скулы; знал, что трудно ему, целуя ребенка, открыто глянуть в ясные глаза; знал Григорий, какой ценой заплатил за полный бант крестов и производства (1, 418).

Так и во время казачьего восстания – Григорий признается: «Я так об чужую кровь измазался, что у меня уж и жали ни к кому не осталось. Детву – и эту почти не жалею, а об себе и думки нету. Война все из меня вычерпала. Я сам себе страшный стал... В душу ко мне глянть, а там чернота, как в пустом колодезе...» (2, 279) И еще позднее: «Он не болел душой за исход восстания. Его это как-то не волновало. Изо дня в день, как лошадь, влачащая молотильный каток по гуменному посаду, ходил он в думках вокруг все этого же вопроса и наконец мысленно махнул рукой: “С Советской властью нас зараз не помиришь, дюже крови много она нам, а мы ей пустили, а кадетская власть зараз гладит, а потом будет против шерсти драгть. Черт с ним! Как кончится, так и ладно будет!”» (2, 341).

Григорий становится «больше своей судьбы», когда следуя своей свободе – стержню своей человечности – открыто отказывается принимать террор и унижение, и за то обрекаем на судьбу «врага», «беглого», «бандита»... Его «избыток человечности» (говоря словами Бахтина) постоянно присутствует и в те моменты, когда Григорий, казалось бы, в силе и славе. Этот «избыток» подтачивает героя мучительными сомнениями и вопросами, которые другие успешно от себя гонят.

Именно эти сомнения приводят Григория к *кризисам*, когда он более не в силах вынести своей «судьбы», какой бы лихой и успешной она ни казалась. Один из ярчайших примеров такого кризиса – припадок, который охватывает Мелехова после того, как, спасая свою жизнь, он яростно рубит красных матросов:

Но Григорий кинул на снег папаху, постоял, раскачиваясь, и вдруг скрипнул зубами, страшно застонал и с искаженным лицом стал рвать на себе застежки шинели. Не успел сотенный и шага сделать к нему, как Григорий – как стоял, так и рухнул ничком оголенной грудью на снег. Рыдая, сотрясаясь от рыданий, он, как собака, стал хватать ртом снег, уцелевший под плетнем. Потом, в какую-то минуту чудовищного просветления, попытался встать, но не смог и, повернувшись мокрым от слез, изуродованным болью лицом к столпившимся вокруг него казакам, крикнул надорванным, дико прозвучавшим голосом:

– Кого же рубил!.. – И впервые в жизни забилась в тягчайшем припадке, выкрикивая, выплевывая вместе с пеной, заклубившейся на губах: – Братцы, нет мне прощения!.. Зарубите, ради бога... в бога мать... Смерти... предайте!.. (2, 260).

Таких кризисов в романе несколько – это и первое ранение на «германской» (не зря родные получают весточку о смерти Гришки), и потрясение от расстрела Подтелковым «чернецовцев», и «кизячное» сидение, когда в первый раз красные объявляют его врагом, и послетифозное просветление, и тяжелый запой во время второго Верхне-Донского восстания... Во все эти моменты Григорий заново открывает для себя природу, его с особой остротой тянет к крестьянскому труду, он переполнен нежностью к своим детям. Но главное – именно в эти моменты в нем с новой силой просыпается любовь к Аксинье.

Именно Аксинья, с ее грешной красотой, яростной сексуальностью, с ее острым чувством собственного достоинства и безоглядной готовностью идти за Гришкой хоть на край света, становится для Мелехова синонимом свободы, и любовь к ней неизменно равняется его «избытку человечности». Хотя Григорий вместе с Аксиньей только в начале романа, когда он еще не знает своей «судьбы», и ближе к концу повествования, когда он уже все пережил и все повидал, тяга к ней проходит через все его испытания и кризисы. Так, после первого ранения и «перерождения» в лечебнице Снегирева, Григорию в окопах «кажется, что он на секунду ощутил дурнопьяный тончайший аромат Аксиньиных волос; он весь изогнувшись, раздувает ноздри, но ... нет! это волнующий запах слежалой листвы» (1, 41). А ведь они не так давно расстались врагами: узнав о связи Аксиньи с Листницким, Григорий даже ударил ее кнутом. Во время первого казачьего восстания, разъедаемый мыслью «Некуда податься!» (2, 89), одновременно испытывает мучительную ревность к Степану, к которому вернулась Аксинья (2, 86). И вскоре после того, как Мелехов делится с Иваном Алксеичем и Кошевым своими сомнениями в «красной правде», ему снится сон, в котором «он ходил с Аксиньей по высоким шуршащим хлебам... Он любил Аксинью прежней изнуряющей любовью, он ощущал это всем телом, каждым толчком сердца и в то же время сознавал, что не явь, что мертвое зияет перед его глазами, что это сон» (2, 152). Во время горького запоя в пору второго Верхне-Донского восстания, «Григорий в мыслях, спутанных, как сетная дель, ворошил пережитое, натыкался в этой ушедшей куда-то в невозвратное жизни на Аксинью, думал: “Любушка! Незабудная!” – и брезгливо отодвигался от спавшей рядом с ним женщины...» (2, 255) Не случайно Григорий вновь сходит с Аксиньей, когда окончательно разочаровывается в идее казачьей автономии и когда повстанческая армия сначала поглощается белой армией, а затем и отступает вместе с ней. Наконец, к Аксинье он возвращается в финале романа, когда проваливается его искренняя попытка принять советскую власть – несмотря на все его заслуги, он для красных все равно остается врагом.

Вообще метания Григория между преданной, верной и страдающей Натальей и независимой, сильной Аксиной в известной степени симметричны драматизму его романного существования: он рядом с Натальей, когда старается совпасть со своей судьбой, и его с новой силой тянет к Аксиной, когда судьбу пересиливает «избыток человечности». Трагическая смерть Натальи, по существу, погубившей себя из-за того, что Григорий опять сошелся с Аксиной; как и не менее трагическая гибель Аксины, умирающей от шальной пули в тот момент, когда она, наконец, окончательно соединила свою жизнь с Григорием, – зримо воплощают трагедию самого Григория, которому катастрофическая история не оставляет *ни одного* пути самореализации.

Однако, «черное небо и ослепительно сияющий черный диск солнца» (2, 854), которые видит над своей головой похоронивший Аксины Григорий – переводят эту коллизию на иной, философский, уровень. Это картина *свершившегося Апокалипсиса*, рифмующаяся с апокалиптическими пророчествами, звучавшими в романе и во время Первой мировой («И будет мор на людях, глад, и восстанет брат на брата и сын на отца... Останется народу, как от пожара травы» – 1, 454), и во время гражданской – в речах деда Гришаки, читающего Григорию из Библии («Поругана бысть мате ваше зело, и посрамися родившая вас: се последняя во языцех пуста, и непроходна, и суха. От гнева господня не проживут вовек, но будет весь в запустение, и всяк ходяй сквозе Вавилон подивится и позвиждет над всякою язвою его» – 2, 276). Если на протяжении всего романа природная жизнь сопровождала героев, то резонируя, то контрастируя с их поступками и переживаниями, то в финале романа перед нами – смерть символа трансцендентной высоты – неба и неиссякаемого источника жизни – солнца. Возможность прежней, фундаментальной для казачьего мира, гармонии с природой разрушена окончательно – она, эта гармония, убита стихией взаимного насилия, приведшего не только к социальной катастрофе, но и взорвавшего *мироустройство*.

Безусловно, такой финал романа подготовлен той философской логикой казачьей жизни, которая

разворачивается в первой книге «Тихого Дона». Это, может быть, самая безнадежная и самая трагическая оценка смысла произошедшей революции во всей русской литературе XX века. После нее, финальная сцена, в которой Григорий возвращается к Мишатке, выглядит как ритуальная уступка эпической логике «родовой жизни», на самом деле, уже лишенной каких бы то ни было прочных оснований.

В этом смысле «Тихий Дон» радикально отличается как социалистического реализма с его оценкой свершившегося как позитивного шага в «светлое будущее», так и от позднейших «ретроутопий» 1960–70-х, мечтающих о возвращении в традиционное общество. «Тихий Дон» на примере трагедии казачьего мира рисует апокалипсис традиционного уклада не как «прогрессивное», а как чудовищно-страшное, кровавое, рушащее человеческие судьбы, но и *бесповоротное* событие.

ЛИТЕРАТУРА

- Бахтин М. М.* Вопросы литературы и эстетики. – М.: Худож. лит., 1975.
- Ермолаев Г.* Шолохов: Жизнь и творчество // Шолохов и русское зарубежье / под ред. В. В. Васильева. – М.: Алгоритм, 2003.
- Заградка М.* Мотивы войны в композиции мирных глав «Тихого Дона» // Творчество М. А. Шолохова. – М., 1975. С. 225.
- Илюкович А.* Согласно завещанию: Заметки о лауреатах Нобелевской премии по литературе. – М., 1992.
- Лавров В.* Голгофа Григория Мелехова // Нева. – 1995. – № 5. – С. 197.
- Митрохин Н.* Русская партия: Движение русских националистов в СССР. 1953–1985 годы. – М.: НЛЮ, 2003.
- Осипов В.* Тайная жизнь Михаила Шолохова: документальная хроника без легенд. – М., 1995.
- Семенова С. Г.* Мир прозы Михаила Шолохова. – М.: ИМЛИ РАН, 2005.
- Тамарченко Е.* Идея правды в «Тихом Доне» // Новый мир. 1990. № 6. С. 240.
- Толстой Л. Н.* Письмо М.П. Погодину, 1868 // Толстой Л.Н. Собр. соч.: в 22 т. – М.: Худож. лит., 1964. Т. 18.
- Фельзен Ю.* Мих. Шолохов. Тихий Дон // Числа (Париж). 1930. № 1. С. 239.

Данные об авторах:

Наум Лазаревич Лейдерман – заслуженный деятель науки РФ, доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой современной русской литературы, основатель и первый главный редактор журнала «Филологический класс».

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

About the authors:

Naum Lazarevich Leiderman is a Honored Scientist of Russian Federation, Doctor of Philology, Professor, Head of the Modern Russian Literature, the founder and first chief editor of the journal “Philological class”.

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

А. А. Дырдин
Ульяновск, Россия

СВОБОДА ВОЛИ КАК ЛЕЙТМОТИВ ПРОЗЫ М. А. ШОЛОХОВА

Аннотация. В статье рассматривается мотивный комплекс, связанный с лейтмотивом прозы М. А. Шолохова идеей свободы воли. Мотивная система Шолохова основана на образах, заимствованных из Св. Писания и переработанных писателем изнутри в созвучии с национально-православным идеалом. В ней мы наблюдаем объективизацию природно-космического взгляда на мир, обогащенного православной духовностью. В комплексе мотивов, которые соотносятся со сквозным мотивом свободы воли, у Шолохова проявлено душевно-духовно-телесное единство личности, опосредованное этническими, социально-культурными, природно-географическими факторами в их проекции на высшие ценности, задаваемые христианской традицией.

Ключевые слова: Проза М. Шолохова; мотив свободы воли; христианская традиция в произведениях писателя.

A. A. Dyrdin
Ulyanovsk, Russia

FREE WILL AS A LEADING MOTIVE IN PROSE M. A. SHOLOKHOV

Abstract. In article the motivny complex connected with a keynote of prose of M. A. Sholokhov idea of a free will is considered. Sholokhov's Motivny system is based on the images borrowed from St. The writing and processed by the writer from within in the accord with a national and orthodox ideal. In it we observe an objektivizatsiya of a natural and space view of the world, enriched with orthodox spirituality. In a complex of motives which correspond with through motive of a free will, at Sholokhov the sincere-spiritual-corporal unity of the personality mediated by ethnic, welfare, natural and geographical factors in their projection to the supreme values, set by Christian tradition is shown.

Keywords: M. A. Sholokhov's Prose, motive of a free will, Christian tradition in products of the writer.

Исследование мотивной организации произведений Шолохова в свете наиболее авторитетной дихотомической теории, говорящей о двух формах мотива – инвариантной и вариантной, равно как и в рамках других моделей и подходов, ведется эпизодично. В выявлении потенциала, семантики, фило-софского содержания взаимодействующих сюжетных частей, которые составляют основу мотивики писателя, делаются первые шаги.

В художественных произведениях писателя обнаруживается единый духовный план, выраженный совокупностью ключевых мотивов, восходящих к христианским источникам. Рассказы, повести и романы Шолохова содержат эпизоды, отразившие трагические изменения социальных и индивидуальных основ жизни в условиях секуляризации общества. Однако сознание шолоховских героев, в которых объективировалось авторское понимание основного конфликта времени – борьбы в человеке плоти и духа – не стало безрелигиозным. Оно открыто воздействию национально-православного бытия, подвластно его прирожденным началам. Мотивы правдолюбия, выбора пути намечают здесь духовный план повествования. Синтез национально-самобытного и вселенского, всечеловеческого начал в русле православной традиции определяет своеобразие повествовательных мотивов Шолохова. Чаще всего мотивы, заимствованные из Библии, используются в качестве сюжетного элемента. Используя готовые словосочетания, он выстраивает многомерное пространство, в котором предстаёт духовно-ценностная картина мира.

Уже в ранних рассказах Шолохов в лаконичной форме ассимилирует мотивы *жертвы*, *братолюбия*, *братоубийства* (вариация ветхозаветного мотива

Каина), *милосердия*, *греха и раскаяния*. Эта мотивная линия сходится в кульминационных точках сюжета с мотивами *правды*, *свободы воли и судьбы*, развивающимися в последующих произведениях, т.е. образующими ряд ключевых шолоховских мотивов. Молодой автор выражает неудовлетворение бездумным и бесполезным насилием («Родинка», «Жеребенок», «Кривая стёжка»), ставит проблему нравственного выбора и совести («Чужая кровь», «Семейный человек»), милосердия («Продкомиссар», «Смертный враг»), распада семьи («Двухмужняя», «Червоточина»), жестокости законов гражданской войны («Шибалково семя», «Лазоревая степь», «Коловерть»), создает образ колокольного звона (впервые: «Пастух» – 1925), распятой земли, использует библейский мотив *ветра* («Расстроивающий дом свой получит в удел ветер» – Притч. 11, 29), как стихии, очищающей душу человека («Ветер»¹). Мотивы греха и покаяния постоянно оказываются в центре сюжета, соединяясь с идеями добра и зла, мотивом странствования – инвариант мотива блудного сына, неприкаянности, сиротства. За ними видится испытание героя, его жизненный путь (см. мотив-заглавие первой повести «Путь-дороженька» – 1925).

В статье мы обратимся к одному из лейтмотивов шолоховского творчества, имеющему непосредственную связь с православно-христианским мировоззрением – *свободе воли*.

Л. Аннинский в статье, посвященной судьбе казачества, пишет: «...казачество явление пронзительно русское. И не по этносооставу прежде всего. А по роли именно в русской истории. По тому,

¹ См.: Шолохов М. Ветер // Молодой ленинец. 1927. 4 июня. С. 5.

сколь много они выразили, выявили, довели до последней ясности в русской драме.

Вы не можете соединить нагайку с пикой, не можете понять, как воинская вольница и непокорный нрав сочетаются в характере казака с державной волей и защитой порядка? – задается вопросом критик. – А как обе эти *воли* (курсив автора. – А. Д.) сочетаются во всяком русском человеке: волюшка в гульбе и державная воля власти?» [Аннинский 2009: 155].

Органической связью с Доном, с донской природой, а через нее – со всей русской землей, определяется экспрессия мысли Шолохова, «внутренняя форма» его прозы. В своих мотивно-тематических слагаемых она скреплена с архетипической сущностью казака – воина и земледельца, с национально-психологическим типом русского человека. Стихия народного мира, русского слова, донского диалекта в их связи с интуитивным постижением красоты и истины, представлениями о добре и зле, воплотилась как в формальном, так и в содержательном планах текста. По наблюдению М. М. Корякова, Шолохов «показывает глубокую и таинственную в своей первооснове сращенность всей народной жизни». Приведенные слова относятся к показу гражданской войны не через противостояние белых и красных, а в соотношении христианско-онтологических по генезису мотивов *добра* и *зла*, *света* и *тьмы*, в равной мере сопровождающих, как изображение большевиков, так и их антиподов. «Без понимания этого не может быть ликвидирован раскол в русском народе, не может быть достигнуто национальное единство» [Коряков 2003: 118–119], – заключает публицист, один из авторов, представляющих восприятие шолоховского творчества в критике русского зарубежья.

Поэтическая реальность, созданная художником, представлена в национально-исторической значимости, в образах, созревающих в сознании народа. Синтез национально-самобытного и вселенского, всечеловеческого начал в русле православной традиции определяет своеобразие повествовательных мотивов Шолохова. Мотивная система его прозы слагается на пересечении универсально-христианского и конкретно-национального уровней смысла событий и характеров, картин природы и быта, в органической связи их духовных и материальных свойств.

В мире Шолохова православно-христианские мотивы выступили в конструктивной функции воплощения творческого сознания писателя, его собственных представлений о русском национальном характере, о путях преображения человека. События *самопреображения* личности в координатах её внутренней и внешней жизни, действия традиционных добродетелей высвечены у Шолохова с помощью синтагматически близких мотивов, активно функционирующих в его сюжетах. В их основе – движение героев к *правде-истине*, преодоление зла усилием *мужественной воли*. Смысловая структура этих образов-мотивов сохранена во всех его произведениях. Возникает целый ряд мотивов, взаимопересекающихся, накладывающихся друг на друга:

казачья вольность, мужественная сила воли, воля к правде, поиски правды и истины.

Решающий шаг на путях познания сложной и противоречивой структуры человеческой личности Шолохов сделал в своём романе-эпопее. Его стремление раскрыть народную душу и приблизиться к пониманию истинной правды приводит к включению в текст народно-религиозного материала. «Лик Богоматери двухстрочная надпись – обращение ко всем живым на часовне у могилы Валета: «В годину смуты и разврата / Не осудите братья брата»² – указывает на то, что мотив «блаженства нищих духом» (Мф. 5, 3), христианская идея приятия смерти и смертности человека, повторяясь в произведениях Шолохова, помогает автору обобщать, символизировать события [См. об этом: Дырдин 2009: 62].

Комплекс мотивов, воплощающих моральные христианские ценности, сопровождает события и судьбы героев уже в первых книгах «Тихого Дона». Мотивы, воплощающие представление о свободе и воле, вводятся в сюжет в качестве духовно-нравственного и сюжетного параллелизма к ситуациям и событиям жизни казачества и русского народа в целом.

«Тихий Дон» – главная книга Шолохова, содержащая разветвленную систему христианских мотивов. Восстановление семантического ядра гипермотива *свободы воли* происходит путем собирания его составляющих: мотивов *греха* и *покаяния*, *судьбы* и *жизни/смерти*. Они становятся повторяющимися сюжетно-композиционными элементами, дробясь и включая в единое движение мотивы *небесной кары*, *Страшного суда*, которые, в свою очередь, обрастают мотивами природно-пространственными, предметными, витальными, родства с животным и растительным миром (*Дон*, *степь*, *солнце*, *небо*, *земля*, *конь*, *волк*, *книга*, *казачья шапка*, *стремя* и т.д.), и психологическими (мотив *возрождения к жизни*, *духовного прозрения*). В качестве центральных осей сюжетного действия в романе выступают образы Св. Писания, трансформированные в своих значениях христианские мотивы-символы («черное солнце»), мотивы-ситуации, (возвращение в финале книги Григория Мелехова к родному порогу как вариация евангельского мотива блудного сына), мотив Каина (первоначально – мотив-именование в «Червоточине» – 1926), Лазаря (сравнение Григория Мелехова с восставшим Лазарем: «очухался и с тем пошёл» (III, 59), мотивы-персонажи библейской истории (Давид и Голиаф), пророк Илья в своей колеснице (III, 10), сведенный к одному из значений – быстрой езде, а также мотив-персонаж народного духовного стиха об Анике-воине (VI, 253) в основании которого лежит средневековая повесть «Прение Живота и Смерти»). В образе Натальи угадывается мотив приземленного отношения к жизни и жертвенной, беззаветной жен-

² Шолохов М. А. Тихий Дон // Шолохов М. А. Собр. соч.: в 8 т. Т. 3. – М., 1985. С. 351. Далее произведения Шолохова цитируются по этому изданию с указанием тома и страницы.

ской судьбы (Марфы, вдовы из Сарепты – III кн. Цар. 17, 8–24).

Фундаментальным мотивом творчества Шолохова стал мотив *пути*, функционирующий в едином мотивном комплексе вместе с мотивами *судьбы человека*, обретения подлинной *свободы воли*, осмысленный автором не столько в философском, экзистенциальном аспекте (мотив выбора личного пути), сколько в духовном. Это не столько поэтическая метафора или культурная мифологема, сколько понятие, связанное с восточно-христианским учением о земной жизни человека, руководимой Промыслом. Герои Шолохова побеждают нравственные болезни в движении в высь, волевым устремлением. Художник усиливает этическое звучание мотива. В своем творчестве писатель осуществил заветную народную идею обретения правды в её трансцендентной, инобытийной завершенности. «Великая правда “Тихого Дона” (сам Шолохов говорил, что вся его цель – “большая человеческая правда”) – правда, роднящая его с гомеровскими и шекспировскими творениями, заключается в том, что в его героях, если мерить их вековыми, или, вернее, “вечными” понятиями, постоянно и поистине смертельно борются Божеское и сатанинское, дьявольское...», – отмечал В. В. Кожинов [Кожинов 2002: 146]. Семантическое поле «правды» включает социальный и религиозный контекст, в котором она сближена с понятиями *истины* и *благодати*. «Правда» и «истина» в русской языковом сознании перешли из разряда слов, характеризующих посюсторонний мир (правда как суд и закон, истина как знание о сущем) в разряд слов, посредством которых стали говорить о духовной реальности герои древнерусской литературы и классики XIX века. У Шолохова мотив *правды* (в связке правды народной и правды личной) формируется во взаимодействии с другими мотивами, усложняющими и развивающими его семантику: *путь*, *судьба*, *судный день*, *крест*, *свет*, *сердце*.

С мотивом *воли к правде* критика связывает духовные поиски Григория Мелехова. По словам П. В. Палиевского, главная «линия его (Григория, – А. Д.) характера – искание правды» [Палиевский 1979: 276]. В душе героя постоянно конфликтуют духовное с чувственным. Григорий, подчиняясь злой воле, «опалённый слепой ненавистью» к красным, захватившим казачьи земли, отстраняется от Правды, которая была дана ему изначально: «Одной правды нету в жизни. Видно, кто кого одолеет, тот того и сожрет...» (III, 138). Как следствие – преступление законов правды. Автор мотивирует безрассудные поступки героя смещением психики в область бессознательного, тем, что, «инстинкт властно и неделимо вступал в управление его волей» (Там же, 198). Абсолютной правде противопоставлена субъективная правда, поскольку ее смысл релятивизируется, сводится героем к собственному взгляду на правду. «Жизнь оказалась усмешливой, мудро-простой. Теперь ему уже казалось, что извечно не было в ней такой правды, под крылом которой мог бы посоргаться всякий, и, до края озлобленный, он думал: у каждого своя правда, своя борозда» (Там же, 168).

Герой «Тихого Дона» уходит от правды, направленной к его *воле* и *сердцу*, за что в дальнейшем будет осужден внутренним судом – пробудившей совестью. Неслучайно началом прозрения стал разговор с Гришакой, для которого, как для носителя народного сознания, правда означает Суд Божий. «По Божьему указанию всё вершится» (III, 252), – так озвучивает старый казак идею правды как Царствия Небесного. Григорий, одолевая противоречия в сознании, начинает принимать духовно выпрямляющую силу правды: «Неправильной у жизни ход, и, может я в этом виноватый...» (Там же, 255). Вот почему он ищет правды, а в финале романа так неотступно пытается обрести связь с ней. Мотив правды структурирует сюжет «Тихого Дона», поглощает разнообразные смыслы *правды* и *истины*, помещенные в народно-религиозный контекстный ряд. Правда артикулируется автором как справедливость, истина, лежащая в основе миропорядка и требующая от личности проявления воли, – т.е. Суд Божий. Правда должна открывать цель бытия, понимаемую как недостижимое в земной жизни. Поэтому Мелехов и др. центральные персонажи Шолохова (лейтенант Герасимов в «Науке ненависти», Андрей Соколов в «Судьбе человека») наделены такой интенсивной *волей к правде*. Смысл истины для них сливается с представлением о духовной силе, способной преодолеть тьму, вывести к *высшей правде*, достижимой в соборно-личностном переживании бытия на грани жизни и смерти. С точки зрения Б. Ширяева, сам Шолохов обладал «подсознательной *волей к правде* истинного художника-писателя», глубинным смыслом и энергией образов протестуя в «Поднятой целине» против социалистической доктрины, претендующей на роль верховной правды [Ширяев 2003: 123].

Выступая у Шолохова в самых разных вариантах и конфигурациях: фольклорных, повседневно-бытовых, в форме притчи и пророчества – этот мотив осуществился как отражение высшей Правды и Духа. В этом смысле, *жить по правде* – значит отвечать за другого, за всех людей («я несу за вас *крестную* (курсив мой, – А. Д.) ответственность», – обращается Григорий к повстанцам – III, 196). Шолохов с помощью ведущего значения инварианта и новых смыслов актуализирует смысл магистрального мотива, организующего идейно-образное пространство эпопеи – мотива *свободы человеческой воли*.

Мотив *свободы воли*, повторяясь каждый раз в новом смысловом значении, складывается у Шолохова из второстепенных мотивов: мотивов поступков, мотивов-персонажей, микромотивов живого и мертвого природного вещества: «мир в его сокровенном звучании», в «изобилии жизнетворящих сил». Безответно подчиняется Божьей воле дед Гришака: «Яко... не своею си благодатию ... но волею Бога нашего приидох...» (III, 365). Шолохов отразил здесь народную точку зрения, опирающуюся на Св. Писание. Христианский мотив (точнее – целый сгусток мотивов), который является основой смыслового сюжета романа, выступает в функции повествовательной модели, восходящей к архетипи-

ческому противостоянию добра и зла, Божеского и Дьявольского. В цепи событий и поступков Григория Мелехова – приливов и отливов веры в смысл жизни, усилий воли к пониманию нравственной правды – мы видим ассимиляцию одной из составляющих христианского учения о человеке. Это сила собранного в себе внутреннего чувства, воплотившаяся в понятии свободы твари или – на философском языке – свободы человеческой воли. Включение вместе со *свободой воли* таких слагаемых этого мотива как *воля*, *свобода* и *вольность* в число ведущих в системе художественного языка Шолохова представляется закономерным. Страстную силу воли называет Н. О. Лосский, русский религиозный философ, автор книги «Свобода воли» (1925), в ряду основных качеств национального характера. «Своеобразное проявлением волевой силы русского народа мы находим в казачестве с характерной для казаков лихостью и молодечеством» (Лосский 1991: 264) – так он формулирует свою идею могучей силы, волевой энергии народа, приводя исторические примеры (Аввакум, Петр I, старобрядцы).

Другой русский религиозный философ – В. В. Зеньковский, рассуждая о свободе как основной силе человеческого духа, пишет: «Это есть функция нашей свободы, субъектом которой и является наше “я” (в его глубине). Дар свободы сообщает нашему “я”, нашему духу эту способность *выбирать* между добром и злом, и мы только в той мере ответственны за наши поступки, в какой мы свободны» [Зеньковский 2010: 274]. Дальше он говорит о недостаточности моральной свободы без ее связи с благодатью, с *благодатной помощью свыше* (курсив В. В. Зеньковского, – А. Д.).

Интересны размышления Е. Н. Трубецкого, совпадающие в своем содержании с понятием свободы воли в христианской философии. Свобода твари – это самоопределение «за или против Бога, возможность выбора между жизнью и смертью», – поясняет отечественный философ и публицист, автор знаменитой статьи «Умозрение в красках». Т.е., по его мысли, условием отношений человека к Всевышнему является «*возможность самоопределения с обеих сторон*», стало быть, и *возможность выбора* со стороны человека. – Человек не мог бы быть действительным, *свободным* участником добра, если он не был способен *выбрать* между добром и злом. Возможность самоопределения к добру необходимо предполагает и свое противоположное – *возможность самоопределения ко злу*» [Трубецкий 1994: 82–83]. В этой *свободе* твари видится смысл конфликтов эпохи войн и разрушений, воссозданной Шолоховым в «Тихом Доне» и в других произведениях. Злодеяниям, греховным помыслам и порокам в его прозе противостоят начала, определяющие земное предназначение человека в русском национально-православном мировоззрении: добро, стремление к справедливости и истине. Мотив пути, дополнен семантикой странствования в поисках правды. Пересекаясь с близким ему мотивом испытания (от очерка-зарисовки 1923 г. «Испытание» – до «Судьбы человека» и последнего незавершенного романа

«Они сражались за родину»), осложняется идеей духовного преображения.

Весь рассматриваемый мотивный комплекс, связан с онтологической идеей «свободы человеческой воли», восходящей к архетипу свободы, и является его трансформацией. Варианты и вариации этого мотива рассыпаны по тексту «Тихого Дона» и последующих произведений Шолохова, поэтому его можно отнести к ряду ключевых мотивов, центральных идей шолоховской художественной антропологии.

В критике до сих пор звучат неоднозначные, противоречивые суждения о свойствах и источниках образных решений Шолохова. Не раз подчеркивалось, что писатель равнодушен к религиозной стороне жизни, сосредоточен лишь на социально-психологическом смысле поступков и действий персонажей. Этому способствует, на наш взгляд, поверхностное истолкование мотивов-событий и мотивов-характеров, составляющих внутренний контекст его повествовательной системы.

С точки зрения Н. Ю. Желтовой, духовно-эстетическое содержание эпопеи-трагедии Шолохова выражается «в оригинальном комплексе национальных культурных концептов: мать сыра земля, поле, простор, даль, воля, удаль, правда, тоска, дорога, песня». Парадоксальным образом автор статьи отрешивается от понятий свободы и воли, «поскольку “казацкая свобода” – лингвистический и духовный нонсенс»: реализация этих ценностей «может быть осуществлена только в коллективе». «Аксиология свободы – по её замечанию – не принимается и не понимается внутренним нравственным законом Григория». «Мелехов ограничен в ценностях воли» [Желтова, 2005: 22], – пишет Н. Ю. Желтова, толкуя слова героя («Воли больше не надо, а то на улицах будут друг дружку резать» – III, 136), «как народное представление о воле и свободе», которое, якобы, связано «со слабостью, индивидуалистической отторгнутостью, самовольничеством и самоуправством» (Там же). По сути здесь повторены идеи сторонников концепции отщепенства Григория Мелехова, давным-давно признанная несостоятельной.

Эстетический и символический потенциал мотива *свободы воли* реализуется писателем в устойчивой смысловой соотнесенности с героями, их действиями и внутренним миром. Григорий Мелехов – именно тот герой, поступки и мысли которого раскрывают семантику мотивного комплекса испытания судьбы человека войной и любовью, образующего сюжет «Тихого Дона». Роковым образом он оказывается причастным к смерти множества людей. Отношение Мелехова к смерти даёт ключ к истолкованию этого мотива в евангельском духе. У автора романа-эпопеи смертное событие изображается в сочетании с другими онтологическими ситуациями. Шолохов сводит в единый узел идеи рождения, смерти, возрождения. Вот почему следует говорить об использовании писателем в своих текстах, в частности, в «Тихом Доне», многомерно образа-связки «умирания-возрождения», посредством которого автор испытывает героев на чело-

вечность, на способность сохранять ценности жизненно-строения. Проявляется этот двойной мотив в стремлении «видеть небо», уйти от суетного, конечного мира в высь, к бесконечному. Так мотивируется неугасимое движение души героя к свету, к истинной свободе-воле.

Мотивный комплекс героя может содержать несколько компонентов. Так в характере главного героя эпопеи, который создаётся как контрастный облику святого, проявлены мотивы детскости («простодушная, детская улыбка» Григория. – IV, 208), чуткости к природному миру, а вместе с ними – импульсивность, вспыльчивость, склонность к резкой перемене чувств.

Не менее близки христианской культуре хронотопические мотивы романа-эпопеи. Один из них – «заставочный» мотив «Тихого Дона»: «Мелеховский двор – на самом краю хутора. Ворота <...> ведут на север <...>» На восток лежит Гетманский шлях, а с юга – «меловая хребтина горы» (I, 13) Местоположение мелеховского «родового гнезда» – в центре перекрёстных линий, образующих крест, который символизирует схождение в одной точке добра и зла, жизни и смерти. Мотив-экспозиция как бы предуготовляет судьбу мелеховской семьи, образуя семантическое поле, инвариантную схему, включающую в себя целый ряд мотивов.

Мотивы-хронотопы выступают в сюжетообразующей функции, наслаиваются друг на друга. Между ними устанавливается смысловая связь. В этой парадигме возникает сквозной образ-мотив, который объединяет два уровня художественно-эстетической реальности – повествовательную форму (нижний уровень) и картину жизни (верхний уровень). Все парадигматические мотивы сходятся в главном мотиве – реки жизни. «Река у Шолохова, – замечает автор диссертации о формах авторского сознания в «Тихом Доне», – символ движения времени, бесконечность бытия, состоящего из многих конечных судеб, влияющих в одну – судьбу страны и мира» [Приходченко 2008: 112]. Тихий, вольный, гордый, полноводный Дон-кормилец – это и слава казачья, и указание на непреложность земных законов, и само человеческое бытие. Магистральный пространственный мотив Шолохова обогащён религиозными смыслами. Вода в символике христианства связана с непрерывным движением: «А над хутором шли дни, сплетаясь ночами, текли недели, позли месяцы, дул ветер, на погоду гудела гора, и, застекленный осенней прозрачно-зеленой лазурью, равнодушно шёл к морю Дон» (I, 121). Она ассоциируется с рождением, олицетворяет крещение, очищение, воскрешение человека, является символом смирения. Внятен и другой смысл мотива: Дон – онтологическая граница, отъединяющая и соединяющая, оберегающая и принимающая тех, кто бежит от греха, ищет спасения в смерти. Шолохов использует множество значений архетипического образа, дублируя смыслы возрождения природы и человека, собранные автором в описании красоты земли и неба («в глубочайшем провале иссиня-черного неба как в Дону на перекате, будто показалось дно:

предрасветная дымчатая лазурь в зените, гаснущая звёздная россыпь по краям» (III, 120).

Н. В. Корниенко, детально рассматривая роль цитат из Св. Писания в шолоховском романе, определяет ее следующим образом: «Библиейский текст в романном пространстве “Тихого Дона” выступает не как архаический, а как идеальный, задающий иерархические отношения между реальным сознанием и истиной-правдой, которая не отдается Шолоховым ни одному из героев-идеологов» [Корниенко 2005: 52].

Мотивная система Шолохова основана на образах, заимствованных из Св. Писания и переработанных писателем изнутри – в созвучии с национально-православным идеалом. В ней мы наблюдаем объективизацию природно-космического взгляда на мир, обогащенного православной духовностью. В комплексе христианских мотивов, связанных со сквозным мотивом *свободы воли*, у Шолохова проявлено душевно-духовно-телесное единство личности, опосредованное этническими, социально-культурными, природно-географическими факторами в их проекции на высшие ценности, задаваемые христианской традицией. Мотивную структуру прозы Шолохова организует лейтмотив *свобода воли*. Он индуцирует новые смыслы, или по М. Гаспарову, может образовывать ассоциативный ряд, «машину», «которая начинает работать, генерируя связи, не только отсутствовавшие в первоначальном замысле, но эксплицитно, на поверхности сознания, быть может, вообще не осознанные автором» [Гаспаров 1993: 32].

ЛИТЕРАТУРА

- Анинский Л. А. Меч мудрости, или русский плюс... // Л. А. Анинский. – М.: Алгоритм, 2009. – 336 с.
- Гаспаров Б. М. Из наблюдений над мотивной структурой «Мастера и Маргариты» М. А. Булгакова // Гаспаров Б. М. Литературные лейтмотивы. Очерки по русской литературе XX века. – М.: Наука; Издательская фирма «Восточная литература». 1993. – 304 с.
- Дырдин А. А. Этюды о Шолохове. – М.: Фонд «Шолоховская энциклопедия», 2009. – 139 с.: ил.
- Желтова Н. Ю. Характер Григория Мелехова в парадигматике национальной аксиологии воли и свободы // Вестник ТГУ. – Вып. 2 (38). – 2005. – С. 20–22.
- Зеньковский В. В. Апологетика. – Минск: Белорусская Православная Церковь, 2010. – 528 с.
- Кожин В. В. «Тихий Дон» М. А. Шолохова // Кожин В. В. Победы и беды России. – М.: ЭКСМО-Пресс, 2002. – 512 с.
- Корниенко Н. В. «Сказано русским языком...» Андрей Платонов и Михаил Шолохов: Встречи в русской литературе. – М.: ИМЛИ РАН, 2003. – 531 с.
- Коряков М. М. Две темы (из дневника публициста) // Шолохов и русское зарубежье. – М.: Алгоритм, 2003. С. 115–119.
- Лосский Н. О. Условия абсолютного добра. Основы этики; Характер русского народа. – М.: Политиздат, 1991. – 368 с.
- Палиевский П. В. Литература и теория. – М.: Сов. Россия, 1979. – 288 с.
- Приходченко П. И. Формы выражения авторского сознания в романе М. А. Шолохова «Тихий Дон»: автореф. дис. канд. филол. наук. – Арзамас, 2008.
- Трубецкой Е. Н. Смысл жизни. – М.: Республика, 1994. – 432 с.

Ширяев Б. Воля к правде // Шолохов и русское зарубежье. – М.: Алгоритм, 2003. С. 120–126.

Шолохов М. А. Собр. соч.: в 8 т. – М.: Худож. лит., 1985–1986.

Данные об авторе:

Александр Александрович Дырдин – доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой филологии, издательского дела и редактирования Ульяновского государственного технического университета (Ульяновск).

Адрес: 432027, Ульяновск, ул. Северный Венец, 32.

E-mail: dyrd@mail.ru

About the author:

Alexander Alexandrovich Dyrdin is a Doctor of Philology, Professor, Head of the Department of Philologies, Publishing and Editing of the Ulyanovsk state Technical University (Ulyanovsk).

К ЮБИЛЕЮ Л.С. ПЕТРУШЕВСКОЙ

«Я филолог по принципу жизни, я собираю все время язык...», – говорит о себе Людмила Петрушевская, родившаяся 26 мая 1938 года. Художник протейстического склада, она вошла в литературу в начале 1970-х годов короткими рассказами, в дальнейшем стала известна как драматург, и ее имя лидирует среди двух «поколений» русских драматургов – поствампировской «новой волны» и «новой драмы» 1990-х, яркими событиями в литературном процессе стали и ее книги сказок, и повесть «Время – ночь» и роман «Номер один», и лирические книги «Карамзин. Деревенский дневник» и «Парадоски».

Сегодня, накануне 75-летнего юбилея автора, активно переиздаются уже известные ее произведения и выходят новые книги (например, «Конфеты с ликером: истории из жизни» – 2011; «Детский праздник. Истории из жизни детей и родителей» – 2011; «Не садись в машину, где двое: истории и разговоры» – 2012; «Рассказы о любви» – 2012). Петрушевская исполняет свои произведения со сцены, записывает аудиокниги, пишет картины, создает авторские мультфильмы, переводит французские шлягеры и исполняет их в своем театре-кабаре. В ее таланте сочетаются внутренняя гармония и острые парадоксы, сильнейший трагизм и искрометный юмор, мудрость сказочника и беспощадность драматурга, лирическое изящество и глубокое эпическое принятие жизни.

УДК 821.161.1 (Петрушевская Л.) ББК Ш5(2Рос=Рус)6-4

И. С. Скоропанова
Минск, Беларусь

ПРОБЛЕМА ЗЛА В РОМАНЕ Л. ПЕТРУШЕВСКОЙ «НОМЕР ОДИН, ИЛИ В САДАХ ДРУГИХ ВОЗМОЖНОСТЕЙ»

Аннотация. В статье предпринимается анализ «романа ужасов» Л. Петрушевской, выявляется его нравственно-философская проблематика и функция художественной условности в воссоздании современной босхиады. Показано, что жесткая манера письма, мистическая фантастика, прием метемпси-хоза служат осмыслению механизма «заражения» и «отравления» злом, а интертекстуальный диалог с Достоевским настраивает на пробуждение совести и очищение душ.

Ключевые слова: постмодернистская гиперреальность; добро и зло; криминализация; деструктивность; метемпсихоз; босхиада; преступление и наказание.

I. S. Scoropanova
Minsk, Belarus

THE PROBLEM OF EVIL IN THE L. PETRUSHEVSKAYA'S NOVEL “NUMBER ONE, OR IN THE GARDENS OTHER FACILITIES”

Abstract. In this article the analysis of L. Petrushevskaya's "horror novel" is undertaken. Its moral and philosophical problems and the function of the literary conventionality in the reconstruction of modern Boschiad are detected. It is shown how the harsh writing manner, mystical fantasy as well as the method of metempsychosis serve to comprehension of the mechanism of "infection" and "poisoning" with evil; the intertextual dialogue with Dostoyevsky indoctrinates to the awaken-ing of conscience and cleansing of souls.

Keywords: postmodernist hyperreality, good and evil, criminalization, destructiveness, metempsychosis, Boschiad, crime and punishment.

Феномен зла как совокупность исторических, социальных, политических, идеологических, моральных, психологических факторов, угрожающих жизни, ведущих к ее деформации и уничтожению, обрекающих людей на мучения и смерть, вызывает пристальное внимание современных русских писателей. Это связано с подведением итогов XX века, советской истории, осмыслением сложившейся общецивилизационной ситуации, и в первую очередь – процессов, совершающихся в России. Утопические ожидания не осуществились, страницы прошлого пропитаны кровью, и сегодня зло продолжает оставаться гнойной грыжей трансформирующегося общества. Самое печальное заключается в том, что далеко не всегда зло осознается как зло – слишком долго оно выступало в маске блага, и нравственные критерии у многих смещены. Современная русская литература осуществляет

чистку «авгиевых конюшен» сознания, стремится восстановить представление о добре и зле, основанное на принципах общечеловеческой морали, принимает исследование причин, порождающих зло, углубляясь в человека, рассматривая механизм «заражения» и «отравления» злом, продуцируемым социумом. В критериях «добро – зло», воспринимаемых как более объективные, оцениваются и новые исторические реалии в жизни России.

Большой интерес в свете сказанного представляет роман Людмилы Петрушевской «Номер Один, или В садах других возможностей» (2004). В аннотации к первому изданию роман характеризуется как мистический триллер, добавим – постмодернистский мистический триллер. Петрушевская воспроизводит гиперреальность, оперирует симулякрами, отсылающими к Сверхтексту культуры. Она совмещает как

гетерогенные миры первобытной культуры и современной цивилизации, реальное и виртуальное. Причудливое ризоматическое сцепление разнородного создает образ хаоса, характеризующий состояние российского общества после распада СССР. Но, поскольку повествование осуществляется от лица перевоплощающегося персонажа, обозначенного как Номер Один, это и хаос, наполняющий человеческие души и вырывающийся наружу в виде разнообразных злодеяний. Петрушевская сосредоточивается, главным образом, на таком явлении, как криминализация социальной жизни и самой психологии людей, вовлеченных в борьбу за «перedel собственности» (А. Зиновьев) рухнувшего тоталитарного государства. Поэтому в романной системе координат честность и порядочность – исключение из правил, по которым выстраивает свои взаимоотношения с другими большинство персонажей: даже формально не принадлежащие к преступному миру руководствуются в своих поступках уголовно-мафиозной моралью. Деньги (как можно в большем количестве) имеют для них значение единственной ценности, ради которой идут на все. Петрушевская живописует настоящую эпидемию воровства и грабежа общественного достояния, нередко сопровождающуюся убийствами («воровством» человеческой жизни). Высокопоставленный генерал крадет и продает за границу бомбардировщики с продведомственного ему аэродрома; директор института ворует научные открытия подчиненных и выступает на международных симпозиумах, а заодно – и деньги на ремонт института; начальник колонии для особо опасных преступников присваивает львиную долю сумм, получаемых для кормления заключенных, чтобы купить мерседес; распространитель гуманитарной помощи вместо бесплатной раздачи «толкает» дефицитные лекарства (в том числе просроченные) за немалые деньги... От количества трупов, появляющихся на страницах романа, рябит в глазах. Криминализация – крайняя форма социального цинизма, унаследованного от прошлого, в условиях наступившей свободы. Свобода же «в одинаковой мере благоприятствует хорошему и дурному. Свобода – как луна, безучастно освещающая дорогу хищнику и жертве» [Довлатов 2007: 182]. К тому же воспринята она людьми, сформированными нормами тоталитарного государства с присущим ему обесцениванием человеческой личности и человеческой жизни, и многие продолжают воспроизводить (только уже в собственных интересах) въевшийся в плоть и кровь механизм нравственно-психологического садизма, а то и откровенной некрофилии. Единое могущественное зло, погубившее миллионы, как бы рассыпалось на множество индивидуальных и клановых зол, терзающих страну. Не об этом ли стихотворение Сергея Стратановского:

Новая, говорят
Жизнь началась...
Новая? Или агония прошлой?
Тошный анчар черный
результат превышения нормы
Производимого яда
[Стратановский 2000: 9].¹

Процветание в обществе обеспечивают «законы зоны», «законы тайги», «законы пещеры». «Воры, как все паразиты, ловки, быстры и увертливы. Их главное преимущество – они не боятся чужой муки и смерти. Они не знают вообще жалости и сострадания... Чужое горе для них победа, радостное доказательство собственного превосходства» [Петрушевская 2004: 99], – убеждается персонаж, оказавшийся в положении жертвы. Не ограничиваясь изображением непосредственных «разборок», Петрушевская осуществляет буквальный реализацию метафор «съесть живьем», «с живого содрать кожу», «пить кровь», «тянуть жилы», «сдать с потрохами», «побывать на том свете», «пройти через ад», а также – понятия «каннибализм».

На примере индейцев оппи писательница показывает, что ждет цивилизацию, которая следует принципу «война как образ жизни», то есть основана на насилии, не принимающему в расчет интересы и жизнь каждого члена общества: «Там была великая цивилизация, там были многоэтажные дома, обсерватории, каналы. И внезапно все исчезло» [Петрушевская 2004: 78]. Самоистребление общества ослабляет, обескровливает его и может завершиться полной гибелью, как бы предупреждает Петрушевская.

Вместе с тем и малый народ способен выжить в самых экстремальных, казалось бы, условиях («перезить ледниковый период», выражаясь аллегорически), если выработанные им нормы морали обеспечивают продолжение существования данного социума на протяжении тысячелетий. Такой малый народ представляет в романе северное племя энгти, в силу долголетней изоляции от остального мира пребывающее на первобытной стадии развития. Петрушевская вводит в текст романа фрагмент поэтического эпоса, в мифологической форме преломляющий представления о бытии и этические постулаты энгти. Наряду со «средним царством», земным, здесь предполагается наличие потустороннего, подземного мира, куда уходят души умерших, пожираемые в ледяном аду злыми духами. Вход в «нижнее царство» охраняет Верховное существо нижнего мира Сы. Согласно древним верованиям, «не должно быть дыр из нижнего мира, оттуда мгновенно вылетает всякая нечисть в виде мелких албезов» [Петрушевская 2004: 51], вселяющихся в людей, которые становятся чучунами. Такова же участь не пожелавших остаться в нижнем мире мертвецов – это уже не люди, а нечистая сила, бесы в человеческой оболочке. Их боятся, так как считается, что они способны переселяться в чужие тела и тем самым губить других. Боятся настолько, что следуют системе поистине нищенских «оберегов»: «Падающего не поднимай, умирающего толкни... тонущему не подавай багра, слези, шеста...» [Петрушевская 2004: 10], – лишь бы уберечься от соприкосновения с жуткой нечистью. Но именно так ведут себя мно-

¹ Интертекстуальная отсылка к стихотворению Пушкина «Анчар», где смертоносное дерево анчар олицетворяет деспотическую власть; у С. Стратановского же «анчар черный» – агонирующий тоталитаризм.

гие современники, считающиеся цивилизованными людьми, и что прощительно первобытным людям, то обнажает степень нравственной деградации следующих принципам каменного века. К тому же у «новых русских» отсутствует «положительная программа», имеющаяся у энтти. По отношению к живым, от которых не опасаются «заразиться», энтти – своеобразные прахристиане, исповедующие принципы патриархального социализма. Мамот (верховный жрец) Никулай-уол говорит: «Ты где видел, чтобы энтти оставляли человека на морозе голым? <...> И ребенок знает. Что надо всем помогать. Кто у нас возьмет себе все мясо, если рядом голодные соседи? Кто у нас не отдаст последнее?» [Петрушевская 2004: 27]. И это сопоставление не в пользу современных чучун – они скорее заберут последнее (хорошо, если не вместе с жизнью), к энтти же относятся как к «чуркам», спаивая их и получая в дар реликвии, на которых можно хорошо заработать. Малый народ вымирает: погублена его земля, охотничьи угодья, пастбища.

В характере же энтти во всем подчиняться судьбе. Только приверженность национальным святыням – возведенным в культ моральным принципам, обеспечивавшим выживание на протяжении тысячелетий, позволяет им еще как-то держаться, сохранять свое неповторимое лицо. Но и сюда вторгаются цивилизованные варвары. Петрушевская моделирует ситуацию разграбления могильника-святилища энтти, откуда, по поверьям, идет ход в «нижнее царство». Кража участником научной экспедиции драгоценного камня, имитирующего глаз Трехпалого стража дверей, создает отверстие, открывающее, согласно мифам, путь злу. Если абстрагироваться от фантастического элемента, сама кража аметиста есть зло, и совершивший ее человек становится заложником сил зла.

Чтобы показать, как зло рождает зло, и обнажить глубины подсознания, в которых активируются разрушительные праархаические импульсы психики, Петрушевской востребован механизм метемпсихоза. Потому-то герой-рассказчик назван не по имени (=Иван), а наделен номинацией Номер Один: под воздействием стрессовой ситуации в него словно вселяется иное существо.

Первоначально Номер Один воспринимается как ученый-подвижник, за гроши продолжающий заниматься наукой, тогда как другие эмигрируют. Он выступает защитником народа энтти, пытается его спасти, внушает своему невежественному начальнику-проходимцу: «Понимаете, это их святилище <...> Если мы это дело разорим, увезем – без святыни энтти погибнут. Каждый народ уходит, если нет ничего святого» [Петрушевская 2004: 55], – и слышит в ответ: «Мы же живем! Наша страна. Что у нас святого осталось?» [Петрушевская 2004: 55]. Тем самым Петрушевская подводит к пониманию, что утрата идеалов, объединяющих людей ценностей – важнейшая предпосылка социального цинизма и проистекающего из него зла. Нет ничего святого и для характерных «персонажей» мутного времени, наподобие Кухарева в романе Петрушевской. Член научной экспедиции ведет себя как последний

мерзавец: подлым путем заполучает уникальную запись «ночного пения» Никулая-уола, которую предполагает продать за границу; совершает кощунство, обкрадывая святилище энтти и надеясь нажиться на похищенном; зная, что энтти не могут отказать гостю, лезет к местным женщинам, чуть ли не детям, вдобавок заражая их венерической болезнью. Скотство Кухарева не имеет предела. Попытки Номера Один остановить негодяя ни к чему не приводят. Более того, обозлившийся Кухарев начинает глумиться над товарищем и шантажировать его; желая ужалить побольнее, возводит клевету на его жену, объявляя ее своей любовницей, так что и ребенок будто бы кухаревский. Он ведет себя как нравственный садист и доводит Номера Один до того, что в состоянии аффекта тот убивает подонка. Совершенное герой считает не убийством, а актом торжества справедливости – возмездием человеку, от которого одно зло. А так как в результате метемпсихоза Кухарев оказывается жив (правда, это уже чучуна), своей вины Номер Один не чувствует, полагая, что его попытка была неудачной. Он отгоняет от себя мысли о случившемся, настолько неправдоподобным, нереальным оно кажется. Как же, Номер Один привык считать себя порядочным, интеллигентным человеком. У него ощущение, что все это произошло не с ним, а с кем-то другим. Опомившись, герой, напротив, стремится помочь Кухареву, неожиданным образом попавшему в заложники и обреченному на смерть, если не последует выкупа. Преодолевая неприязнь к человеку, в общем-то донельзя поганому, Номер Один предпринимает все возможное для того, чтобы достать необходимые 5000 долларов. Ему действительно жалко Кухарева, но главное заключается в том, что он хочет искупить свою вину, избавиться от царапающих душу укоров совести. Директору института, у которого надеется получить деньги, Номер Один всей правды не говорит, преподносит удобоваримую версию происшедшего и объясняет свои хлопоты о Кухареве побуждениями гуманности: «Все мы виноваты, если кто-то погибает» [Петрушевская 2004: 15]. Однако для начальника-циника это пустые слова, и предлагаемым объяснениям он не верит. И не потому, что такой проницательный, а просто обо всем судит по себе и всех оценивает по самой низкой планке. Происходит диалог:

В т о р о й. Ты убил его?

П е р в ы й. Убил бы, если бы получилось.

В т о р о й. О! Глаза загорелись. Тогда зачем о нем хлопчешь?

П е р в ы й. Да необходимо. Невыносимо. Как жить бы стал после того. Как бы преступление энд наказание.

В т о р о й. На твоём-то бы месте он бы деньги выжал изо всех на выкуп, да не отдал бы за тебя. С радостью сдал бы на жареху. А ты?

П е р в ы й. Да вот так как-то. Невозможно убить.

В т о р о й. Дурак... [Петрушевская 2004: 36].

Вместе с цитатой из Достоевского всплывает мотив преступления и наказания, который проходит

через весь роман. Интертекстуальный диалог с классиком воскрешает представление о преступлении как акте, направленном не только против жизни и блага Другого, но также и против самого себя, поскольку пре-ступивший нравственные законы, определяющие взаимоотношения между людьми, наносит сильнейший удар по своей личности, разрушает ее, губит душу. Наказание в этом случае предполагает терзания пробудившейся совести, ужас от содеянного, самоосуждение, глубокое раскаяние, душевную муку, готовность повиниться перед людьми, ответить за преступление и тем самым снять с себя невыносимую тяжесть. Без раскаяния и суда над собой нравственное воскрешение человека, хотя бы и подвергнутого наказанию, невозможно. Петрушевская пытается понять, что может побудить к такому раскаянию, если преступление не раскрыто, и что – помешать этому. Тень Раскольников стоит за спиной Номера Один, и временами герой смотрит на мир его глазами, однако Петрушевскую интересует не исключительное², а типическое. Поэтому образы персонажей «снижены». Например, диалог Первого и Второго аналогичен допросу Раскольникова Порфирием Петровичем, но насколько все в нем грубее, примитивнее (особенно это касается «следователя»). Кроме того, Петрушевская осложняет повествование воссозданием сферы коллективного бессознательного. Порою невозможно со всей определенностью сказать, происходит изображаемое в действительности или в психике персонажа, настолько важны для понимания совершающегося обе эти реальности. Внутренний мир словно выворачивается наизнанку, сложным образом взаимодействует со внешним. Принимает во внимание Петрушевская и такую особенность психики, как потребность вытеснить неприятные, болезненные для человека переживания. Так и Номер Один отказывается от рефлексии, старается не копаться в своей душе, все забыть, как кошмарный сон. Себя убийцей он не сознает и «теоретически» – полностью на стороне Достоевского. От слабых укоров совести герой хочет откупиться деньгами. Однако это ответ на иную ситуацию – пленение Кухарева, а не на ситуацию совершенного убийства. Герой как бы хочет доказать себе, что он хороший, способен на благородные поступки. Но одно не отменяет другого. И Петрушевская лишает Номера Один иллюзии нравственного очищения, воздвигая перед ним различные сюжетные преграды, не позволяющие герою осуществить свое намерение и побуждающие разбираться с самим собой.

«Подставленный» начальником-махинатором, Номер Один становится добычей воров, лишается денег, добытых под залог своей квартиры. Следовательно, он не только не сможет спасти заложника, но с женой и ребенком-инвалидом будет выброшен на улицу, за невозвращение долга «поставлен на счетчик». Вместе с отчаянием Номер Один испытывает такой взрыв ненависти к грабителям, что любая расправа с ними, если удастся поймать, кажется ему справедливой. Напав на след «клетчатого» и «лысо-

го», герой выхватывает из мусорной кучи обрезок жести, будучи готов убивать (сознавая, впрочем, что и ему могут пробить голову). «Мщение, мщение! Пепел улицы Красная Рота стучит в мое сердце!» [Петрушевская 2004: 209], – перефразируя Шарля де Костера, мысленно восклицает он.

Сцена погони за ворами у Петрушевской имеет намеренно цитатный характер и отсылает к сцене преследования Иваном Бездомным нечистой силы из романа Михаила Булгакова «Мастер и Маргарита» (чуть позже на страницах книги появятся еще трое членов шайки – скалящаяся девка и двое рогочущих парней). Благодаря этому конкретный эпизод приобретает расширительное значение непрекращающейся бесовщины, разгулявшейся на просторах страны и лишь меняющей свои формы. Но сравнительно с Булгаковым у Петрушевской переставлены акценты. В нечистой силе ее романа нет абсолютно ничего привлекательного, напротив, писательница дает «моментальные снимки» тупорылых, безжалостных подонков, для которых чужая жизнь не стоит и копейки. Производство зла, можно сказать, их основное дело, и в нем они профессионалы. Более того, Петрушевская раскрывает важность для них сознания своей власти над Другим – ведь у него могут отнять жизнь. Поэтому то, что у булгаковской нечистой силы было масками, у Петрушевской становится сутью персонажей, огрубляется, деэстетизируется, профанируется, вызывая отталкивание. Создается впечатление, что писательница неявным образом полемизирует с Булгаковым, стремится лишить феномен зла какой бы-то ни было соблазнительности, а попутно развенчать уголовную романтику переживающих пик популярности блатных песен. Манера письма у нее жесткая, временами натуралистическая, смешное перекрывается жутким. В «клетчатом» и «лысом» отчетливо проступает их принадлежность к преступному миру. И, скажем, сцена с женщиной, попавшей под трамвай, вызывает впечатление, что несчастную толкнули под колеса грабители, чтобы отвлечь от себя внимание. А обнаружив преследование, поджидают главного героя за углом, чтобы проломить ему голову.

Булгаковский Иван Бездомный в экстраординарной ситуации демонстрирует полную беспомощность, а Номер Один выявляет и решительность, и смекалку. Он ощущает себя носителем возмездия злу и готов к самой беспощадной расправе. Но если мститель-супермен американского кинематографа сражается со злом, множа трупы и не рефлексировав по поводу совершаемого, то Петрушевскую как раз интересует происходящее в душе такого мстителя, и она избавляет от иллюзий в его непокорности. Писательница показывает, что схватка не на жизнь, а на смерть не проходит бесследно и для вершителя возмездия, – в его психике активируются деструктивные импульсы бессознательного, заложенные в человеке природой и в обычных обстоятельствах пребывающие в «дремлющем» состоянии. Не так уж просто, оказывается, их контролировать, не так уж легко с ними справиться.

Заглянуть не только в мысли, но и в сферу бессознательного Номера Один позволяет воссоздавае-

² Раскольников, что ни говори, исключение.

мая «реинкарнация», «мерцающая» эстетика, использование приема «потока сознания». Как и у Булгакова, у Петрушевской появляется «нехорошая квартира», за дверью которой начинаются сверхъестественные явления. Перешагнув порог, человек словно попадает в иное измерение, проваливаясь в жуткий ледяной колодец, почти ничего не различая в темноте, кажется, вечность летит вниз, со всего размаха врежется в толщу льда, по инерции вмуровываясь в него все глубже и глубже. Он терпит немилые муки: ледяное крошево забивает рот, нос, уши, заднепроходное отверстие, желудок, ледяные иголки колот глаза, падающему нечем дышать, на его теле нет живого места. Наконец, чья-то длинная, извивающаяся, как червь, рука вырывает все его внутренности, так что человек представляет собой одну сплошную рану снаружи и внутри. Именно это происходит с персонажем Номер Один, задушенным, когда, спасаясь от нападения грабителей, он уже шагнул внутрь непонятно что обещавшей квартиры. Темнота перед глазами, удушье из-за остановки сердца и прекращения дыхания, ощущение движения «с большой скоростью сквозь длинный черный туннель» [Жизнь земная и последующая 1991: 16], чувство ледяного холода оттого, что «температура тела начала падать» [Жизнь земная и последующая 1991: 64], «мгновенный обзор всей прошедшей жизни» [Жизнь земная и последующая 1991: 70], – характерные признаки умирания, описанные пережившими клиническую смерть. Но внутреннее состояние человека в последнее мгновение жизни у Петрушевской экстериоризируется, изображается как пребывание в некоей физической реальности, в которую попадает герой. Его глазами мы и видим окружающее – у мертвого последней прекращается деятельность головного мозга; он перестает снабжаться кислородом, и «те явления, которые наблюдает умирающий, представляют собой последнее компенсаторное видение умирающего мозга» [Жизнь земная и последующая 1991: 70]. Это обрывки мыслей, но по преимуществу образы бессознательного. Их хаотичное мелькание и воспроизводит «поток сознания». Физическое время не совпадает с романным – минимальный промежуток, в который из человеческого существа уходит субстанция жизни, вбирает в себя очень много, и Номеру Один кажется, что он пребывает в ледяном аду целую вечность. Невыносимо, и герой мысленно восклицает: «Господи Боже, за что, что я сделал-то?» [Петрушевская 2004: 120]. И сам же себе отвечая на вопрос, признается, что ада заслужил: «А то и сделал. Жене изменял. Обманывал, завидовал Шопену да и другим, денег хотел. <...> Домой шел как на каторгу, скука, скука! Алешка как меня ждал, калека маленький, надеялся каждый вечерок, что приду купать! Она одна его таскала» [Петрушевская 2004: 120]. И лишь в последнюю очередь всплывает мысль о самом главном, смертном грехе, совершенном им, – убийстве, настолько глубоко загнана она в подсознание. Перед лицом Господа Номер Один признается и в том, что «убрал» также свидетеля своего преступления – проходившего мимо пьяного энти, о чем сожалеет. Воссоздаваемая

коллизия отсылает к линии убийства Раскольниковым, кроме старухи-процентщицы, кроткой Лизаветы, и удваивает вину Номера Один, лишая его всякого оправдания. Совершенно не случайно в результате метемпсихоза он переселяется в тело вора-убийцы – таким образом скрытое, отгоняемое от себя, как дурной сон, выступает наружу, персонализируется, тем более что жажда мести у героя не иссякла. Это и определяет его превращение в чучуну – в Номере Один неистовствуют деструктивные импульсы бессознательного:

...В нем, в мертвом, засела какая-то обморочная, голодная досада, типа злобы на эту жизнь... Короче хотелось их всех... убить.

А что это за фигура там?

Аа! Где мои деньги?

Как кровь залила мозг, закипело в башке, застучало сердце. Аа! Аааа! (Увидел точно). Грабители! Вот же он! <...>

...Номер Один несколькими прыжками несильно догнал и нанес сильнейший двуручный удар сложенными кулаками (пальцы беречь!) по лысому кумполу...<...> Эх, обрезка жести нет! По горлу бы сейчас. <...>

Убивать буду зверски [Петрушевская 2004: 129–131].

Время от времени героя посещает чувство «дежа вю», например, в квартире уголовника Ящика, когда он видит завернутую в тряпицу икону в серебряном окладе с засохшим пятном крови и прилипшим к нему комком седых волос посередине. Но это парафраз из «Преступления и наказания» Достоевского, пафос которого – во внутреннем изживании в себе качеств убийцы, нравственно-психологическом раскаянии, христианизации своей личности. И если герой не может вспомнить источник испытываемых ощущений (а Номер Один прекрасно знает Достоевского и ранее его цитировал), значит он пребывает во власти разрушительных импульсов психики, не контролируемых сознанием. Внутреннее раздвоение личности отражает чередование курсов интеллигента и убийцы. Для Петрушевской, как представляется, важно показать, что и совершивший убийство человек, охваченный некоей страстью-идеей, может не осознавать себя убийцей, носителем зла (тем не менее им являясь), о чем писал и Достоевский: «...убил, да за честного человека себя почитает, людей презирает, бледным ангелом ходит» [Достоевский 1991: 475]. Ложная самоидентификация – препятствие к раскаянию, и, переселяя душу Ивана в тело грабителя и убийцы Валеры, писательница как бы ему самому дает возможность удостовериться: он уже не тот, кем был, в него вселились трихины, духи зла.

Вслед за Достоевским Петрушевская трактует убийство Другого одновременно и как нравственное самоубийство личности. Для Раскольникова в какой-то момент и важнее всего, что он сотворил в результате убийства с самим собой: «Разве я старушонку убил? Я себя убил, а не старушонку! Тут так-таки разом и ухлопал себя, навеки!.. А старушонку эту черт убил, а не я...» [Достоевский 1991: 438]. И Номер Один говорит: «Я себя ограбил, но ничего не

помню, ни как охотился, ни как резал» [Петрушевская 2004: 208]. Раскольников после совершенного убийства и испытанного потрясения заболевает, пребывает в бреду. И Номеру Один кажется, состояние, что все это страшный сон – он как бы не верит, что мог убить, и испытывает такое чувство, будто сам умер: «Голова пу-устая... Звонит в ней что-то... Почему-то естудей... Еще вчера я был человеком... Еще вчера я был, а теперь меня нет. <...> Странное чувство полной пустоты. Это вот и есть смерть» [Петрушевская 2004: 228]. Так проявляет себя х р и с т и а н и з и р о в а н н ы й ч е л о в е к в них, нарушивший самую главную заповедь: «Не убий». Становится понятным, почему Номер Один столь настойчив в попытках вызволить Кухарева. Но поскольку подлинного раскаяния не произошло (совершенные преступления Номер Один ото всех скрывает), герой сохраняет облик вора и убийцы, ощущая себя тем не менее носителем возмездия по отношению к мешающим осуществить свою цель. Об этом свидетельствует намерение расправиться с «заказчиком» ограбления – Номером Вторым, в конце концов и осуществляемое. Однако периодически интеллигент в Номере Один воскресает, и тогда он полон тревоги за жену и сына, осознает, что более близких людей, кому он понастоящему дорог, у него нет, корит себя за то, что уделял им мало внимания, а результат его летних экспедиций к энтти – не только богатый этнографический материал, но и двое внебрачных детей. Правда, герой надеялся материально помочь семье, разработав и продав свою компьютерную игру, ориентируясь на то, на что есть спрос. «Там ады всех конфессий и в преддверии в чистилище пытки придум. Человеком, дыба колесо четвертование шкаф с остриями внутрь Железная Дева костер и весь мир нижнего Освенцима» [Петрушевская 2004: 329], – описывает Номер Один содержание игры в письме к жене. Суммируя различные виды посмертного наказания, изобретенные религиями мира, Петрушевская побуждает ужаснуться как жестокости гуманных, казалась бы, учений, так и переходу пыток в разряд компьютерных забав. Происходящее с ним теперь кажется Номеру Один настолько неправдоподобным, что и напоминает какую-то компьютерную игру. Но насколько отличаются реальные переживания человека, оказавшегося жертвой преступного мира, от того удовольствия, которое получает участник компьютерной игры, лишь имитирующей подлинные человеческие чувства! Жестокие схватки и убийства в них – лишь захватывающий элемент сюжета, они не вызывают отталкивания от насилия, напротив, могут привить вкус к нему. Так стоило ли Номеру Один заниматься разработкой новых вариантов компьютерных злодеяний, возможно, подготовивших и совершенные им реальные? Связь между этими сферами жизни героя несомненна. Устами персонажа Петрушевская осуждает и «рекламу» насилия и терроризма в «реальном времени», захлестнувшую телеэкраны. Такого концентрированного потока экранных убийств, обрушивающихся на людей, до появления современных масс-медиа человечество не знало. Смерть стала товаром, на кото-

ром можно заработать; она профанируется, потребляется в ряду развлечений. Привычка рождает бесчувственность к смерти, страданию – на этом вырастает поколение за поколением. В произведении настойчиво звучит мотив нравственного одичания, конкретизируемый многочисленными примерами. Особенно ранят сцены, связанные с глумлением над детьми: пьяный мужик, хорохорясь, на глазах у подростков насилует девочку, а назавтра ничего не помнит; забудьды в деревнях продают своих детей за бутылку на время педофилам; распосавшиеся «новые русские» «снимают» у бензokolонки для сексуальных забав голодающих мальчиков... «Живые сцены» дополняют социологические выдержки из статьи главного героя.

Господствовавший в годы советской власти миф о «светлом будущем» сменяет в романе представление об обратном ходе истории, возвращении к пещерным временам. Таково наследие, полученное от тоталитаризма в условиях освобождения людей от сковывавших их кандалов. К расчеловеченному человеку тоже подходит понятие «чучуна», убеждается Номер Один.

Мир чучун у Петрушевской кошмарен и отталивает. Но каждый из насильников и убийц рано или поздно становится жертвой другого: Валера и Ящик грабят главного героя – Ящик убивает Валеру и забирает все деньги себе – прошедший через метемпсихоз Валера убивает Номера Один и Ящика – сражаясь за свою жизнь, Номер Первый перед смертью успевает убить сообщницу воров, – пребывающей в теле Валеры Номер Один грабит и принуждает к половому акту спутницу по купе – он же усыплен ею с помощью клофелина и обокраден – Чуносый убивает Номера Один в облике Валеры... Конца края этому хороводу смертей не предвидится – убитые воскресают в других телах в виде чучун. Более того, даже сердобольные родители, готовые отдать за своих детей жизнь, возрождаются в них пещерными представлениями и уродливыми моральными стандартами. Посредством фантастической условности Петрушевская «материализует» процесс перевоплощения родителей в детей, изображая «сеанс метемпсихоза» – сниженно-абсурдистский аналог «сеанса черной магии» у Булгакова. В каком-то смысле это тоже сеанс разоблачения, но в первую очередь – разоблачения нечистой силы, жульня, наживающегося на человеческом горе. Жуткая очередь измученных женщин с трупами умерших детей и внуков на руках, обманутая обещанием спасения и движущаяся (как полагает) к двери в новую жизнь, а на самом деле к дыре в преисподнюю, куда, дав друг друга, и низвергается, напоминает Номеру Один кошмары Иеронима Босха, воссозданные в триптихе «Страшный суд», «Рай», «Ад» и тетраптихе «В садах других возможностей» (именно так герой предполагал назвать свою компьютерную игру). Мрачная фантазия средневекового художника словно стала реальностью. «Глаза запавшие у мертвых, ввалившиеся. И у живых тоже. Grimасы на лице, застывшие grimасы нетерпения. <...> Зверски обочаривались, потные уроды в обнимку с красивыми мертвыми <...> Сзади надвинулась сетка з Ксюшей

на руках, она причитала, выла, ни на что не обращая внимания:

– Ой, нашлась моя девочка... Ой, видите, нашлась моя девочка... Ой, Господи, нашлась. Ой, кто ее задушил... Ой-дайте-мне-кто ее задушил... Ой-я-сама-его-задушу...» [Петрушевская 2004: 298], – вот что видит и слышит сплюснутый в общей толпе герой.

И если за дверью квартиры 50 у Булгакова ждут необычные персонажи и захватывающие фантастические превращения, то в романе Петрушевской сразу за железной дверью ком человеческих тел падает в бездонный провал тьмы, с лету вонзаясь в глыбы вечного льда, сталактиты которого образуют мертвый белый сад (уж конечно, других возможностей), вмерзая в него, а ускользнувшие от расправы Трехпалого, становясь чучунами.

Власть безумия и абсурда распространяется и на изображение метемпсихозного воскрешения. Переселившиеся в детские тела души взрослых создают невменяемых уродцев, каких-то неполноценных карликов. У них неадекватная самоидентификация, клонированный речевой аппарат, резко суженная сфера жизненных интересов. Они и смешат, и пугают своей дефективностью, принимаемой за норму.

Остраняющее травестирование у Петрушевской – одновременно указание на инфантилизм персонажей. Инфантилизм характеризуется отставанием в общекультурном и нравственном развитии личности сравнительно с достигнутым возрастом и проявляется как в бездумном усвоении стереотипов массового сознания, так и неспособности обуздать свой эгоизм, принимающий опасные для других формы. «Цивилизация, образование, взросление их не касается. Остаются детьми, как энгти мои. Правополушарная, неразвивающаяся цивилизация. Не способная к прогрессу» [Петрушевская 2004: 138], – излагает свои соображения по поводу данного феномена главный герой в письме к жене.

Новые чучуны – всегда инфантилы. Писательница гротескно заостряет их культурную недоразвитость, нравственное уродство. Средством сатирической характеристики становится речь персонажей. Жулик Номер Два выражается косноязычно, безграмотно: «Кто прислал грант – это уже веса тут никакого не играет!» [Петрушевская 2004: 40]; алкаш дядя Ваня картавит, как маленький ребенок, коверкая русский язык до неузнаваемости: «У, Ваея. Язбий мне (далее следовало какое-то уже совсем непонятное слово). Язбий мне на хей акваюм» [Петрушевская 2004: 188]; бандит Валера заикается, проглатывает слоги, что придает его речи нечто дельбиное: «Да-авай бабки, бабкибабки даа... давай ну ты» [Петрушевская 2004: 130]; сленг убийцы Ящика вообще напоминает невразумительное мычание идиота: «Кряча... Тоня чезабил...» [Петрушевская 2004: 148]. Петрушевская лишает нечисть важнейшего признака культуры – вразумительной, грамотной речи, акцентирует дефективность чучун.

Трансформировавшийся Номер Один тоже начинает замечать, что с его речью и даже артикуляцией что-то творится – язык словно не хочет слушаться его, воспроизводит исковерканные слова. В

письма героя домой вкрадываются ошибки и описки. Культурные навыки оказываются поколебленными, в речь Номера Один проникает блатной сленг. Внутренние изменения Петрушевская делает внешними.

В новом облике Номер Один оказывается не узнаваемым собственной женой. Под видом друга Валеры он является облагодетельствовать свою семью: вместе с известием о смерти Ивана привозит (якобы от него) большую сумму денег и похищенные вещи. Но, заподозрив неладное, женщина что-либо взять отказывается.

Хотя образ Анюты занимает в структуре романа периферийное положение, в концептуальном отношении он очень важен. На фоне воссоздаваемой босхиады эта молодая женщина кажется святой, настолько нравственно чиста и тверда в своих принципах. Внешняя хрупкость контрастно оттеняет ее внутреннюю силу, готовность вынести все тяготы жизни, сохраняя душу незапятнанной. Анюта – будто заговоренная: никакие соблазны зла на нее не действуют, это живое олицетворение совести, жертвенности, любви. Ни капли эгоизма нет в ее сердце. И живет Анюта не для себя – все ее помыслы и заботы о маленьком сыне-калеке, которого она стремится поставить на ноги. Не получая настоящей помощи от мужа, женщина еще умудряется содержать себя и ребенка: уложив его спать, она до глубокой ночи перепечатывает чужие докторские диссертации. Вид у Анюты измученный. Вот какой ее увидел после разлуки Номер Один: «Тоненькие ручки, большие глаза, челка. И дать-то можно восемнадцать лет. Только истощенная как узница какая-то» [Петрушевская 2004: 268]. Хотя Анюта бьется, как рыба об лед, тем не менее чувство человеческого достоинства в ней очень сильно. «Милостыню» от чужака она не принимает, чувствуя какую-то фальшь в его поведении и предполагая, что таким образом хочет «откупиться» от семьи бросивший ее муж. Если они с сыном ему не нужны, то и денег от него не надо. «Вот, это вся его Анюта, она такая! Нет других на свете. Таких маленьких, упрямых» [Петрушевская 2004: 269], – и с восхищением, и негодуя, что не удалось добиться своего, отмечает Номер Один. Мужскому, «мачистскому» началу в нем, однако, трудно смириться с тем, что женщина берет над ним верх, а нежелание Анюты оставить его в квартире ночевать вызывает бешеную вспышку ревности из-за предположения, что она ждет другого. Ни на чем не основанное подозрение превращает Номера Один в зверя. Он сваливает с ног и жестоко избивает ни в чем не повинную Анюту, в припадке ненависти готов ее убить.³ Психологический аспект резкого перехода от любви к ненависти, от благих порывов к садизму Петрушевская подвергает глубинному анализу. Становится понятно, что вырвавшийся на свободу зверь сидел где-то глубоко в недрах души Номера Один, в его бессознательном, до поры «дремал». Это впитанный «с молоком матери» и возвращенный системой существующих в со-

³ «Ежегодно в России от домашнего насилия, по сведениям МВД, погибает 12–14 тысяч женщин» [Арбатова 2006: 17].

циуме приоритетов фаллократизм, предполагающий господствующее положение мужчины в обществе и дискриминацию женщины по признаку пола. Культура и любовь способны смягчить «мужской шовинизм», но импульсы патриархального «мачизма» наследуются генетически в течение тысячелетий, и разумное решение многовековой проблемы может тормозиться сферой коллективного бессознательно-го, особенно если воздействие на нее агрессивно по своему наполнению. У Номера Один в силу его трансформации психика находится в агрессивном состоянии, при радости встречи с женой до поры сдерживаемом. «Срывается» герой, казалось бы, из-за пустяка: новых тапочек в прихожей под вешалкой, выстраивая в уме систему шизофренических доказательств, что они предназначены любовнику Анюты. А ведь можно было предположить, что тапочки куплены в подарок мужу (то есть ему же). Одно только подозрение без доказательств ставится женщине в вину, так как сознание Номера Один диссоциировано приступом злобы: как же, он убежден, что нанесено оскорбление его мужскому статусу. Фаллократическая подоплека направленной против Анюты агрессии проявляется в стремлении продемонстрировать свое господство над ней, и в форме, реализующей позицию «власть – подчинение». Номер Один хочет видеть женщину на коленях перед собой, униженной и покорной, почему и сбивает ее с ног, насильственно принуждая к оральному сексу. Само «орудие» пытки указывает на одержимость комплексом (маскулинистского) превосходства. Демонстрация эрегированного члена – как бы визуальное подтверждение этого. Да и мысленно герой формулирует цель осуществляемого надругательства следующим образом: «А чтобы ты знала свое место!» [Петрушевская 2004: 272] (вообще мотив изнасилования женщины как способ мужского самоутверждения – один из сквозных в книге). И все же непомерная жестокость расправы явно несопоставима инкриминируемому Анюте «преступлению». Сам того по-настоящему, может быть, не осознавая, «превращенный» герой вымещает на беззащитной женщине накопившуюся на мир злобу, и ревность – лишь «спусковой крючок» вырывающейся наружу и калечащей Другого деструктивности. Взбешен Номер Один и потому, что угадывает: вора и убийцу в нем жена не примет, и ее поведение (хотя она сама об этом не догадывается) – форма осуждения его новой сущности.

Показательно, что и в критической, грозящей смертью ситуации Анюта думает не о себе, а о ребенке, который останется сиротой: «Валера поднял ее голову за волосы. <...> Так кошки выглядят, если взять их за шкуру. Рот растянут, глаза враскосяк.

Она висела на своих волосах, пытаясь отцепить его руку. Не плакала, бормотала одно и то же: «Не убивай меня, гадина, ребенок погибнет» [Петрушевская 2004: 272].

Нежелание подчиниться его воле еще более разъяряет Номера Один. Чтобы причинить жене максимальную боль, он готов задушить ребенка, плач которого доносится из соседней комнаты. Но, догадавшись о его намерениях, Анюта вцепляется в

ноги насильника мертвой хваткой, из последних сил перенося обрушивающиеся на нее побои и не давая Номеру Один сдвинуться с места. Пик ярости оказывается перенесенным с ребенка на жену, а зов сына: «Папа, папочка. Я упав...» [Петрушевская 2004: 274] побуждает героя опомниться, воскрешая отцовские чувства. С позором, весь трясясь, Номер Один покидает квартиру, оставляя после себя страдание и ужас.

Мир женщин и детей в романе Петрушевской – мир «униженных и оскорбленных» (по Достоевскому), хозяевами жизни показаны мужчины⁴, точнее – чужды мужского пола. Порождающее жизнь начало оказывается затаптываемым, оскверняемым, истощаемым. И тем не менее именно на сферу материнства – с присущим русской женщине культом ребенка, ради которого она забывает о себе, обретая смысл жизни в преисполненной любви заботе о нем, – единственная надежда Петрушевской. Номер Один в письме даже упрекает Анюту в чрезмерной, по его представлениям, самоотдаче сыну: «Он Алешка твой муж и твое все, прости как у многих русск женщин...» [Петрушевская 2004: 333]. То, что ребенок может быть высшей ценностью (а не деньги, карьера, идеологические или религиозные абстракции), для сформированного маскулинистской цивилизацией непостижимо – пусть даже это плоть от его плоти. Номеру Один внушили, что отцовство – не главное, сотворение семейного рая – не главное⁵, «его ролевая функция иная» [Петрушевская 2004: 334]. Какая же? Если судить по поведению героя, – социальная самореализация, удовлетворяющая потребности его, но осуществляемая за счет лишаемой аналогичной возможности жены. Опорой семьи Номера Один назвать нельзя – все держится на Анюте, более того – по психологии семейного инфантилизма это еще один ее ребенок. Дома он ищет тепла, заботы и защиты от жестокого мира. Жена готова многое дать и вынести, но чувности, угрожающего самой жизни и разрушающего человека, она не приемлет.

Чтобы не потерять Анюту, Номер Один пытается преодолеть «Валеру» в себе. В адресуемом жене письме снова проступает Иван. Он осуждает себя-вора, крадущего свою единственную жизнь у себя же, хочет искупить свою вину, и прежде всего – вернуть драгоценный камень в святилище энтти. Тем самым хотя бы одна «дыра», через которую зло хлещет в мир, надеется герой, будет закрыта. Однако осуществить свое намерение Номер Один не успевает. Его убивает Никулай-уол, вообразивший себя фюрером энтти и тоже превратившийся в чуждую – он «устраняет» свидетеля срежиссированной расправы с артистами местного театра, запечатленной Номером Один на киноленту, дабы использовать сфабрикованную запись для привлечения внимания к положению вымирающего малого народа. Цель вроде бы благородная, методы – ужасные: ока-

⁴ Частная собственность поделена так, что, по сведениям Госкомстата, 92 % зарегистрировано на мужчин, остальное – на женщин» [Арбатова 2006: 18].

⁵ Навивно предполагать, что человек, не сумевший создать гармонию в собственной семье, создаст ее в обществе.

зывается, ведущую актрису театра казнили, предвзвременно изнасиловал и содрал с живой кожу, по указанию Никулай-уола. Верховный Мамот энтти последовал, по его собственному признанию, примеру христианского Бога: «Он отдал на распятие сына, а я ее» [Петрушевская 2004: 320] – мать. Транслированием записи по телевидению Никулай-уол рассчитывает вызвать международную сенсацию. Себя он приравнивает к Богу, считая свое дело священным и не сознавая, что стал добычей бесов. Вот и Номеру Один совершить доброе дело Верховный Мамот не дал – оно бы помешало разжиганию национальной вражды.

Утешительный финал в романе отсутствует – «Номер Один, или В Садах других возможностей» оставляет впечатление, что босхиада продолжается. И если у Достоевского Россия – «бесноватый, исцеляемый Христом» (Д. Мережковский), то у Петрушевской измученный нечистой силой «бесноватый» просто переселяется в новое историческое тело.⁶ Сущность совершающихся в стране перемен, таким образом, оценивается не как воскрешение, а как метемпсихоз. Общациональное покаяние так и не состоялось, власть осталась в руках советской номенклатуры, сменившей идеологию, но не свою преступную мораль и иницировавшей разграбление общего достояния. «...Все у тебя могут украсть, твою единственную жизнь тоже... – писал перед смертью Номер Один, – но вопрос в том что надо отвечать высшим разумом и решать кажд воровство как задачу как высшую матем-тику...» [Петрушевская 2004: 334]. Речь идет о необходимости осознать, что и узаконенное воровство – все равно воровство и обосновываемое национальными (вариант: государственными, корпоративными, личными) интересами убийство – все равно убийство, и взглянуть с этих позиций на себя самого, оказывая сопротивление бесовским соблазнам, если они проникли в душу, подчиняя разрушительные страсти высшему разуму и «размыкая» тем самым цепь зла. Пока же, дает понять писательница, проигрывается новый вариант «Бесов», «мертвые души» затапывают живых.

Данные об авторе:

Ирина Степановна Скоропанова – доктор филологических наук, профессор кафедры русской литературы Белорусского государственного университета (Минск).

Адрес: 220030, Минск, пр-т Независимости, 4.

E-mail: verina14@rambler.ru

About the author:

Irina Stepanovna Skoropanova is a Doctor of Philology, Professor of Chair of the Russian Literature of the Belarusian State University (Minsk).

Наблюдения Петрушевской подтверждают произведение других русских писателей: «Быть Босхом» А. Королева, «Вечная мерзлота» Н. Садур, «Пир» В. Сорокина, «Осени не будет никогда» Д. Липскерова, «Empire V (Ампир V)» В. Пелевина, многоаспектно рассматривающих зло-бо-дневную проблему. Стало ли больше зла в жизни? Вряд ли, если сравнить с многомиллионными жертвами тоталитарной эпохи. Но советская литература, как правило, ко злу была слепа и даже способствовала его увеличению, внедряя идеи революционного насилия, сегрегации людей по классовому признаку, идеологической дискриминации. Современные авторы, осмысляя жуткий исторический опыт, анализируя происходящее, лишают категории добра и зла идеологической «привязки», критерием реального гуманизма делают жизнь и благо человека, сама модель которого усложняется и включает в себя наряду со сферой сознания «нижний мир» психики. Писатели отвергают «замазывание» проблемы и камуфлирование зла гламуром масс-медиа, направляя свои усилия на «изгнание бесов» из человеческого душ, а это – обнадеживающий признак начавшегося выздоровления, если не общества, то самой литературы.

ЛИТЕРАТУРА

Арбатова М. И. Стенограмма выступления перед участниками X Международной научной конференции «Взаимодействие литератур в мировом литературном процессе. Проблемы теоретической и исторической поэтики» в Гродненском государственном университете 19 сентября 2004 г. // Материалы творческих встреч с писателями / сост. И. С. Скоропанова. – Минск: БГПУ – ИСЗ, 2006. – 155 с.

Довлатов С. Ремесло. – СПб.: Азбука-классика, 2007. – 192 с.

Достоевский Ф. М. Преступление и наказание // Достоевский Ф. М. Собр. соч.: в 10 т. Т. 5. – М.: Госиздат худож. лит., 1957. – 600 с.

Жизнь земная и последующая / сост. П. С. Гуревич, С. Я. Левит. Пер. с англ. – М.: Политиздат, 1991. – 415 с.

Петрушевская Л. Номер Один, или В садах других возможностей. – М.: ЭКСМО, 2004. – 336 с.

Стратановский С. Тьма дневная: Стихи девяностых годов. – М.: НЛО, 2000. – 187 с..

⁶ Начальник, на котором пробы негде ставить, говорит Номеру Один: «...Ты меня их богом не пугай, мне свой поможет. Я жожу, свечки ставлю и так далее» [Петрушевская 2004: 55].

Е. А. Меркотун
Екатеринбург, Россия

ЗАПРЕДЕЛЬНОСТЬ ПРИВЫЧНОГО: МИКРОМИР ОДНОАКТНЫХ ПЬЕС Л. ПЕТРУШЕВСКОЙ

Аннотация. Статья посвящена поэтике одноактной драматургии Л. Петрушевской. Рассматриваются способы компрессии образа мира в одноактном драматическом действии. Уделяется внимание проблеме места действия и организации сценического пространства в пьесе «Аве Мария, мамочка!» Проблема места развивается в тексте одноактной драмы от локального территориального противоречия до экзистенциального уровня.

Ключевые слова: Петрушевская, одноактная пьеса, место действия, пространство, художественный мир.

Е. А. Merkotun
Yekaterinburg, Russia

TRANSCENDENCE OF FAMILIAR: A MICROCOSM OF ONE-ACT PETRUSHEVSKAYA'S PLAYS

Abstract. This article is about poetic of L. Petrushevskaya's one-act drama. The methods of image compression in the world one-act dramatic action. Attention is paid to the problem of the place of action and organization of the stage space in the play "Hail Mary, Mother!" Problem space develops into a one-act drama text from local territorial conflicts to an existential level.

Keywords: Petrushevskaya, one-act play, scene, space, artistic world.

Творчество Л. Петрушевской-драматурга тяготеет к малым формам. По мере появления в печати ее новых пьес в 1970–90-е гг. постепенно становилась отчетливой тенденция к локализации внешних параметров драматического действия или тяготение к его дискретной, эпизодической структуре. Наряду с «полнометражными» двухактовыми пьесами («Уроки музыки», «Три девушки в голубом», «Московский хор»), автор создает «драматические дуэты» (например, «Чинзано» и «День рождения Смирновой»), где два относительно независимых отрезка действия объединены системой персонажей, повторяют и возвращают одну и ту же коллизию в разных ракурсах, но могут быть прочитаны и как самостоятельные, автономные произведения. В 1970–80-е годы из написанных в разные годы «одноактовок» Л. Петрушевская формирует циклы «Квартира Коломбины» (1974–1981) и «Бабуля-блюз» (1977–1986), составляющие их произведения сюжетно независимы, играют разными трио-квартетами персонажей¹. К середине 1990-х гг. драматургом опубликовано более 20-ти «одноактовок», кроме указанных драматургических единств, сложились циклы «Песни XX века» и «Темная комната»². Одноактная структура действия в подавляющем большинстве драматических произведений Л. Петрушевской вполне определена и устойчива.

«Поэтика компрессии», свойственная одноактной драме, может проявляться в стремительном развитии действия, которое тяготеет к завершающей стадии конфликта. Это интенсивный, крайне конфликтный, «пиковый» драматический мир, «действенный рассказ о самом главном в судьбе человека» (И. Вишневская). С этой точки зрения одноактная пьеса предстает как драматургия внезапных и стремительных перипетий, контрастов и парадоксов, неожиданных событий, решительных, переворачивающих судьбу выборов и драматических открытий.

Однако, справедливо и то, что далеко не все одноактные пьесы обладают энергичным, стремительным действием, развиваются «на космических скоростях», поражают уплотненностью, насыщенностью драматических событий. Одноактность, например, как отметил А. Аникст, «соответствовала природе «статического театра» М. Метерлинка, изображающего людей, абсолютно «подвластных неведомым силам» [Аникст 1988: 238]. Или коротким антипьесам С. Беккета, во многих из которых имеет место «максимум слов, потому что вообще ничего не совершается – за исключением ожидания» [Бентли 2004: 124].³ Разные способы остановки, торможения сценического времени, ослабления внешнего действия – достаточно распространены прием в одноактной пьесе. Драматург Н. Садури указывает, например, что остановка времени в одноактной пьесе для нее становится элементом своеобразной драматургической «технологии»: «Я останавливаю время, – и в диалогах начинается развитие жиз-

¹ Заметим, что некоторые пьесы, первоначально написанные в одном акте, затем получали «продолжение», необходимое для сценической реализации. Так произошло с пьесой «Любовь», к которой Петрушевская дописала «второй акт» – «Брачная ночь, или 37 мая». Однако, в собрание сочинений автор включила пьесу в первоначальном одноактном варианте. Пьеса «Сырая нога, или Встреча друзей» также изначально была одноактной, впоследствии ее сюжет преобразован драматургом в двухчастный.

² Книги Л. Петрушевской, изданные в 2005–2009 гг. продолжают пополнять корпус одноактной драматургии новыми текстами, а также пьесами, которые были написаны и поставлены на рубеже веков: «Бифем», «Гамлет. Нулевое действие», «Еду в сад», «Певец певича», «Газбу», «Диалоги» («Боб, Ок», «Клиника ПЗ», «Сон», «Остров Арарат»).

³ В связи с «минимализмом» поэтики С. Беккета Е. Г. Доценко отмечает «переполненность каждого знака смыслами» при внешней концентрации миниатюры на одном приеме, сочетание минимализма с внутренней динамикой драматургического образа: «поскольку для Беккета “чем меньше, тем больше”, то по мере редукции визуального и словесного ряда в пьесах повышается амбивалентность его произведений» [Доценко 2005: 178–179, 197].

ни, идут временные сдвиги и наслаения. И тут нельзя разорвать действие» [Докутович 1989: 8]⁴.

Одноактная драматургия может выбирать разные способы интенсификации действия в пределах его лаконичных внешних характеристик. Она исследует микроуровень противоречий и достигает впечатления многомерности мира; используя статичность внешних ситуаций, усиливает динамику внутреннего действия. Последовательное стадийное развитие конфликта и действия преобразуется в одноактной драме в раскрытие, обнаружение острых ситуаций, скрытых коллизий, сущностных противоречий.

Организации *хронотопа* одноактной драматургии в целом свойственно «наращивание объема» пространства и времени, не выраженного непосредственно в предметном плане, в сценических образах: «На основное конкретное действие накладывается один слой, другой – смысловой, образный – и так далее до бесконечности. ... Важно создать ощущение жизни и сохранить ее движение» [Там же: 8]. Достигается этот «эффект лессировки» (Б. Зингерман) и за счет значительности панорамы внесценического пространства по контрасту с локальностью места действия; и повышенным вниманием к детали («обостренное внимание к деталям, ко всем “мелочам”. Мелочей в буквальном смысле слова нет»); и созданием ощущения «груза прошлого», «запаса предшествующей жизни» [Там же: 74, 85].

Г. Д. Гачев, разграничивая «театр пространства» и «театр помещения», указывал, что они поразному «ведут речь о состоянии мира», «творят по своему образу и подобию ... время и место действия», в частности, «театр помещения» выводит на сцену человека, который «уже сотворен», а жизнь его «окружает, давит, нажимает», демонстрируя «обстановку и у-становки, обстоятельства и настояния» [Гачев 1968: 210]. Очертания этой модели мира наглядно проявляют себя и в конструкции хронотопа одноактных пьес Петрушевской, место действия которых, в его локальном конкретном значении, замкнуто, в основном, стенами помещений – обитаемых, обставленных вещами территорий внутреннего пространства. Если попытаться увидеть одно за другим места действия ее пьес, то перед внутренним взором предстанет целая система помещений: кухни, прихожие, комнаты, лестничные площадки, больничные палаты и тюремные камеры – целый ряд стандартных ячеек, мест пребывания, в буквальном смысле стен, в которых человек изо дня в день проводит время своей жизни.

Ограниченность сценического пространства в одноактной драматургии Петрушевской является условием драматургического эксперимента автора, в ходе которого становятся отчетливо видимыми способы обустройства человеком своего микромира, взаимодействия личности с «ближним кругом» су-

ществования.⁵ Формируя особый «сценический микрокосмос», место действия участвует в развитии конфликта, создает напряжение драматической ситуации.⁶ В пьесах Л. Петрушевской через минимальный, «одноклеточный» масштаб сценического пространства воплощаются конфликтные состояния, оформляются их видимые показатели. В частности, в большинстве «одноактовок» автора внешнее действие непосредственно связано с проблемой места, столкновение волевых усилий и интересов действующих лиц возникает по поводу его «присвоения».

Появляясь на сцене, многие герои Петрушевской стремятся выяснить прежде всего вопросы территориальные: заявляют претензию на место, испытывают к нему чувство собственности и, с другой стороны, чувство враждебного отчуждения к другим, находящимся в том же пространстве людям. Приведем лишь некоторые наиболее показательные реплики и диалоги, звучащие в кульминационные моменты сражений за место:

Евгения Ивановна. Это моя комната. Постоянно здесь делать нечего. («Любовь») [Петрушевская 1996: 230]⁷

Бульди. Ну что, с милицией тебя выводить? <...>

Ау. А вы здесь не живете!

Бульди. Я? Я не живу?! Вот придет мой муж, узнаешь, где я живу! («Анданте»; 252–253)

Каля. Вы где остановились? А? Бабуль, плохо с ушами? Где ночевать будешь, а? <...> Дим, спроси у бабки, она где ночевать собирается, у нас? («Я болею за Швецию»; 291)

Миша. Отец, когда делал пристройку, сказал, что это будет моя комната. <...>

Вера Константиновна. Я ее предупредила, когда она ко мне обратилась, что здесь не только ей, но и его родному сыну не место. Здесь протекает жизнь двух глубоко одиноких людей. («Дом и дерево»; 278, 280)

Женщина. Говорят вам, здесь не место! <...> Очертенели, что ли? Выкатывайтесь, вот документы сразу проверим! <...>

Девушка. А на следующей станции сойдете вы.

Женщина. Да? А это не хочешь? (*Показывает иши*)

Девушка. Это у вас нет билета. Понятно, тетенька? На вас билет я не покупала. («Аве Мария, мамочка!»; 402)

Автор словно бы вкладывает в своих героев «ген» пространственной агрессии, который начина-

⁵ М. Поляков, анализируя подход Э. Сурио к анализу драматических ситуаций, особо выделяет и развивает его трактовку сценического пространства как «микрокосмоса»: «На сцене мы видим определенные фигуры, события, места. Но вместе с тем эти события, фигуры и места занимают существование более широкого мира, более широких процессов. Происходит процесс расширения значений пространства, времени. <...> “Сценический микрокосмос” становится сжатым ядром, зерном “театрального макрокосмоса”» [Поляков 2000: 22]

⁶ Там же. С. 23.

⁷ Далее цитаты из драматических произведений Петрушевской приводятся по этому изданию с указанием номеров страниц в скобках.

⁴ В одном из разделов книги Б. Н. Докутовича «Загадки малой драматургии» приводится подборка интервью о поэтике одноактной пьесы. Высказывания драматургов, режиссеров, актеров в совокупности дают представление о литературных и сценических особенностях одноактной драмы.

ет активно работать в ходе развития действия. Однако, проблема места, безусловно, не исчерпывается вопросами сугубо бытового плана, напротив, попытки персонажей разрешить локальные территориальные конфликты, позволяют автору органично ввести в ткань драматического произведения более масштабные, сущностные координаты.

Так, в пьесе «*Аве Мария, мамочка!*» категория места становится одним из самых подвижных игровых элементов драматического действия, постепенно расширяя спектр значений от сценически конкретного до метафорического, образует особую линию действия, активно формирует интригу пьесы.

Первая мизансцена предельно узнаваема и стандартна, ситуация связана с распределением мест в купе поезда (*Женщина*. Сюда, сюда! Где наши места? <...> Два нижних, как и надо. Это верхнее? Девушка, ты уж полезешь на полку...; 388). Обустройство временного дорожного жилья в фирменном поезде, разграничение этого тесного помещения «согласно купленным билетам» сопровождается и вполне понятной суетой, и некоторыми разногласиями между пассажирками (*Девушка*. Я наверх поставлю все. *Женщина*. Наверх! А еще один человек не едет? <...> Головой надо думать, башка! ... *Девушка* (с расстановкой). Вы не беспокойтесь; 388). Эта ситуация разворачивается на предельно ограниченной территории, сопровождаясь и особым речевым действием, в котором активно участвует само понятие места, перетекая из одного высказывания в другое, наращивая свою значимость в диалоге, например:

Женщина. Там место. Сюда много войдет. <...> Ведь мест у нас много, а места мало. <...> Семь мест у нее, пять у меня. <...> Полка пустая, кто войдет, куда места будет ставить?

Девушка (*Матери*). Ляжете сюда? (*Предлагает Матери место*). (388)

Однако, среди дорожной суеты с укладкой багажных мест и распределением места для пассажиров, присутствует и постепенно становится все более весомым единичный акцент предметного плана, внимание читателя/зрителя периодически фиксируется на непонятном свертке в целлофане, сопровождаемом букетом цветов («зима, где цветы достанем дома»; 389), и этот объект почему-то сложно приспособить к какому-либо месту:

Мать стоит неподвижно со свертком в руке, с букетом.

Женщина. Это что? А, это то. <...> Ставьте! В самую глубину!

Мать. Лучше не надо. <...>
Мать наклоняется, кладет цветы на пол около свертка.

Женщина. Куда, умная головушка? ... (*Суется поднять*)

Девушка. Не трогайте, вам говорят, женщина! (388–389).

Узнавание, приготовленное здесь драматургом для зрителя, состоит в том, что этот «неудобный»

элемент багажа оказывается урной с прахом погибшего Артема, которую его родственники и друзья, только что пережившие сильнейшее трагическое потрясение, везут из столицы на родину. Поиски места для останков близкого человека среди вещей, среди багажных мест в значительной степени остраивают все происходящее, разрушают привычность, стандартность и бытовую конкретику ситуации. В свете этой проясвившейся коллизии несколько иначе видится и само место действия. Сценическая площадка характеризуется не просто узостью, замкнутостью, теснотой вещественного плана, но крайней психологической и экзистенциальной насыщенностью. Здесь находятся, во-первых, люди, любившие Артема при жизни: Мать – Татьяна Сергеевна, Девушка – Алла, которая считает себя его женой и, видимо, продолжает непрерывный внутренний диалог с любимым человеком (*Девушка*. Он не разрешает мне говорить при вас. Я говорю с ним сама, непрерывно. Я одна хочу говорить с ним. <...> О нем никто ничего не знал, кроме меня; 395, 400); подруга и коллега Матери, которая помнит Артема еще маленьким ребенком (*Женщина*. Он мне на руки мочился, ты что! Я его так знала, как ты не знала; 395), двое друзей с шекспировскими фамилиями – «Розенкранц и Гильденстерн», сопровождающие Артема в последний путь и своим присутствием напоминаящие о трагических потрясениях датского королевства, словно о недавних событиях. Во-вторых, вещи, которыми загружено это купе, скорее всего, еще недавно заполняли дом Артема (*Женщина*. Мало вещей забрали, надо было больше, я же говорила, ничего не лишнее...; 388) – ящики, чемоданы, радиоприемник, в разговоре периодически вспоминают про холодильник, который «сволокли от матери» (402), и зеркало из прихожей – все это совсем недавно было непосредственным окружением, материальной оболочкой существования ушедшего из жизни человека. Атмосферу крохотного помещения заполняют также противоречивые воспоминания и суждения о нем, прорывающиеся в дорожном разговоре; только намеченные пунктирно отдельные линии отношений, связывавшие Артема с каждым из пассажиров; наконец, здесь находится и он сам в форме свертка в целлофане под сиденьем Матери, о его незримом присутствии знают другие персонажи (*Женщина*. Боюсь ЕГО. Молчу, молчу. <...> Господи! Как он стонет!..; 403). В сущности, вся небольшая, трагически оборвавшаяся жизнь в свернутом, «упакованном», конспективном виде вмещается в это купе⁸.

Вновь вспыхнувший ближе к финалу пьесы территориальный конфликт связан с перераспределением тех же мест на полках и необходимостью на этот раз уместиться в купе впятером (*Женщина*. Я

⁸ Подобный прием организации драматического пространства использовался, например, в одноактной пьесе Э. Олби «Американская мечта» (1961). Красиво завязанные свертки и множество коробок, сваленные грудой в комнате, постепенно разрастаются количественно, все больше завладевают вниманием зрителя и, в конце концов, приобретают метафорическое значение оболочки, «упаковки», вещественной формы человеческого существования.

не лягу, я не лягу, у меня нет места... Девушка. Спи-те, ложитесь, для вас место готово; 403–404). Но теперь их нелепые перемещения в ограниченном тесном сценическом пространстве напрямую взаимодействуют с проблемой места в социальном и экзистенциальном планах. Во-первых, в словесное действие включается также понятие «место работы» в значении «удержать место» или «потерять место» – особенно в репликах Женщины, открывающих «служебную драму» Татьяны Сергеевны, характеризующих ее весьма неустойчивое положение в институте («Хорошо, что я как начальство сижу и тебя на пенсию не разрешаю проводить, а то бы ты увидела...»; 390), в ее словах представлен даже претендент на это место в дальнейшем («Он молодой и член партии, двое детей морально устойчивых. Сама знаешь. Он же прямо спит на работе. <...> Улыбается, зубки мелкие, как у мышонка»; 390). Кроме того, место и статус в семье тоже обнаруживают непрочность и могут быть внезапно утрачены персонажами: «Женщина. Все, Мариночку от меня унесли, родной сынок выгнал жену с дочкой, я возвращаюсь – никого», «Теперь ездить кланяться к той бабушке» (393, 396). Ситуация потери своего места возобновляется и словно передается другому, создавая цепную реакцию («Женщина. Я организовала письмо. <...> Ее конечно попросили из школы, теперь мой сын заявляется, что вы ее выгнали с работы, я обязан жениться»; «Она же кандидат и все. Кому она нужна. <...> И я никому не нужна. Все, все» и т.п.; 398), и тиражируется до последнего предела, включая спор о месте захоронения праха Артема. Все варианты его дальнейшего местонахождения, по странной иронии, отзываются той же теснотой, дискомфортом, неизменным отсутствием покоя: «У них дед на старом кладбище захоронен в братской могиле... а мы его фамилию туда закажем. <...> Он не хочет в братскую могилу. <...> А новое кладбище вообще на том берегу реки, ни одного дерева еще, глина и ямы с водой, как у нас на новых дачных участках. <...> На высоком берегу реки, под сосной в песке. <...> Рыбаки там и дети роют, червей ищут. Найдут урну, вот тебе и все. <...> Или чтобы бросили в реку с моста. <...> С комбината отходы, пададь бросают, проволока на дне, кровати железные» (400–401).

Кульминацией короткого действия одноактной пьесы становится спор персонажей о душе и его главный смыслообразующий вопрос – о том, есть ли место для человеческой души и высшего начала среди тесноты и суесть существования:

Данные об авторе:

Елена Алексеевна Меркотун – кандидат филологических наук, доцент кафедры современной русской литературы Уральского государственного педагогического университета (Екатеринбург).

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

E-mail: lenmerk@yandex.ru

About the author:

Elena Alexeevna Merkotun is a Candidate of Philology, Docent of the Department of Modern Russian Literature of the Ural State Pedagogical University (Yekaterinburg).

Женщина. Я в Бога не верю. Все обман. Где душа? Где? <...>

Урна, в ней пыль. И все.

Девушка. Его душа с нами, до сорокового дня. <...> Его дух здесь, где его любят.

Женщина. Этой же душе хуже. Слушать нашу глупость. <...>

Его душе здесь делать что? Завывать только <...>

Слушай, дух летает, где хочет? (399)

Следовательно, драматическое действие пьесы «Аве Мария, мамочка!», тесно связанное с проблемой места, постепенно усиливает остроту конфликтной ситуации, наращивает степень драматизма, продвигаясь от конкретного вещественного уровня до метафорического и экзистенциального планов. Одновременно с усилением трагикомических интонаций, степени абсурдности высказываний действующих лиц, происходит и переосмысление проблемы места, проявляется широта и значимость сфер ее влияния: от распределения мест в вагоне – до решения вопроса последнего пристанища и посмертного существования души. Прямая непосредственная связь бытовой конкретности места действия и наглядно воплощенных, размещенных в нем проблем жизни и смерти, вопросов смысла бытия и существования привносит в замкнутое пространство одноактной пьесы метафизическую открытость, а движение поезда сообщает неустойчивость, неприкрепленность к конкретному месту, оторванность и временную отчужденность от обычной повседневной жизни. Такое непосредственное соединение «первого плана» с «последними» философскими вопросами создает предельно емкую драматургическую форму, где малое сценическое пространство, действительно, становится условием концентрации «образа мира» и интенсивного проявления сквозь вещественную оболочку неразрешимых вопросов и субстанциальных конфликтов.

ЛИТЕРАТУРА

Аникст А. А. Теория драмы на Западе во второй половине XIX века. – М.: Наука, 1988.

Бенгли Э. Жизнь драмы. – М.: Айрис-пресс, 2004.

Гачев Г. Д. Содержательность художественных форм. Эпос, лирика, театр. – М.: Просвещение, 1968.

Докутович Б. Н. Загадки малой драматургии. – М.: Сов. Россия, 1989.

Доценко Е. Г. С. Беккет и проблема условности в современной английской драме. – Екатеринбург: Урал. гос. пед. ун-т, 2005.

Петрушевская Л. С. Собр. соч.: в 5 т. Т. 3: Пьесы. – Харьков: Фолио; М.: ТКО АСТ, 1996.

Поляков М. Я. О театре. – М.: Международ. агентство «А.Д. и Театр», 2000.

ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ ТЕХНОЛОГИИ

УДК 621.391.88 ББК Ш401

Л. И. Стрелец
Челябинск, Россия

РЕЦЕПТИВНАЯ ПРОГРАММА ПОНИМАЮЩЕГО ЧИТАТЕЛЯ

Аннотация. В статье рассматривается тип понимающего читателя художественных произведений и структура его рецептивной программы, которая базируется на положении о способности текста содержать в себе определённую стратегию чтения и восприятия. Автор статьи предлагает создавать портрет воображаемого читателя в сознании читателя реального. Методическое решение этой задачи показано на примере сопоставления стихов А. Ахматовой и М. Цветаевой в рамках урока «А каждый читатель как тайна...».

Ключевые слова: воображаемый читатель, реальный читатель, факультативный читатель, коммуникативное задание художественного произведения, литературная мастерская.

L. I. Strelets
Chelyabinsk, Russia

RECEPTIVE PROGRAM OF UNDERSTANDING READER

Abstract. The article deals with the type of understanding the reader of the artworks and the structure of his receptive program, which is based on the position of the ability of the text to contain a strategy for reading and perception. The author proposes to create a portrait of an imaginary reader in the mind of the real reader. A methodological solution of this problem is shown by comparing poems of Anna Akhmatova and Marina Tsvetaeva in the lesson “And every reader as the mystery...”.

Keywords: imaginary reader, the real reader, optional reader, communicative task of the artworks, literary workshop.

Читателестроение как актуальная сегодня парадигма литературного образования реализуется исключительно в рамках диалогического подхода. Диалог не терпит абсолютизации позиций ни одного из его участников. Межсубъектный характер отношений – главная особенность диалогического общения, цель которого – поиск истины. Принципиальным условием эффективности диалога учащихся с художественным произведением является стремление понять это произведение как выражение позиции *другого*, «дабы текст проявился во всей его инаковости» [Гадамер 1988: 321]. Такая читательская установка характеризует тип *понимающего* читателя, обладающего способностью вступать в диалог с текстом, ориентируясь на «сигналы», которые оставлены для него, так как художественное произведение всеми уровнями своей коммуникативной структуры сориентировано на адресата. Речь идёт не о программировании читателя на однозначное осмысление произведения, а о предложении коммуникативных заданий, соответствующих данному тексту.

Характерное для современной гуманитарной науки внимание к роли реципиента отразилось в многочисленных определениях типов читателей. Большинство определений характеризуют воображаемого читателя: внутренний, виртуальный, имплицитный (В. Изер), интенциональный, всеведущий архичитатель (М. Риффатер), образцовый (У. Эко), аристократический (Р. Барт), информированный (С. Фиш), абстрактный (В. Шмид); «имманентный произведению слушатель» (М. Бахтин), концептированный (Б. Корман); метачитатель, когерентный, компетентный, квалифицированный, идеальный, программируемый, культурный и др.

Вторую группу составляют определения эмпирического читателя: реальный читатель, публика, реципиент, получатель.

К третьей группе можно отнести определения, характеризующие изображённого в произведении читателя: образ читателя, факультативный читатель (Л. Чернец), представленный в произведениях авторов о «своих» читателях.

Учитель, ставя перед собой задачу – сформировать *понимающего* читателя, тоже создаёт некую модель, соответствующую его представлениям об этом читателе. Реализация рецептивной программы – один из возможных путей его формирования. Рассматривая рецептивную программу в качестве фактора, позволяющего приблизиться к постижению ценностно-смысловой сферы произведения, мы опираемся на фундаментальное для нашей концепции положение о способности текста содержать в себе определённую стратегию его чтения и восприятия. М. М. Бахтин подчёркивал: «Высказывание с самого начала строится с учётом ответных реакций, ради которых оно, в сущности, и создаётся» [Бахтин 1979: 274].

Рецептивная программа – это программа восприятия художественного текста читателем, которая опирается на читательский опыт, авторские представления об адресате, доминирующие читательские установки, свойственные той стадии развития художественной культуры, к которой относится изучаемое произведение, и включает в себя:

– осознание коммуникативного задания художественного произведения;

– способность «считывать» и интерпретировать художественную информацию с учётом её специфики;

– способность к компрессии и достраиванию смыслов;

– создание реагирующих текстов, свидетельствующих об «активно-ответном понимании» (М. Бахтин) художественного произведения.

Таким образом, вместо универсального набора свойств и компетенций, характеризующих квалифицированного читателя вообще, предлагается программа восприятия конкретного текста, нацеленная на усмотрение и интерпретацию его смыслов.

Рецептивная программа включает в себя содержательный блок, ядром которого являются представления автора об адресате и хранящиеся в читательской памяти коды восприятия художественных текстов, соответствующие определённым этапам развития художественного сознания.

Операциональный блок программы отражает последовательность этапов читательской деятельности, направленных на осмысление текста художественного произведения.

Читательский опыт – это базовый компонент рецептивной программы, связывающий содержательный и операциональный блоки. Вне опоры на читательский опыт, в сущности, нет и смыслового восприятия текста. Мы понимаем, сопрягая неизвестное ранее с уже известным, содержащимся в нашем опыте, это является основой рефлексивных механизмов и механизмов, направляющих деятельность в соответствии с требованиями конкретной ситуации.

Б. О. Корман определял процесс восприятия как «процесс превращения реального читателя в читателя концепированного» [Корман 1977: 513]. Концепированный читатель – alter ego автора, понимающий собеседник, способный воспринять авторскую концепцию. Однако портрет читателя, заданный текстом, сложнее. Так, Вольф Шмид указывает на две его ипостаси: предполагаемого читателя, носителя определённых кодов и норм, собирательного представителя читающей публики, и идеального читателя [Шмид 2003]. Таким идеальным читателем может явиться читатель – потомок, понимающий читатель-современник. Модель абстрактного читателя в тексте присутствует, её необходимо обозначить, создать портрет воображаемого читателя в сознании читателя реального. Это портрет собирательный, в нём наряду с чертами **читателя предполагаемого и читателя идеального** могут быть представлены и черты **образа читателя**, если таковые есть в произведении, и черты **факультативного читателя**, которые воссозданы в произведениях и суждениях автора о своём читателе. Этот собирательный портрет программирует и корректирует позицию реального читателя. Процесс осмысления этого портрета – это процесс узнавания себя в Другом.

Рассмотрим, как протекает этот процесс на уроке «**А каждый читатель как тайна...**» по лирике А. Ахматовой и М. Цветаевой в 11 классе. Урок нацелен на анализ того, как выстраивают свои отношения с читателем два великих поэта двадцатого века. Литературоведческая и читательская интриги урока оказываются объединёнными. Литературоведческая задача связана с характеристикой и сопоставлением образов читателей в стихотворениях

А. Ахматовой и М. Цветаевой и шире – с исследованием диалогической природы их текстов. Читательская интрига – с исследованием того, какие особенности должны быть свойственны их понимающему читателю, и выяснением степени своего соответствия этому читателю.

В построении урока использованы отдельные элементы такой формы, как творческая мастерская. Продуктивность творческих мастерских доказана временем, особенно ценными нам представляются широкие возможности мастерских в плане актуализации изучаемой темы и мотивировки деятельности учащихся. Не менее важно и то, что механизмы введения информации в урок предполагают не пассивное её запоминание, а обработку с последующим созданием на этой основе собственного творческого продукта.

1. Задания, мотивирующие деятельность учеников.

• Обратитесь к своему читательскому опыту, вспомните ситуации встречи с книгой, когда вы открыли для себя что-то важное, и наоборот: вы ждали от встречи с книгой многого, но этого не случилось. Почему?

• Что нужно для того, чтобы диалог с литературным произведением состоялся? Запишите в тетради эти условия.

• Ученики читают и дополняют записанное, в итоге запись может выглядеть следующим образом: *интерес, понимание, доверие, внимание, польза, соответствующая обстановка, сведения об авторе и эпохе...*

• В одном из американских колледжей В. Набоков предложил студентам из десяти положений, указывающих на то, что должен делать «хороший» читатель, выбрать четыре. Попробуйте выполнить это задание и прокомментируйте свой выбор:

- состоять членом клуба книголюбов;
- отождествлять себя с героем/героиней книг;
- интересоваться прежде всего социально-экономическим аспектом;
- не приступать к чтению, не посмотрев экранизацию;
- предпочитать книги, в которых много действия и диалога;
- быть начинающим писателем;
- иметь воображение;
- иметь хорошую память;
- иметь словарь;
- иметь некоторый художественный вкус

[Набоков 1998: 25].

• Если некоторые из этих положений, на ваш взгляд, могут быть отнесены к условиям, обеспечивающим диалог с текстом, дополните ими свои записи, сравните их с тем определением «хорошего» читателя, которое даёт В. Набоков: «Хороший читатель – тот, кто располагает воображением, памятью, словарём и некоторым художественным вкусом» [Набоков 1998: 25].

Как известно, лирика предъявляет особые требования к читателю. Разговор с читателем поэтических текстов может быть выстроен по-разному. К

форме стихов-диалогов, генетически восходящих к «Прологу в театре» (И. В. Гете «Фауст»), обращаются А. С. Пушкин, М. Ю. Лермонтов, Н. А. Некрасов: «Поэт и толпа», «Разговор книгопродавца с поэтом», «Журналист, читатель и писатель», «Поэт и гражданин». Каждый поэт выбирает свою особую манеру общения с читателем.

2. Группировка текстов. Самостоятельная работа с последующим обсуждением её результатов. Может осуществляться как индивидуально, так и в группах.

Прочитайте предложенные тексты. Объедините их в группы, ориентируясь на проблему читателя, сформулируйте основания для объединения: А. Ахматова «Выход книги», Н. Гумилёв «Мои читатели», М. Цветаева «Читатели газет», В. Набоков «Неродившемуся читателю», Е. Баратынский «Мой дар убог...», Ф. И. Тютчев «Нам не дано предугадать...». Одиннадцатиклассники предлагают различные варианты объединения стихотворных текстов, ниже представлены некоторые из них:

1. О будущем читателе; о читателе-современнике; тексты, которые можно соотнести как с читателем-современником, так и с читателем-потомком.

2. Тексты, в которых читатель предстает понимающим и сочувствующим; тексты, рисующие образ читающей публики, которая не способна понять поэта.

3. О читателе, который следует за поэтом, принадлежит ему целиком и смотрит на мир его глазами; о читателе, который остаётся загадкой; о читателе, которого отвергает поэт.

3. Сопоставительный анализ стихотворений А. Ахматовой «Читатель» и М. Цветаевой «Тебе – через сто лет».

Сопоставительный анализ начинается с выполнения задания, которое помогает увидеть своеобразие раскрытия темы «автор – читатель» в каждом из стихотворений.

• В стихотворениях присутствуют ситуации диалога автора и читателя. Охарактеризуйте их.

Размышляя над этим вопросом, одиннадцатиклассники отмечают, что в стихотворении А. Ахматовой ситуация диалога только обозначена, мы не слышим реплик участвующих в диалоге:

Там те незнакомые очи
До света со мной говорят,
За что-то меня упрекают
И в чём-то согласны со мной...
Так исповедь льётся немая,
Беседы блаженнейший зной.

Стихотворение А. Ахматовой – лирический монолог, описание диалога с читателем – лишь небольшая его часть. Всё стихотворение М. Цветаевой представляет собой диалог, в котором мы отчётливо различаем реплики героини, находящейся по ту сторону жизни, и реплики её читателя, рождённого «столетие спустя».

• Что, на ваш взгляд, ярче всего характеризует читателя в стихотворении А. Ахматовой и в стихотворении М. Цветаевой?

Читателя А. Ахматовой – таинственность, а читателя М. Цветаевой – всепоглощающая влюблённость в «умершую сто лет назад». Перечитайте стихи, перенося из них в таблицу доказательства этой мысли.

А. Ахматова	М. Цветаева
ТАЙНА	ЛЮБОВЬ
<p>читатель как тайна, / Как в землю закопанный клад, незнакомые очи, неведомый друг;</p> <p>мотив молчания читателя (всю жизнь промолчавший, исповедь... немая);</p> <p>неопределённость всего, что связано с читателем (кто-то, какой-то, что-то, в чём-то);</p> <p>темнота, окружающая читателя (И сколько там сумрака ночи, / И тени...)</p>	<p>Мотив служения возлюбленной (Я ей служил служеньем добровольца!);</p> <p>Проклятье, брошенное «во мглу могил» тем, кто не способен был соответствовать силе любовного чувства героини;</p> <p>Читатель – «страстнейший из гостей», предпочитающий потустороннюю героиню «перлу всех любовниц».</p>

• Отличительная черта поэтической манеры М. Цветаевой – контрастность. Докажите это. Прибегает ли к этому приёму А. Ахматова?

В стихотворении М. Цветаевой противопоставления особенно отчётливо обнаруживают себя в образной системе и на лексическом уровне. Это позволяет предложить учащимся задание, связанное с поиском антонимов (в том числе и контекстуальных). В тетрадах учащиеся фиксируют наиболее яркие из них: *рождённый – на смерть осужденный; родилась – умру; мертвы – жива; бескорыстней – корыстна*. С ключевой антитезой стихотворения «жизнь – смерть» связано противопоставление живых потусторонней героине. При этом Цветаева, играя с читательскими ожиданиями, парадоксально переворачивает антитезу: живые – «все мертвы», умершая «сто лет назад» – «одна жива», затем и вовсе стирает грань между жизнью и смертью – «небытие – условность».

Иначе представлена граница между поэтом и читателем в стихотворении А. Ахматовой: поэт должен «быть современнику ясным», он весь на виду, ярко освещён, граница обозначена краем сцены:

И рампа торчит под ногами,
Всё мертвенно, пусто, светло,
Лайм-лайта холодное пламя
Его заклеило чело.

Читатель по контрасту с открытостью, распахнутостью поэта – тайна, его окружает сумрак, тень, ночь. Эта резко обозначенная граница преодолевается, когда между автором и читателем «льётся беседы блаженнейший зной».

4. Введение новой информации и её обработка.

Как известно, каждый поэт – не только автор своих произведений, но и читатель. А. Ахматова и М. Цветаева – талантливые читатели. Представление о том, как они читали, многое помогает понять в их стихах. Перед вами фрагменты воспоминаний Л. Гинзбург об А. Ахматовой [Гинзбург 1991] и

размышлений Романа Войтеховича о М. Цветаевой [Войтехович 2006], а также стихи А. Ахматовой («Читая «Гамлета») и М. Цветаевой («Диалог Гамлета с совестью»), навеянные чтением одного и того же произведения. Опираясь на эти тексты, обозначьте характерные черты понимающего читателя ахматовских и цветаевских произведений.

В детстве, в ранней юности мы читаем бескорыстно. Мы перечитываем, перебираем прочитанное и твердим его про себя. Постепенно это юношеское чтение вытесняется профессиональным, вообще целеустремленным чтением, ориентированным на разные соображения и интересы. Анна Андреевна навсегда сохранила способность читать бескорыстно. Поэтому она знала свои любимые книги как никто.

Готовя комментарий к различным изданиям, приходилось нередко сталкиваться с нераскрытой цитатой из Данте, Шекспира, Байрона. По телефону звоню специалистам. Специалисты цитату не находят. Это вовсе не упрек – по опыту знаю, как трудно в обширном наследии писателя найти именно ту строку, которая вдруг кому-то понадобилась.

Остается позвонить Анне Андреевне. Анна Андреевна любила такие вопросы (их задавала ей не я одна) – она называла это своим справочным бюро. Иногда она определяла цитату сразу, не вешая телефонную трубку.

Иногда говорила, что для ответа требуется некоторый срок. Не помню случая, чтобы цитата осталась нераскрытой.

Данте, Шекспир, Пушкин – это был постоянный фон ее чтения.

Л. Гинзбург

... она сама была влюблена в поэтов и героев прошлого. Среди «возлюбленных» Цветаевой – Гейне, Гете, Наполеон, Казанова, Пушкин и т.д. Характерный пример – признание в любви «генералам двенадцатого года», написанное через год после празднования столетней годовщины Отечественной войны.

Р. Войтехович

5. Обсуждение результатов. Создание собирательного портрета понимающего читателя стихов А. Ахматовой и М. Цветаевой.

По мнению одиннадцатиклассников, читателю стихов А. А. Ахматовой должно быть свойственно:

- догадываться о недосказанном;
- ценить благородную сдержанность, гармоничность стихов, их ясность и лаконичность;

Данные об авторе:

Людмила Ивановна Стрелец – кандидат педагогических наук, доцент кафедры литературы и методики преподавания литературы Челябинского государственного педагогического университета (Челябинск).

Адрес: 454080, Челябинск, пр. Ленина, 69.

E-mail: strel_l_i@mail.ru

About the author:

Lyudmila Ivanovna Strelets is a Candidate of Pedagogics, Assistant Professor Chair of the Literature and Literature Teaching Methods Chelyabinsk State Pedagogical University (Chelyabinsk).

– видеть цитатность лирики («Но, может быть, поэзия сама – одна великолепная цитата»);

– быть читателем-другом, сочувствующим и следующим за поэтом;

– фиксировать внимание на психологически насыщенных деталях;

Понимающего читателя Марины Цветаевой характеризуют следующие особенности:

– парадоксальность видения мира;

– осознание того, что поэзия М. Цветаевой – это поэзия предельности и романтического максимализма;

– умение улавливать сбивчивый, «рваный» ритм стиха и понимать, как он создается;

– умение видеть роль антитезы на разных уровнях стихотворения;

– не столько следовать за поэтом, сколько всецело принадлежать ему, «жить» в стихе.

В качестве домашнего задания ученикам предлагается написать небольшое сочинение, которое покажет, как на уроке они открывали для себя или углубляли представление о лирике А. Ахматовой и М. Цветаевой. Рефлексия оказывается включённой в творческую письменную работу: «Встреча со стихами (А. Ахматовой, М. Цветаевой) как факт моей читательской биографии», «Мои размышления о том, каким должен быть талантливый читатель (А. Ахматовой, М. Цветаевой)».

ЛИТЕРАТУРА

Бахтин М. М. Проблема речевых жанров // Эстетика словесного творчества. – М.: Искусство, 1979. С. 237–280.

Войтехович Р. С. «Тебе — через сто лет» М. Цветаевой: exegi monumentum от противного // Studia Russica Helsingiensia et Tartuensia X. «Век нынешний и век минувший»: культурная рефлексия прошедшей эпохи: в 2 ч. – Тарту, 2006. Ч. 2. С. 344–358 [Электронный ресурс] // Р. С. Войтехович: URL: <http://www.ruthenia.ru/document/542319.html>.

Гадамер Г.-Г. Истина и метод: Основы философской герменевтики. – М.: Прогресс, 1988.

Гинзбург Л. Я. Ахматова. Несколько страниц воспоминаний // Воспоминания об Анне Ахматовой / под ред. В. Я. Виленкина и В. А. Черных. – М.: Сов. писатель, 1991. С. 126–141 [Электронный ресурс] // Л. Я. Гинзбург: <http://www.akhmatova.org/articles/articles/php>.

Корман Б. О. О целостности литературного произведения // Изв. АН СССР. – Сер.: Лит и яз. – 1977. – № 6. – С. 508–513.

Набоков В. В. О хороших читателях и хороших писателях // Набоков В. В. Лекции по зарубежной литературе. – М.: Независимая газета, 1998.

Шмид В. Нарратология. – М.: Языки славянской культуры, 2003.

О. Н. Турышева
Екатеринбург, Россия

«ГРОЗОВОЙ ПЕРЕВАЛ» Э. БРОНТЕ И «СУМЕРЕЧНАЯ САГА» СТ. МАЙЕР: ЧТЕНИЕ КЛАССИКИ В КОНТЕКСТЕ ЕЕ АКТУАЛИЗАЦИИ В МАСКУЛЬТУРЕ

Аннотация. Статья посвящена проблеме чтения классического текста в ситуации его разноаспектного функционирования в маскультуре. Предлагается вариант организации разговора о романе Эмили Бронте «Грозовой перевал» с юными поклонниками «сумеречной саги» Стефани Майер.

Ключевые слова: Э. Бронте, «Грозовой перевал», Ст. Майер, «Сумеречная сага», «Сумерки», «Новолуние», «Затмение», «Рассвет», чтение классики, классика в маскультуре.

O. N. Turysheva
Yekaterinburg, Russia

E. BRONTË'S «WUTHERING HEIGHTS» AND ST. MEYER'S «TWILIGHT SERIES»: READING CLASSICS IN THE CONTEXT OF ITS ACTUALIZATION IN THE MASS CULTURE

Abstract. The article is devoted to a problem of reading a classical text in the situation of its multi-aspect functioning in the mass culture. Being offered is the option of organizing a conversation on Emily Bronte's novel "Wuthering Heights" with young admirers of "Twilight series" by Stephenie Meyer.

Keywords: E. Brontë, "Wuthering heights", Stephenie M. Meyer, "Twilight series", "New Moon", "Eclipse", "Breaking Dawn", reading classics, classics in the mass culture.

Педагогическая деятельность современного словесника вряд ли может быть ограничена преподаванием исключительно программных текстов. Юный читатель сейчас активно осваивает массовую литературу. Причем интерес к некоторым популярным текстам часто имеет характер почти фанатического увлечения. Об этом выразительно свидетельствует существование в подростковой среде ритуальных форм почитания тех или иных персонажей современной попкультуры. Думается, что преподаватель литературы мог бы использовать данную ситуацию с целью организации разговора о классике, образы и мотивы которой массовая словесность часто открыто использует, тем самым косвенно «указывая» на классический текст как предмет необходимого читательского интереса.

В пространстве современного чтения возвращение к классике часто бывает опосредовано теми или иными явлениями маскультуры: популярными экранизациями классического текста, его реинтерпретациями (как кинематографического, так и литературного формата), его включением в новый текст в качестве интертекстуального компонента. Книжный бизнес часто удовлетворяет возникший у читательской аудитории интерес к классическому «первоисточнику» в тех или иных формах адаптации его нового издания под «вторичный» продукт, например, выводя на обложку лица актеров, сыгравших героев классического текста в его экранизации, или «присваивая» любовь к нему (классическому тексту) тем или иным персонам и персонажам современной популярной культуры. В результате создается парадоксальная ситуация: читатель оказывается «принужден» читать классику сквозь призму ее присутствия в маскультуре.

У этой ситуации немало плюсов, ведь в рамках такого чтения классический текст насыщается семантикой, актуальной для той аудитории, которой адресовано «вторичное» произведение, что, конечно, делает классику ближе, понятнее, нужнее. Да и сам факт включения классики в актуальное пространство часто является для массового читателя фактором ее «оправдания», «реабилитации»: в его

глазах современная культура как бы выдает классике индულгенцию, возможность искупления грехов. А мало ли таковых у классики перед современным и, особенно, юным читателем! Это и старомодный стиль, и высокий пафос, и раздражающее принуждение к смысловому и эмоциональному труду.

С другой стороны, такое – опосредованное маскультулой и адаптированное к сегодняшнему моменту – приближение классики неизбежно упрощает (если не искажает) ее смысловое содержание. В данной статье мы хотели бы предложить вариант продуктивного использования этой ситуации в деятельности учителя-словесника. Думается, что в рамках школьного разговора о классическом тексте вполне возможно вывернуть наизнанку существующее положение вещей и заставить маскультулу служить не только продажам классики, но и ее пониманию.

Материал наших размышлений составляет роман Эмили Бронте «Грозовой перевал» – роман, по замечанию ряда критиков, получивший «второе рождение» в связи с популярностью вампирского цикла Стефани Майер, состоящего из четырех романов («Сумерки», «Новолуние», «Затмение», «Рассвет»). На страницах американской тетралогии роман Э. Бронте неоднократно упоминается: для главных героев он становится и предметом размышле-

ний, и источником цитат, и пространством самоидентификаций.

Этот факт был эффектно использован книгоиздателями. Так английское издательство “Harper Collins” в 2009 году переиздает роман Э. Бронте в оформлении, откровенно стилизованном под дизайн книг Стефани Майер. Помимо откровенной атрибутики готического стиля, ранее использованной в оформлении вампирского цикла (на черном фоне – белый цветок и темная лестница), обложка нового «Грозового перевала» содержит три прямых отсылки к книгам Стефани Майер. Во-первых, она сообщает, что роман Бронте является «любимой книгой Беллы и Эдварда»¹, во-вторых, воспроизводит слоган с первой книги американской писательницы («Любовь никогда не умирает»), в-третьих, непосредственно обращается к читателям Ст. Майер:

Любите «Сумерки»? Значит вы полюбите «Грозовой перевал», одну из величайших когда-либо рассказанных историй о любви. Кэти и Хитклифф, друзья с детства, жестоко разлучены классовым происхождением, судьбой и деяниями других людей. Но объединяет их что-то еще более сильное: всеобъемлющая страсть, сметающая все, что появляется на их пути. Даже смерть! [Brontë 2010].

Такой маркетинговый ход хотя и значительно (в четыре раза) повысил продажи «Грозового перевала», с другой стороны, вызвал иронический скепсис со стороны критиков, упрекнувших издательство, делегировавшее продвижение романа Э. Бронте «вампирам», в недостаточном уважении к национальной классике [Вампиры продают классику, электронный ресурс].

Интересно, что ту же самую стратегию продаж «Грозового перевала» воспроизводит и российское издательство «Мартин», выпустившее в 2010 году роман Э. Бронте значительно бóльшим по сравнению с предшествующими изданиями тиражом (7 тысяч экземпляров) [Бронте 2010]. «Мартин» фактически копирует «сумеречное» оформление книги, предпринятое британским издательством: тот же черный фон, та же лестница, те же цветы (теперь это две голубых розы – вместо одинокого тюльпана и одинокого первоцвета на обложках британских «Сумерек» и «Грозового перевала» соответственно). При этом «сумеречные» аллюзии оказываются усилены и другими атрибутами готического хронотопа, как-то: очертаниями мрачного замка, садовыми скульптурами хищной птицы, росчерком молнии. Более того, роман Бронте подается издательством «Мартин» как произведение серийного издания. Серии присваивается название первого романа цикла Ст. Майер – «Сумерки». По замыслу издатель-

¹ Что, кстати, является откровенной неправдой: Эдвард не одобряет увлечение Беллы «Грозным перевалом». Хитклифф, с его точки зрения, прав только в одном: когда сравнивает возлюбленную со своей душой и жизнью. Также переживает любовь и Эдвард: «Я не могу жить без жизни моей! Не могу жить без моей души!» – цитирует Эдвард Хитклиффа. Фраза Хитклиффа, выдержанная в ключе романтической риторики, в устах Эдварда обретает неожиданный смысл: он считает, что после превращения в вампира утратил свою душу, а любовь как бы компенсирует ее потерю.

ства ее должны составить как классические, так и новые произведения готической тематики. Особенное внимание обращает на себя аннотация на обороте титульного листа этого издания «Грозового перевала»: ее возможное содержание полностью подменено фрагментом из книги Ст. Майер. Данный фрагмент воспроизводит сцену, в рамках которой Белла Свон выражает свою любовь к вампиру Эдварду в цитировании любовного признания Кэтрин Эрншо. Приведем аннотацию полностью:

Эдвард все еще сомневался. Не следовало позволять ему оставаться со мной в эту ночь. Но ведь он был мне так нужен...

– Дай-ка мне книжку, – попросила я, показывая на книгу за его спиной. Эдвард недоуменно нахмурился, но подал.

– Опять ту же самую? – спросил он.

– Просто хочу найти в ней один отрывок, который мне запомнился... что она там сказала... – Я пролистала страницы и легко нашла нужную: я на ней часто останавливалась и всегда загибала уголок. – Кэтрин, конечно, чудовище и все же кое в чем абсолютно права, – пробормотала я и негромко прочитала, в основном для себя: «Если все прочее стигнет, а он останется – я все еще не исчезну из бытия; если же все прочее останется, но не станет его, вселенная для меня обратится в нечто огромное и чужое, и я уже не буду ее частью...»

Таким образом чтение классического текста парадоксальным образом оказывается вторичным, побочным феноменом массового интереса к книгам Ст. Майер. Эта ситуация уже нашла свое ироническое воплощение на литературной страничке сайта американского издательства «McSweeney», где в 2010 году была опубликована пьеса Джейми Куатро «Прослушивание Кэтрин и Хитклифа для “Сумерек”», описывающая пробы героев Эмили Бронте на роли Беллы и Эдварда в экранизации романа Ст. Майер [Cuatro, электронный ресурс].

Однако интерес к «Грозному перевалу» поддерживает не только мода на готику в современном поп-искусстве. В настойчивых сопоставлениях романа Эмили Бронте с книгами Ст. Майер масскульт эксплуатирует в первую очередь естественное желание юных читательниц (а именно они и составляют целевую аудиторию Майер) встретить на страницах книги образ всепобеждающей, «настоящей» любви. Этот тематический ракурс особенно активно подлируется в издательских аналогиях «Грозового перевала» с вампирским циклом Майер. В результате призма «сумеречного» сюжета формирует вполне определенный горизонт читательских ожиданий в отношении классического викторианского романа: приступая к его чтению, юные читательницы, вооруженные обещаниями издателей и любовью к «Грозному перевалу» Беллы Свон, надеются пережить очередную историю о любви, которая «сильнее смерти».

Однако, как выразительно фиксируют читательские интернет-форумы, текст Э. Бронте не оправдывает ожиданий, сложившихся «по рекомендациям» издателей и героев Ст. Майер. Разочарованные читательницы сетуют на то, что о любви в

романе «всего пять страниц, а все остальные – о го- речи, боли и историях других людей» [Вампиры продают классику, электронный ресурс]. Так вырази- лась клиентка популярного интернет-магазина, поставившая роману Э. Бронте всего одну звездочку. Столь низкий рейтинг викторианского романа она объяснила именно тем, что тот проигрывает книгам Ст. Майер, которые, по ее мнению, действи- тельно, о любви.

Думается, что это разочарование может стать исходным пунктом в школьном разговоре о «Грозовом перевале». Пытаясь вникнуть в эмоцию юных читательниц, учитель может подчеркнуть смысло- вое отличие в изображении любви у С. Майер и Э. Бронте – в противовес издательской игре с анало- гиями между ними.

Ст. Майер, конечно, создает образ идеализиро- ванной любви – любви, в основе которой лежат за- бота, самоотречение и самоотверженная готовность противостоять, казалось бы, неустрашимым препят- ствиям на пути к любимому. Эдвард Каллен, по вы- ражению одного из критиков, «превращается в не- кое подобие Христа» [Шоу 2010: 241]: он присваи- вает себе ответственность за все, что может про- изойти с Беллой; отказывается от воплощения своей страсти, так как, с его точки зрения, она нанесет Белле непоправимый урон, погубив ее душу, о поте- ре которой в результате собственного превращения он сожалеет («Я не могу жить без тебя, но душу твою не трону»); не находя иного выхода из кон- фликта между любовью и ее смертельными послед- ствиями для возлюбленной, он проклинает свою вампирскую природу и готовится совершить само- убийство.

Забота об Эдварде лежит и в основе чувства Беллы: она мечтает о превращении в вампира не только для того, чтобы обрести равенство с Эдвар- дом перед лицом времени и стать обладательницей бессмертного и совершенного тела, обеспечивающе- го ей вечный союз с возлюбленным, но и по другой причине. Белла чувствует в себе силы защитить Эд- варда и его семью в ситуации смертельного проти- воборства с кланом Вольтури и потому готова жерт- вовать своей человеческой природой и жизнью – во имя спасения «своего постоянного спасителя», как она говорит.

Впрочем, феминистская критика отказывается трактовать взаимоотношения Эдварда и Беллы как самоотверженные, связывая их глубинное содержа- ние с издержками патриархальной культуры [Мак- Клаймэнс и Висневски 2010]. В рамках такой ин- терпретации ответственность Эдварда за жизнь и благополучие Беллы разоблачается как форма муж- ского превосходства по отношению к слабой и не- способной принимать самостоятельные решения женщине. Стремление же Беллы всегда быть рядом с возлюбленным в рамках такого взгляда выглядит как невольное признание героиней собственной несостоятельности: контроль со стороны Эдварда она нередко принимает за проявление преданности, заботы и любви. В саге, и особенно, в первой ее ча- сти, есть немало эпизодов, оправдывающих такую интерпретацию. Достаточно вспомнить фрагмент,

когда Белла узнает о ночных посещениях Эдварда. Удивительна реакция героини: тайное присутствие Эдварда в ее спальне не возмущает Беллу, наоборот, она чувствует себя польщенной.

Однако постепенно герои понимают недоста- точность своей позиции: так, Белла начинает тяго- титься постоянной тревогой своего возлюбленного, фактически превратившего ее в «пленницу» дома Калленов, и сам Эдвард в третьей части саги («За- тмение») прямо признается в том, что причинял Белле боль своим недоверием к ее решениям: «*Я с идиотским упорством цеплялся за мысль, будто только я знаю, как будет для тебя лучше, а в ре- зультате причинял тебе боль... Больше я не могу доверять самому себе. Ты сама решишь, какого счастья ты ищешь*» [Майер 2010: 623]. В свете та- кого саморазвития героев мы вправе рассматривать их исходные позиции («одержимость Эдварда соб- ственническим инстинктом» [Хусель 2010: 200] и признание Беллой своей слабости, несовершенства и зависимости) как заданные автором препятствия в осуществлении сюжета об идеальной любви. Дума- ется, что преодоление этих препятствий (наряду с конфликтом между человеческой природой Беллы и вампирской природой Эдварда) и обеспечивает исто- рии, созданной С. Майер, статус истории о любви, способной к преодолению всех преград. Правда, залог достижения счастья в тетралогии Ст. Майер сомнителен: писательница связывает его с отказом от ценности человеческой природы и человеческой жизни. Хотя превращение Беллы описано как вы- нужденное, как спасение от смерти, сама Белла, испробовав возможности своего нового тела, испыты- вает восторг и с легкостью прощается со своим че- ловеческим естеством. Согласимся с критиками, которые упрекают Ст. Майер в том, что она «поощ- ряет эскапистские фантазии, унижающие и даже отрицающие человеческую жизнь» [Мак-Махон 2010: 218]. Однако, очевидно, что такой финал вы- бран американской писательницей для того, чтобы воспеть силу любви и вознаградить своих героев за самоотверженность. Остается только сожалеть, что награда оказалась сопряжена с признанием ущерб- ности смертной человеческой природы. Будем счи- тать такой финал сюжетной необходимостью, ведь в соответствии с заданными условиями превращение в вампира необратимо, и Эдвард, как бы ни желал, не может стать человеком, хотя он и клянется Белле в том, что «отдал бы все на свете» за такую воз- можность. Более того, в ответ на настойчивые просьбы Беллы о превращении он постоянно настаивает на мысли о ценности естественной человеческой жиз- ни – жизни конечной, но освященной присутствием души. В связи с этим кажется, что именно сюжетная заданность вынуждает автора превратить Беллу в вампира, ведь только таким образом она смогла обеспечить своей саге счастливый финал.

Финальное вознаграждение находят и герои «Грозового перевала»: за чертой жизни Хитклиф обретает долгожданный союз с Кэтрин. Однако осуществление мечты героя о воссоединении с воз- любленной в романе Э. Бронте вовсе не является наградой за любовь (как в саге Майер), ведь страда-

ния Хитклифа от невозможности быть вместе с Кэтрин (сначала – по причине ее предательства, позже – по причине ее смерти) выписаны в совокупности чудовищных, а вовсе не самоотверженных поступков.

Белла Свон в романе Ст. Майер склонна возводить причины трагедии Хитклифа к характеру Кэтрин. Кэтрин в определении Беллы «чудовище»: *«Все беды от нее, а не от Хитклифа»*, – говорит она. Эдварду же не по душе оба героя: *«Никак не могу понять, чем тебе нравится эта книга. Ее герою – ужасные типы, которые портят друг другу жизнь. Даже не знаю, почему Хитклифа и Кэтрин ставят наравне с парами вроде Ромео и Джульетты или Элизабет Беннет и Дарси. Это история не любви, а ненависти»* [Майер 2009: 35]. В ответ на требование Эдварда Белла свою замороженность «Грозным перевалом» объясняет так: *«Все дело в неизбежности. Ничто не может их разлучить: ни ее себялюбие, ни его злодеяния, ни даже сама смерть...»* [Там же]. Таким образом, Беллу в книге Э. Бронте преодоления *загадка самого сюжета – сжогата преодоления всех преград на пути героев друг к другу*. Идеализировать самих героев «Грозного перевала» она вовсе не склонна, как не склонна связывать их финальное воссоединение со справедливым вознаграждением за любовь. Для нее финал прекрасен своей таинственной, немотивированной неизбежностью воссоединения любящих несмотря ни на что – «ни на ее себялюбие, ни на его злодеяния, ни даже на саму смерть».

Впрочем, у «счастливого» финала «Грозного перевала» все-таки есть свои рациональные основания. Белле они не вняты, очевидно, по той причине, что «Грозной перевал» для нее является романом, центрированным на истории Кэтрин и Хитклифа, истории, которую она трактует, повторим, как историю мистического преодоления всех преград. Однако «Грозной перевал» является романом двухчастным: история предательства, мести и бунта в нем уравновешена историей искупления и смирения. Представляется, что на путях анализа сюжетной архитектоники и возможно выявление той смысловой стороны «Грозного перевала», которая находится в тени для взгляда Беллы Свон – героини, сквозь призму восприятия которой сверяют свое чтение «Грозного перевала» юные читательницы Стефани Майер.

Примечательно, что последний британский фильм по «Грозному перевалу», выход которого приходится на пик популярности книг Ст. Майер и эскалации продаж «Грозного перевала» (2010, реж. Андреа Арнольд), представляет собой экранизацию исключительно первой части романа. Вторая, «искупительная» часть книги Э. Бронте не нашла своего отражения в версии А. Арнольд, сосредоточившейся на обосновании бунта Хитклифа. Причем, доверив роль Хитклифа актеру афроамериканской внешности, режиссер недвусмысленно «завязывает» киноповествование на проблеме расовой нетерпимости, косвенно оправдывая жестокость Хитклифа по отношению к своим обидчикам защитой собственного достоинства. Выразительный пример ис-

пользования классического сюжета для трансляции актуальных проблем насущной реальности! Ссылка на него позволит учителю лишний раз обратить внимание юных читателей на то, что в процессе адаптации классики к нуждам современности неизбежно происходят смысловые искажения первоисточника, что в свою очередь утверждает ценность самостоятельного, не опосредованного чужим взглядом чтения.

Думается, что такое непосредственное чтение «Грозного перевала» можно организовать вокруг разбора двухчастной организации романного сюжета. Первую часть сюжета образует, как известно, история предательства: Кэтрин Эрншо, замороженная образом жизни состоятельной семьи Линтонов, отказывается соединить свою судьбу с Хитклифом – человеком, чье происхождение неизвестно, положение в семье Эрншо унижительно, а перспективы туманны. Однако в мыслях Кэтрин отождествляет себя с ним: *«Я и есть Хитклиф»*, *«он больше я, чем я сама. Из чего бы ни были сотворены наши души, его душа и моя – одно»* [Бронте 2006: 79, 77]. Но, несмотря на природное родство душ, героиня, по словам Хитклифа, «предает свое сердце», выйдя замуж за Линтона и покинув Грозной перевал. Результатом предательства становится, с одной стороны, болезнь, безумие и смерть Кэтрин, а с другой стороны, демоническое преображение Хитклифа, принявшего обет мстительной расправы со всеми, кто оказался волей или неволей вовлечен в сферу его трагедии.

«Искупительная» часть сюжета связана с историей дочери Кэтрин и Линтона, унаследовавшей и имя своей матери, и проклятие ее отвергнутого возлюбленного. Кэтрин Линтон проходит путь, зеркально противоположный материнскому пути. Если та, урожденная Эрншо, воображает союз с Хитклифом и в мечтах присваивает себе его имя, но становится Кэтрин Линтон, то ее дочь, урожденная Линтон, через насильственное замужество с сыном Хитклифа становится Кэтрин Хитклиф, но после смерти мужа выходит замуж за Гэртона Эрншо, возвращая себе и имение своей матери, и ее имя. Пережив страдание и ад, но искупив родовую вину старшей Кэтрин, «предавшей свое сердце», она восстанавливает исходное положение вещей, нарушенное себялюбием матери и бунтом Хитклифа. Она не отталкивает униженного Гэртона (подобно тому, как поступила с Хитклифом ее мать), а идет навстречу своему чувству и восстанавливает достоинство своего возлюбленного, в результате обретая счастье: *«Дружба <...> быстро крепла; иногда происходили и короткие размолвки. Эрншо не мог по первому велению стать культурным человеком, а моя молодая госпожа не была ни философом, ни образцом терпения. Но так как у них у обоих все силы души были устремлены к одной и той же цели – потому что одна любила и желала уважать любимого, а другой любил и желал, чтоб его уважали, – они в конце концов достигли своего»*, – рассказывает Нелли Дин [Бронте 2006: 293].

Гармонический итог в финале романа обретают и виновники трагедии: Хитклиф и Кэтрин старшая.

Убедившись в несостоятельности мести, Хитклиф добровольно принимает смерть и за порогом жизни обретает мистический союз с Кэтрин, к которой он всегда стремился. Однако союз этот, повторим исходную мысль, является не вознаграждением за любовь, а вознаграждением за отказ от мести. Только приняв свое поражение при виде сердечной дружбы Гэртон и Кэтрин, Хитклиф находит возможность воссоединения с возлюбленной, в то время как мольбы, обращенные к ее призрак в период жестокого бунта, оставались безответными.

Таким образом, у Эмили Бронте нет идеализации любовного чувства Кэтрин и Хитклифа. Одержимость этих героев, понятая ими как природное родство душ, ввергает их в круговорот поступков, требующих искупления (предательство Кэтрин², проклятие и месть Хитклифа). Оба героя обретают искупление в финале романа: Хитклиф – в смиренности, Кэтрин – в том, как свою жизнь выстраивает ее дочь, в любви интуитивно делая ставку не на природное родство душ, а на душевный труд, труд восстановления и воспитания возлюбленного через совместное с ним чтение.

Роман Э. Бронте принято называть философским романом. Причем в исследовательской литературе нередко встречается мысль о том, что философское содержание романа образует романтическая вера в возможность человека осуществить свою страсть, какими бы испытаниями не сопровождалось воплощение этого намерения и с какими бы препятствиями оно не сталкивалось. Кажется, что данная интерпретация поддерживается и важными фактами относительно обстоятельств смерти Эмили Бронте, о которых нам известно по эпистолярным свидетельствам Шарлотты Бронте. Как пишет Шарлотта, Эмили пыталась воплотить в своей жизни образ титанического героя, который, презирая земные законы, бросает им вызов и добивается осуществления своего сверхчеловеческого замысла. Умирая, она ведет себя соответственно этой демонической роли, роли Хитклифа³: отказывается от медицинской помощи, от ухода и заботы сестер, так как верит, что исключительно от ее воли зависит победа над смертью.

Однако пристальное внимание к «искупительной» части сюжета «Грозового перевала» и, не в последнюю очередь, рефлексия о том, что представляет собой восприятие романа Бронте в размышлениях героини Ст. Майер, позволяет связывать философское содержание романа не с романтической эстетизацией противостояния всем препятствиям, а, наоборот, с утверждением отказа от бунта как единственной возможности воплощения желания.⁴

Другая оппозиция, лежащая в основе философского содержания романа, помимо оппозиции «бунт – смирение», – это оппозиция «природа –

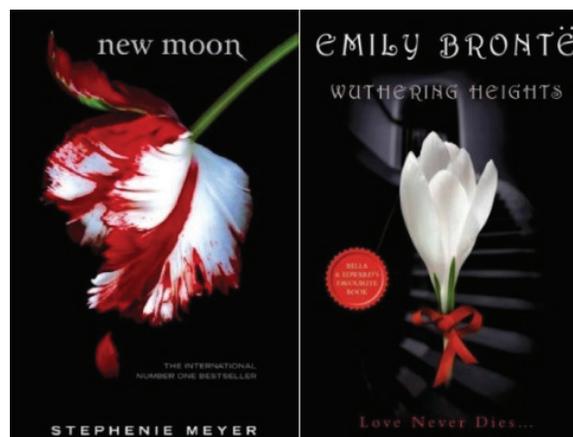
культура», столь важная для викторианского сознания. Если природное родство старших героев (Хитклифа и Кэтрин Эрншо) влечет за собой катастрофические последствия, то душевные усилия младших героев (Гэртон и Кэтрин) в ситуации изначального отсутствия природной склонности становится залогом счастливого разрешения трагической ситуации.

Думается, что разговор о «Грозовом перевале», выстроенный на возможном разочаровании его юных читательниц – поклонниц «сумеречной саги» Ст. Майер, усилит переживание смысловой оригинальности викторианского романа и сам станет важным событием в процессе формирования читательской и эмоциональной культуры старшеклассников – подобно тому культурному становлению, которое на их глазах проходит Гэртон Эрншо – герой, чей путь к сердцу возлюбленной начинается с чтения книги.

ЛИТЕРАТУРА

- Бронте Э. Грозовой перевал. – М.: Мартин, 2010.
 Бронте Э. Грозовой перевал. – М.: Гелеос, 2006.
 Вампиры продают классику. URL: <http://www.outzone.ru/post/5030/> (дата обращения: 20.12.2012).
 Майер Ст. Затмение. – М.: АСТ: АСТ Москва, 2009.
 Мак-Клаймэнс Л. и Висневски Дж. Вечный патриархат и возможности любви // Сумерки и философия. Вампиры, вегетарианство и бессмертная любовь. – М.: Юнайтед Пресс, 2010.
 Мак-Махон Дж. Когда мечты сбываются // Сумерки и философия. Вампиры, вегетарианство и бессмертная любовь. – М.: Юнайтед Пресс, 2010.
 Хусель Р. Факты и фикции специально для девочек // Сумерки и философия. Сумерки и философия. Вампиры, вегетарианство и бессмертная любовь. – М.: Юнайтед Пресс, 2010.
 Шоу М. Ради нравственной силы Беллы: Майер, вампиры и мормонство // Сумерки и философия. Вампиры, вегетарианство и бессмертная любовь. – М.: Юнайтед Пресс, 2010.
 Brontë E. Wuthering heights. – Harper Collins Publishers, 2009.
 Cuatro J. Listening to Catherine and Heathcliff for the «Twilight». URL: <http://www.mcsweeneys.net/tendency> (дата обращения: 14.11.2010).

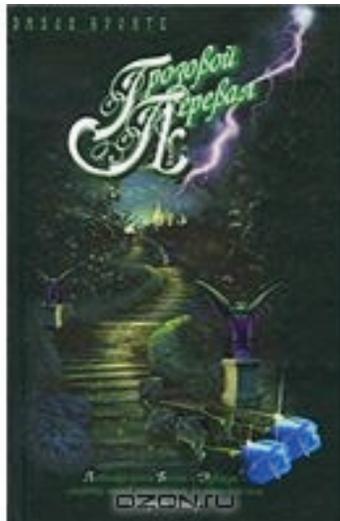
Приложение



² Вспомним, кстати, что Кэтрин Эрншо, соглашаясь на брак с Линтоном, надеется таким образом «помочь Хитклифу возвыситься». Предательство она расценивает как форму благодетения.

³ Известно, что Эмили отождествляла себя со своим героем.

⁴ Возможно, придя к такому выводу на страницах своего романа, Эмили Бронте пыталась опробовать его правоту в бунтарстве против смертельной болезни.

**Данные об авторе:**

Ольга Наумовна Турышева – доктор филологических наук, доцент кафедры зарубежной литературы Уральского федерального университета им. первого Президента России Б.Н. Ельцина (Екатеринбург).

Адрес: 620083, Екатеринбург, ул. Ленина, д. 51, к. 302.

E-mail: oltur3@yandex.ru

About the author:

Olga Naumovna Turysheva is a Doctor of Philology, Associate Professor of the Foreign Literature Chair of the Ural Federal University (Yekaterinburg).

Н. С. Абрамова
Екатеринбург, Россия

ПСИХОЛИНГВИСТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ИЗУЧЕНИЯ ГРАММАТИЧЕСКИХ НОРМ В 10-11 КЛАССАХ

Аннотация. В статье рассматриваются вопросы методики преподавания норм современного русского языка в старших классах. Сопоставляются традиционный и психолингвистический подходы к изучению грамматических норм и описываются приемы предупреждения ошибок в речи учащихся.

Ключевые слова: грамматическая норма, речевая ошибка, психолингвистический подход.

N. S. Abramova
Yekaterinburg, Russia

PSYCHOLINGUISTIC ASPECTS OF STUDYING GRAMMATICAL STANDARDS IN HIGH SCHOOL (GRADES 10-11)

Abstract. This paper contains the methods of teaching the rules of the modern Russian language in high school. It consists of comparison of traditional and psycholinguistic approaches to the study of grammar rules and describes the techniques of prevent mistakes in the speech of students.

Keywords: grammatical rules, speech mistake, psycholinguistic approach.

Языковая норма как «совокупность наиболее устойчивых традиционных реализаций языковой системы, отобранных и закрепленных в процессе общественной коммуникации... является специфическим признаком литературного языка национального периода» [Педагогическое речеведение 1998]. Освоение знаний о языковой норме и ее разновидностях, а также овладение умениями опознавать, анализировать, оценивать языковые факты с точки зрения нормативности осуществляется в процессе совершенствования языковой и лингвистической компетенций школьника на всех ступенях общего образования.

К **грамматическим языковым нормам** относят правила изменения и взаимодействия единиц системы языка, не зависящие от формы речи (свойственные как устной, так и письменной речи). Это *словообразовательные* нормы, не допускающие употребления в литературных текстах слов, структура которых нарушает принципы сочетания морфем; *морфологические*, определяющие литературный статус определенных словоформ и не допускающие употребления других; *синтаксические*, требующие соблюдения правил согласования и управления, расположения слов в структуре предложения, выражения различных отношений между частями сложного предложения. В школьном курсе русского языка грамматические нормы рассматриваются при изучении того или иного раздела соответственно.

При обучении русскому языку особое внимание обращается на соблюдение языковых норм в речевой деятельности учащихся. Отклонение от какой-либо языковой нормы трактуется как **ошибка**, и требуется ее обязательное устранение/исправление.

Для психолингвистики большой интерес представляет языковая система и языковая норма не сама по себе, а ее воплощение в речевой деятельности конкретного человека. Психолингвистическая теория рассматривает язык как *достояние индивида* и

изучает процессы и механизмы «функционирования языка у пользующегося им человека» [Залевская 2009: 6].

Отклонение от нормы (**речевая ошибка**) для психолингвистов – это естественное явление при овладении языком. Поэтому понятно особое внимание к **детской речи** (от дословесного этапа, стадии «самонаучения языку» в 5–6-ти летнем возрасте, до старшего школьного возраста) и **речи билингов**. Исследование процессов развития речи ребенка и изучения второго языка позволяет понять особенности усвоения языковых норм, при котором оппозиция «система-норма» чаще разрешается в пользу системы. С позиций психолингвистики, речевая ошибка – это «окно», позволяющее заглянуть в сознание носителя языка и получить данные о функционировании его «когнитивных систем, посредством которых перерабатывается воспринимаемый языковой материал» [Залевская 2009: 14]. Еще «Л. В. Щерба, внимательно изучавший многие распространенные ошибки в речи школьников, утверждал, что “только знание того, что именно нашим учащимся трудно в русском литературном языке, в чем они особенно ошибаются”, поможет правильно построить школьные учебники русского языка, причем каждая из ошибок, по его мнению, должна лечь в основу отдельного параграфа такого учебника» [Цейтлин 2009: 175].

Важно и то, что междисциплинарный характер психолингвистики позволяет использовать достижения объединенных усилий лингвистики, психологии, психофизиологии и нейропсихологии (в том числе знаний о специфике полушарий головного мозга) в процессе обучения русскому языку для выбора наиболее эффективных методов работы при изучении любого языкового явления, в частности норм литературного языка.

Работа над усвоением грамматических норм предполагает умение воспринимать, обрабатывать и

усваивать большое количество абстрактного материала, что представляет сложность для детей с доминирующим правым полушарием головного мозга. В связи с этим интересно проанализировать, какие типы заданий при работе с грамматическими нормами предлагают традиционные учебники по русскому языку. Мы сравнили учебники, которые чаще

всего используются в старших классах общеобразовательных школ г. Екатеринбурга: (1) Н. Г. Гольцова, И. В. Шамшин «Русский язык. 10–11 классы» и (2) В. Ф. Греков, С. Е. Крючков, Л. А. Чешко «Русский язык. 10–11 классы». Результаты сравнения представлены в таблице.

Таблица

**Типы заданий для изучения грамматических норм,
представленные в учебниках по русскому языку для общеобразовательных школ**

(1) Гольцова Н. Г., Шамшин И. В. Русский язык. 10–11 классы: Учебник для общеобразовательных учреждений	(2) Греков В. Ф., Крючков С. Е., Чешко Л. А. Русский язык: 10–11 классы. Учебник для общеобразовательных учреждений
<p>Работа над грамматическими нормами представлена выборочно, в т.н. стилистических упражнениях.</p> <p>Подробно рассматриваются морфологические нормы, а именно:</p> <p>1) варианты окончаний существительных (в соответствующем параграфе дается подробный информационный материал, предлагается 9 упражнений, с формулировками заданий: <i>перепишите предложения, ставя имена существительные, данные в скобках, в указанную форму / перепишите предложения, вставляя пропущенные окончания</i>);</p> <p>2) образование глагольных форм (предлагаются задания типа: <i>образовать все возможные формы глагола; образовать конкретную форму, при наличии не одного, а двух вариантов, объяснить, чем они отличаются</i>);</p> <p>3) образование причастий (задание: <i>объяснить, почему невозможно образовать ту или иную причастную форму</i>);</p> <p>4) образование деепричастий.</p> <p>В данном учебнике НЕ рассматриваются синтаксические нормы.</p>	<p>Предлагает большой материал для работы над усвоением морфологических и синтаксических норм и исправлением типичных ошибок в речи учащихся.</p> <p>Структура работы следующая:</p> <p>1) справочный материал;</p> <p>2) задания на репродуктивное воспроизведение материала;</p> <p>3) задания на совершенствование навыка: – образование формы слова по образцу – формирование высказывания по опорам (<i>спишите, присоединяя к выделенным управляющим словам вместо точек управляемые слова, данные в скобках с соответствующими вопросами</i>);</p> <p>4) задания на развитие навыка: – заполнение пустот (<i>вставить вместо точек нужные по смыслу слова, данные в скобках; дописать окончания; выбрать один правильный вариант из двух</i>); – деформация исходного текста (<i>заменить повторяющийся или одиночный союз и союзом как...так и или не только...но и</i>)</p> <p>5) задания по предупреждению нарушений норм в речи, чаще всего анализ и исправление ошибок, допущенных в сочинениях школьников.</p>

Задания, представленные в учебнике (1), ориентированы на языковую систему и рассчитаны на старшеклассников с развитым абстрактно-логическим мышлением, доминирующим левым полушарием; учебник (2) удобен вне зависимости от того, какое полушарие головного мозга является доминирующим у школьника, т.к. предлагает отработку знаний о языковой норме на практике через образец, опору, целостный образ слова/фразы, поиск и исправление отклонений от нормы. Однако тот факт, что количество грамматических ошибок в речи школьников не уменьшается, свидетельствует о том, что предлагаемых учебником упражнений недостаточно – учителю необходимо знать особенности восприятия грамматических норм носителями языка.

Работа по изучению конкретной языковой нормы и предупреждению грамматических нарушений в речи старшеклассников может строиться с опорой на алгоритм:

1. Есть распространенная ошибка.
2. Какая норма нарушена? Почему?

3. Как рассматривает данную норму традиционная методика? Какие задания предлагают традиционные учебники?

4. Какие приемы, учитывающие психолингвистические особенности восприятия данной нормы, позволят избежать подобных нарушений в речи?

Анализ письменных работ старшеклассников показывает, что одной из часто повторяющихся ошибок в письменных работах учащихся является нарушение норм, связанных с употреблением **собирательных** существительных, выражающих значение множественности, но имеющих форму только единственного числа. Это может быть 1) образование ненормативной формы множественного числа: *В гости пришел весь в тряпьях* (по аналогии с формой *в лохмотьях*, ошибка, характерная для детской речи); 2) нарушение согласования между подлежащим и сказуемым (например, *Большинство возражали против такой оценки его творчества* вместо *большинство возражало*); 3) замещение собирательного существительного личным местоимением 3-го лица множественного числа (*Человечество*

слишком часто врывается в спокойствие природы. Они дают пошатнуться ее равновесию). Причина подобных нарушений – грамматические особенности данной языковой единицы.

Как эти особенности учитываются при изучении в школе, какие задания предлагают учебники, о которых шла речь выше?

В учебнике (1) Н. Г. Гольцова, И. В. Шамшин «Русский язык. 10–11 классы» понятие о собирательных существительных дается при изучении имени существительного как части речи. Предлагается одно упражнение на различение лексико-грамматических разрядов, в котором собирательные существительные сопоставляются с соотносительными конкретными, например, *лист – листва, крестьяне – крестьянство, дети – детвора*. Больше никаких заданий, особенно тех, которые могли бы предупредить появление в речи старшеклассников ошибок, учебник не содержит.

Учебник (2) В. Ф. Греков, С. Е. Крючков, Л. А. Чешко «Русский язык. 10–11 классы» трижды обращается к понятию **собирательные существительные**:

1. При изучении темы «Род и число существительных» предлагаются задания:

– на классификацию: *Выпишите в два столбика существительные, употребляющиеся: а) только в ед.ч.; б) только во мн.ч.* [Греков, Крючков, Чешко, 2010: 133]. Сложность в том, что учащимся предлагаются слова, которые должны быть вне «столбиков» – т.е. могут употребляться и в ед.ч., и во мн.ч.: *гражданин, сторож, сила; счета, листья, лестницы*;

– на согласование определений и сказуемых с подлежащим. Это задание позволяет при сопоставлении синонимичных конструкций определить особенности согласования с существительными конкретными и собирательными (*Лекции читал. известный профессор. Профессура института организовал. ряд научных докладов для инженеров-практиков.* [Там же]).

2. При изучении темы «Местоимение» обращается внимание на то, что «не следует заменять личным местоимением 3-го лица множественного числа собирательные существительные (студенчество, крестьянство, листва, учительство, большинство и т.п.) [Греков, Крючков, Чешко, 2010: 172]. Для предупреждения грамматических ошибок учащимся предлагается работа с «дефектными» текстами: необходимо исправить неточности, допущенные при употреблении местоимений (*Жизнь купечества была подлинным «темным царством». В их домах нередко разыгрывались тяжёлые трагедии.* [Там же]).

3. При изучении темы «Простое предложение» вновь обращается внимание на случаи согласования в числе сказуемого с подлежащим, выраженным собирательным именем существительным.

Несмотря на то, что авторы учебника (2) предлагают систематическую работу над правилами употребления собирательных существительных, в речи старшеклассников, как было сказано выше, эти нормы нарушаются довольно часто. Причины подобных ошибок, наверное, не столько лингвистические, сколько психологические.

О парадоксальности существования слов, имеющих форму единственного числа, но выражающих множественность, говорил еще А. А. Реформатский: «С точки зрения соотношения языка и мышления, это один из самых загадочных парадоксов: как же множественное передается через единственное?» (цит. по [Цейтлин 2009: 50]). Категория числа абстрактна, в основе ее лежит противопоставление единичности/множественности, которое по-разному проявляется у конкретных, вещественных, собирательных и отвлеченных существительных. Данная грамматическая категория даже для учащихся старших классов представляет определенные сложности, связанные, в первую очередь, с тем, что дети «склонны воспринимать форму единственного числа как обозначающую реальную единичность» [Цейтлин 2009: 50]. Для них актуальным оказывается не грамматическое значение собирательного существительного, а лексическое: совокупность предметов или лиц.

Анализируя данную ошибку, мы видим, что незаметно для себя учащийся «переключается» с единственного числа, которое требует языковая норма, на множественное, т.е. происходит согласование по смыслу. Такое «переключение» особенно заметно, когда собирательное существительное замещается местоимением. Согласно нормам, оно должно соотноситься с замещаемым словом в числе, роде, падеже. Недостаточный объем оперативной памяти, позволяющей «удерживать» написанный (произнесенный) текст, становится причиной того, что учащийся «удерживает» не форму, а значение.

Эти моменты должны учитываться при предъявлении учащимся заданий, направленных на профилактику ошибок, связанных с употреблением собирательных существительных. Сопоставить грамматическую форму числа и лексическое значение множественности позволит задание на исключение «четвертого лишнего» из ряда слов, например: *юноша, девушки, молодежь, люди; студенты, профессура, детвора, старостат; дворянство, беднота, крестьяне, крестьянство*. Это задание еще и диагностично, так как позволяет оценить, насколько сформировано абстрактное мышление школьника.

Осуществлять речевой самоконтроль при замещении собирательного существительного местоимением старшеклассникам помогут задания, в которых на места пропусков нужно вставить местоимения 3 лица (*он, она, оно, они*), замещающие выделенные слова в предложениях типа: *Здесь когда-то раздвигали стол, звучали голоса, **детвора** бузила на полу, и от ... переставляли подалеже керосиновую лампу; **Растения** подобраны так, что даже в то время, когда ... не в пышном цветении, разнообразно окрашенная **листва**, ... различная фактура привлекают внимание самого взыскательного наблюдателя; Между прочим, продается эта **аппаратура** совершенно открыто – купить ... может любой.*

Другой тип задания, позволяющий научиться «удерживать» написанный (произнесенный) текст – трансформация фрагментов сочинений с нарушением согласования местоимения и замещаемого им

собирающего существительного, при которой это существительное восстанавливается:

Пример. Простой народ любил Базарова. Они [народ] понимали, что он [Базаров] свой брат, не барин. – Простой народ любил Базарова. Люди понимали, что он свой брат, не барин.

1. Автор осуждает светское общество и их [] сплетни, разгульную жизнь золотой молодежи, их [] проказы, недомолвки. 2. В каждом молодом человеке течёт горячая кровь, в них [] это заложено на генетическом уровне. 3. Мы привыкли, что за нами следят, опекают нас, поэтому и молодежь сейчас такая, что им [] не приходится делать много усилий для будущей жизни.

Безусловно, изучение грамматических норм в таком аспекте требует от учителя огромной предварительной подготовки, прежде всего потому, что каждая языковая норма определяет выбор методик и форм работы с ней. Однако использование приемов, учитывающих психолингвистические особенности восприятия изучаемой языковой нормы, поможет

Данные об авторе:

Надежда Сергеевна Абрамова – специалист по учебно-методической работе факультета довузовской подготовки Уральской государственной медицинской академии; магистрант Института филологии, культурологии и межкультурной коммуникации Уральского государственного педагогического университета (Екатеринбург)

Адрес: 620028, г. Екатеринбург, ул. Репина, 3.

E-mail: abns@list.ru

About the author:

Nadezhda Abramova is a Specialist in Educational-methodological Work of the Preparatory Faculty of the Ural State Medical Academy; Student of the Institute of Philology, Culture and Intercultural Communication of the Ural State Pedagogical University (Yekaterinburg).

компенсировать отсутствие в учебнике заданий, направленных на предупреждение ошибок, или дополнит имеющийся комплекс упражнений для организации более эффективной работы.

ЛИТЕРАТУРА

Гольцова Н. Г., Шамшин И. В. Русский язык. 10–11 классы: Учебник для общеобразовательных учреждений. – М.: ООО «ТИД «Русское слово - РС», 2007

Греков В. Ф., Крючков С. Е., Чешко Л. А. Русский язык. 10–11 класс. Учебник для общеобразовательных учреждений. – М.: Просвещение, 2010

Залевская А. А. Речевая ошибка как инструмент научного исследования // Вопросы психолингвистики. – 2009. – № 9. – С. 6–22.

Педагогическое речеведение. Словарь-справочник / под ред. Т. А. Ладьженской и А. К. Михальской. – М.: Флинта, Наука, 1998.

Седов К. Ф. Принципы построения современной отечественной психолингвистики // Вопросы психолингвистики. – 2007. – № 5. – С. 105–110.

Цейтлин С. Н. Речевые ошибки и их предупреждение. – М.: Книжный дом «Либроком», 2009.

ПСИХОЛИНГВИСТИКА В ОБРАЗОВАНИИ

УДК 81'374 ББК Ш103.1

Е. С. Ощепкова
Москва, Россия

УЧЕБНЫЙ АССОЦИАТИВНЫЙ СЛОВАРЬ КАК СРЕДСТВО ФОРМИРОВАНИЯ ОБРАЗОВ ЯЗЫКОВОГО СОЗНАНИЯ

Аннотация. В статье рассказывается о новом типе учебного пособия – обучающем ассоциативном словаре, способном сформировать у учащихся образы языкового сознания, соответствующие образам языкового сознания носителей языка. Автор показывает, какую роль в формировании образов языкового сознания играют ассоциативные нормы и прецедентные феномены и каким образом можно их использовать при обучении языку.

Ключевые слова: ассоциативный эксперимент, прецедентные тексты, образы языкового сознания, толковые и ассоциативные словари.

E. S. Oshchepkova
Moscow, Russia

EDUCATIONAL ASSOCIATIVE DICTIONARY AS A METHOD OF CREATING OF LANGUAGE CONSCIOUSNESS IMAGES

Abstract. The paper considers a new type of manuals – an educational associative dictionary. The author postulates the necessity of learning the associative norms in the lexicography.

Keywords: psycholinguistic associative experiment, precedential texts, associative norms, lexicography.

При обучении как родному, так и иностранному языку (а также родному языку в условиях ограниченной языковой среды) главная цель – это подготовить учащегося к успешной коммуникации с представителями изучаемого языка и культуры. Е. Ф. Тарасов показал, что основным необходимым условием успешной коммуникации становится общность сознаний коммуникантов. В частности, он подчеркивает: «Для достижения взаимопонимания необходимо, чтобы коммуниканты обладали общностью знаний об используемом языке, а также общностью знаний о мире в форме образов сознаний» [Тарасов 1996: 9]. Следовательно, овладение образами сознания является основной целью при изучении языка.

Однако встает вопрос, в каких же формах существуют образы сознания? Каким образом можно им обучить? Ответ на эти вопросы также дает отечественная психолингвистика. Создатели Русского ассоциативного словаря (Е. Ф. Тарасов, Н. В. Уфимцева, Ю. Н. Караулов) показали, что сознание овнешняется в различных культурных предметах, среди которых особое место занимают речевые продукты – слова, тексты, ассоциативные поля. Овнешненное с помощью языковых средств сознание – это и есть языковое сознание.

Как уже было сказано выше, языковое сознание существует в виде овнешненных образов сознания. И овнешняются образы через различную речевую продукцию, в частности, слова, тексты, ассоциативные поля. А значит, при обучении чужому языку мы должны обучать не только словам, но и текстам, и ассоциациям.

В методике обучения как иностранному, так и родному языку получило всеобщее признание положение о том, что изучая язык, мы обязательно

должны включать в программу элементы страноведения, сведения о культуре данного народа. При вхождении в культуру у ребенка формируются образы, которые определяют его принадлежность данной культуре, формируют его национальную и культурную идентичность. Можно сказать, что национальная и культурная идентичность формируются в результате освоения разделяемых в данной общности образов языкового сознания.

Как мы уже показали, образы сознания и, в частности, образы языкового сознания формируются в результате освоения культуры, действительности в процессе деятельности или общения. Обычно ребенок осваивает культуру в результате повседневных действий. При изучении же неродного языка или материнского языка в условиях ограниченной языковой среды опыт физического взаимодействия ограничен, обучение и освоение культуры и образов сознания протекает только через общение. В результате этого человек сталкивается с неполнотой образа, его недостаточностью. Частично компенсировать эту недостаточность мы можем, максимально реконструировав те смыслы, которые возникают при освоении данного слова традиционным способом.

И тут встает вопрос о том, каким образом вычленишь эти смыслы. И здесь неоценимым помощником оказывается ассоциативный словарь. Ведь именно он, с одной стороны, дает нам сведения о том, что стоит за словом в сознании носителей языка, а с другой, помогает сформировать необходимый учебный материал.

Кроме того, при обучении иностранному языку или родному языку в условиях ограниченной языковой среды всегда предполагается некий отбор материала, который будет необходимо дать в первую очередь.

Главный вопрос, который при этом возникает – какие элементы культуры и в каком объеме можно предложить на разных этапах обучения? Предлагается, что здесь мы должны ориентироваться, в первую очередь, на те знания о культуре, на те прецедентные тексты, которые актуальны для современных носителей языка в самой России.

Прецедентные тексты существуют в каждой культуре. Это тексты, которые являются важными для носителей данного языка и культуры, тексты, которые формируют общность и определяют человека как «своего» или «чужого». Прецедентными текстами становятся мультфильмы или отдельные реплики из них, кинофильмы (в частности, комедии Л. Й. Гайда – это поистине неисчерпаемый источник прецедентных текстов), популярные книги, песни, анекдоты. В последнее время источником прецедентных текстов становятся также рекламные образы и слоганы.

Но и приняв необходимость учитывать прецедентные тексты при обучении языку, мы по-прежнему должны решить проблему отбора материала – какие тексты являются важными для самих носителей культуры, что нужно знать, чтобы не чувствовать себя «белой вороной» среди русских, понимать их шутки? Да и вообще, как можно научить прецедентным текстам? Кроме того, учитывая тот факт, что учебники, как правило, создаются на несколько лет, они задают нормы и употребление языковых единиц на долгое время, необходимо обучать все-таки уже устоявшимся прецедентным текстам, тем, которые живут в культуре уже достаточно давно.

И здесь мы снова возвращаемся к ассоциативным словарям, являющимся самым надежным источником о наиболее важных и значимых прецедентных текстах, а также (при сравнении словарей разных лет) об их устойчивости в языковом сознании носителей языка.

Напомним, что ассоциативный словарь составляется на основе результатов **свободного ассоциативного эксперимента**, который проводится следующим образом. Вначале составляется так называемый список – список слов, ассоциативные нормы которых исследователи желают получить. Затем этот список предъявляется носителям языка уже в качестве списка **слов-стимулов** с просьбой отреагировать на каждое слово-стимул одним словом, которое первым приходит в голову. После этого все слова-реакции, данные носителями языка на одно и то же слово-стимул, собираются в ассоциативное поле, которое распадается на две части: первую часть образуют слова, встретившиеся в ответах несколько раз, а во вторую часть входят слова, которые появились в ответах один раз – это так называемые единичные слова-реакции.

Если список стимулов предъявляется 500 испытуемым и из их ответов-реакций формируются ассоциативные поля, то они называются **ассоциативными нормами**. Какими качествами обладают ассоциативные нормы? Они содержат практически все связи стимула с другими словами, которые хранятся в памяти каждого носителя конкретного этнического языка и культуры. Это значит, что все ассо-

циативное поле каждого слова-стимула не хранится целиком в памяти каждого человека, но слово-стимул и его ассоциаты, хранящиеся в памяти каждого человека, присутствуют в ассоциативной норме. Другими словами, ассоциативная норма в своей частотной части содержит слова-ассоциаты, хранящиеся в сознании **каждого** человека, если, естественно, его психика находится в пределах нормы.

Для каждого, кто овладевает русским языком, необходимо знать ассоциативные связи изучаемых слов, потому что эти связи активно или пассивно знает любой русский человек. Можно сказать проще – если хочешь владеть русским языком, как сами русские, изучай ассоциативные связи русских слов.

Можно задаться вопросом, почему слова в нашей памяти хранятся таким образом, что попытка вспомнить или употребить какое-либо слово вызывает из памяти другие слова. Это происходит потому, что эти слова в нашей памяти хранятся рядом, а подобное хранение их рядом является следствием того, что эти слова в речи встречаются также рядом: «Наша **бабушка** уже **старенькая**» или объекты, обозначаемые этими словами, в реальной жизни встречаются вместе: «**женщина** – **мужчина**». Ассоциативные связи слов рождаются в нашей речи и в нашей жизнедеятельности. Каждый русский, овладевающий родным языком, узнаёт эти ассоциативные связи слов процессе присвоения русской культуры. Единство присвоенной этнической культуры делает языковое сознание русских сходным в такой степени, что оно в значительной степени «вмещается» в ассоциативные нормы русского языка. Можно сказать, что именно слово с его ассоциативными связями и формирует образ языкового сознания.

Теперь попытаемся показать, чем **ассоциативный словарь** отличается от **толкового словаря**.

Толковый словарь составляется одним ученым-лингвистом (или группой лингвистов), который на основе своего знания значений слова в литературных текстах, часто в текстах художественной литературы, фиксирует в словаре свое представление о значениях этого слова. Его представление о значении конкретного слова функционирует как норма, фиксирующая более или менее прошлые словоупотребления в конкретном языке. Следовательно, толковый словарь отражает индивидуальные знания уникального ученого носителя языка, которые не только отражают с некоторым неизбежным запаздыванием закономерности современного словоупотребления, но и формируют норму для всех настоящих и будущих пользователей толкового словаря.

Ассоциативные словари составляются не на основе анализа словоупотребления в литературных текстах и текстах художественной литературы, а в результате анализа языковой памяти обычных (профанных) носителей языка, вскрываемой в ходе массовых ассоциативных экспериментов. Эти словари фиксируют не значения слов, а их употребление, которое показывает пользователю словаря, как современные носители русского языка применяют свой язык в речевом общении. Ассоциативный словарь не отменяет толкового словаря, но существенно

дополняет его, обучая употреблению слова, воссоздавая образ сознания, стоящий за этим словом.

На основе этих положений мы (Тарасов Е. Ф., Дронов В. В. и Ощепкова Е. С.) создали «Ассоциативный словарь русского языка. Представляю и понимаю: пособие для учащихся начальной школы. – М.: Дрофа, 2010».

В нашем словаре мы объединили статьи **толкового словаря**, показывающие значение слова и минимальные сведения о словоизменении, и статьи **ассоциативного словаря**, демонстрирующие употребление слова.

При создании словаря мы исходили из того, что ассоциативные связи слов формируются только в процессе их употребления, а наш ассоциативный словарь является самым эффективным средством ориентирования учащихся в этих связях. Ведь владение русским языком предполагает не только знание слов и правил их сочетаемости, но и умение употреблять слова в мини-контекстах, которыми с детства владеют носители языка. Многие ассоциации в Русском ассоциативном словаре отсылают нас к прецедентным феноменам. Напомним, что «прецедентные феномены – это феномены, 1) хорошо известные всем представителям национально-лингво-культурного сообщества; 2) актуальные в когнитивном (познавательном и эмоциональном) плане; 3) обращение (апелляция) к которым постоянно возобновляется в речи представителей того или иного национально-лингво-культурного сообщества» [Красных 2002: 58]. Наш Обучающий ассоциативный словарь позволяет увидеть эти прецедентные феномены во всех их многообразии, т.е. отсылает к прецедентным ситуациям, текстам, именам и высказываниям. На практике это означает, что мы приводим либо прецедентные тексты и имена полностью, либо, с помощью диалога, поговорки и т.д. отсылаем ученика к прецедентному феномену. Следовательно, у учителя или родителей появляется возможность прочитать стишок, песенку, загадку, которые знает и использует большинство детей в самой России, проиграть ситуации, в которые они часто попадают, а, стало быть, нарастить багаж знаний, необходимый для владения современной русской культурой в полном объеме.

Еще одной важной особенностью нашего словаря является тематическое представление лексики. По каждой теме приводятся слова, во-первых, имеющие наибольшее количество ассоциативных связей с другими словами, а, во-вторых, слова, необходимые в любом речевом общении. Таким образом, учащийся усваивает не только слова-стимулы, но и слова-реакции, число которых приближается к 2 тысячам. Причем делает это в минимальных контекстах их употребления, что позволяет позиционировать наш Учебный словарь как учебник по лексике русского языка.

Это же деление позволяет использовать словарь для составления учебных текстов как учителями или родителями, так и самими детьми.

Итак, главной лингвометодической задачей занятий с использованием Словаря являются знакомство с ассоциативными нормами русского языка и

целенаправленное их закрепление в сознании учащихся с целью сформировать образы языкового сознания, близкие к образам носителей языка. Достижение этих целей предполагает следующие этапы работы со словарной статьей.

I. Толкование слова-стимула (ТС).

1. Раскрытие значения или значений слова-стимула.

2. Формирование умений употреблять слова в минимальных контекстах: предложение, небольшой текст, высказывание.

3. Тестовая проверка понимания семантики слова.

II. Определение ассоциативных связей слова (АС).

1. Объяснение значений слов, входящих в ассоциативный словник (АС) с использованием минимальных контекстов.

2. Перевод словника (АС) на родной язык учащихся с целью сопоставления ассоциативных полей (АП) двух языков.

3. Определение и объяснение различий ассоциативных полей.

III. Формирование ассоциативных связей слов русского языка.

1. Тестовая проверка понимания ассоциативных связей слова-стимула.

2. Развитие языковой догадки путем создания минимальных текстов с использованием слов-реакций из ассоциативного словника (АС).

3. Творческие задания с выходом в устную и письменную речь.

Система заданий по формированию и расширению языкового сознания учащихся может включать в себя самые многообразные, чаще всего, традиционные, виды работы, которые мы используем при обучении детей русскому языку.

Наш Словарь можно использовать также при сопоставлении учебных текстов и упражнений, в которые целенаправленно включаются слова-стимулы и слова-реакции. Частотность использования этих слов определяется их местом в словнике ассоциативных связей – чем ближе слово-реакция к слову-стимулу, тем чаще оно включается в контексты учебных заданий. Периферийные слова ассоциативного поля привлекаются и активизируются в зависимости от тематической направленности учебного процесса.

Многие слова-стимулы нашего Словаря могут служить основой проведения простых ассоциативных экспериментов со словами родного языка учащихся. Сопоставление результатов подобных занятий со статьями нашего Словаря может стать полезным способом не столько увидеть различия двух языков, сколько ощутить и почувствовать близость и общечеловечность наших культур.

ЛИТЕРАТУРА

Караулов Ю. Н., Сорокин Ю. С., Тарасов Е. Ф., Уфимцева Н. В., Черкасова Г. А. Русский ассоциативный словарь. Кн. 1-6. – М., 1994-1998.

Костомаров В. Г., Бурвикова Н. Д. Как тексты становятся прецедентными // Русский язык за рубежом. – 1994. – № 1.

Красных В. Этнопсихоллингвистика и лингвокультурология: Курс лекций. – М.: ИТДГК «Гнозис», 2002.

Тарасов Е. Ф. Межкультурное общение – новая онтология анализа языкового сознания // *Этнокультурная специфика языкового сознания* / отв. ред. Н. В. Уфимцева. – М.: ИЯ РАН, 1996. – С. 7–22.

Тарасов Е. Ф., Дронов В. В., Ощепкова Е. С. Ассоциативный словарь русского языка. Представляю и понимаю: пособие для учащихся начальной школы. – М.: Дрофа, 2010.

Данные об авторе:

Елена Сергеевна Ощепкова – кандидат филологических наук, доцент кафедры русского языка и межкультурной коммуникации Российского университета дружбы народов (Москва).

Адрес: 117198, г. Москва, ул. Миклухо-Маклая, д. 6.

E-mail: maposte06@yandex.ru

About the author:

Elena Sergeevna Oschepkova is a Candidate of Philology, Associate Professor of Russian Language and Intercultural Communication of Peoples' Friendship University of Russia (Moscow).

Е. А. Золотых, С. В. Федосеев
Москва, Россия

ЗНАЧЕНИЕ СЛОВА «ШКОЛА» В ТОЛКОВОМ СЛОВАРЕ РУССКОГО ЯЗЫКА И В РУССКОМ ЯЗЫКОВОМ СОЗНАНИИ

Аннотация. В статье рассматривается значение слова «школа» в толковых словарях и в ассоциативном тезаурусе (РАС). На основании сопоставительного анализа делается вывод о несовпадении данных значений. Предполагается, что традиционная методика толкования значения слов с опорой на толковые словари может быть существенно дополнена результатами психолингвистических экспериментов.

Ключевые слова: школа, языковое сознание, ассоциативный тезаурус, психолингвистический эксперимент.

E. A. Zolotых, S. V. Fedoseev
Moscow, Russia

MEANING OF THE WORD “SCHOOL” IN THE EXPLANATORY DICTIONARY OF THE RUSSIAN LANGUAGE AND RUSSIAN LANGUAGE CONSCIOUSNESS

Abstract. The article discusses the implications of the word “school” in the dictionaries and in the RAS (Russian Associative Thesaurus). On the basis of a comparative analysis it is concluded that these implications are not quite identical. The author believes that the traditional method of interpreting the meaning of words based on dictionaries can be significantly supplemented by the data of psycholinguistic experiments.

Keywords: school, language consciousness, Russian Associative Thesaurus, psycholinguistic experiment.

Человек, не связанный по специфике своего труда ни с исследовательской, ни с преподавательской деятельностью, нечасто заглядывает в толковый словарь. Ему кажется, что значение слова родного языка он «точно знает»; он уверенно дает определение знакомому слову – и при этом ему чаще всего неважно, похоже ли его определение на то, что представлено в словаре. Актуальное значение слова связано для обычных носителей языка с функциональным назначением предмета, с которым он оперирует ежедневно: для обычных носителей языка вилка – это предмет «чтобы есть», а не «предмет столового прибора с острыми зубьями на длинной ручке» [СОШ: 83].

Несоответствие научно отрефлексированного и обыденно-жизнейского знания становится очевидным при сравнении значений слов в толковых и ассоциативных словарях. Указанное несоответствие определяется прежде всего теми принципами, которые кладутся в основу того и другого источника – прежде всего это подходы к структурированию материала. Методика анализа, тип и назначение словаря, отработанная структура словарной статьи (от прямого значения к переносным), источники иллюстративного материала, необходимые ограничения, – все это влияет на представление значения того или иного слова.

Нам представляется плодотворной попытка использования для уточнения значения слов (наряду с классическими традиционными словами) словарей иного типа – ассоциативных тезаурусов. Основой для формирования статей такого словаря становится ассоциативная структура (ассоциативная связь). Лингвист-исследователь в поиске материалов выходит к «обычным» носителям языка: людям, которые «просто пользуются» словом как инструментом для вербализации своих знаний, не рефлексируя по по-

воду его системно-языковых характеристик. В таком эксперименте принимают участие минимум 100 испытуемых. Сами же статьи, представленные в виде ассоциативных полей, организованы по иному принципу, нежели толковые: от более частотной реакции – к менее частотной.

Работа над ассоциативными словарями, составляемыми на основе массовых ассоциативных экспериментов, активно ведется именно теми лингвистами, которые занимаются преподавательской или экспертной практикой (см., например, работы Е. Н. Гуц, В. Е. Гольдина, Е. И. Горошко, А. П. Сдобновой, И. А. Стернина). На протяжении нескольких лет проводятся исследования ассоциативного тезауруса ребенка [Соколова 2000; Гольдин и др. 2005; Колбинаева 2005]. Наконец, существует РАС (1996-1998) – ассоциативный тезаурус, данные которого интерпретируются в нескольких аспектах: возрастном, гендерном, этнокультурном и т.д.

В связи с утвердившейся в науке тенденцией к антропоцентризму, кажется вполне обоснованным понимание слова как хранилища знаний и опыта, приобретенных человеком в процессе его социализации и инкультурации. Отсюда – преимущество комплексного подхода к анализу значения слова, что предполагает его учет и как системно-языковой, и как психологической структуры [Залевская 2000].

В качестве примера рассмотрим значение слова «школа» – как оно представлено в СОШ, БТС и РАС.

В СОШ значение слова *школа* представлено следующим образом: 1. Учебно-воспитательное учреждение; здание такого учреждения. 2. Выучка, достигнутый в чем-н. опыт, а также то, что дает такую выучку, опыт. 3. Направление в области науки, искусства. 4. Система обязательных упражнений (в фигурном катании) [1999: 898].

В БТС толкование данного значения значительно шире: 1. Учебное заведение, которое осуществляет общее образование и воспитание молодого поколения; здание, в котором помещается это заведение. 2. Система общего образования; совокупность соответствующих учреждений и учебных заведений. 3. Учебное заведение, училище, курсы и т.п., где даются специальные знания, профессиональные навыки. 4. Система приемов, обязательных упражнений, видов работ при изучении чего-л., при овладении каким-л. мастерством, искусством. 5. Приобретение знаний, выучки, опыта; сами знания, выучка, опыт. 6. Направление, течение в науке, искусстве, литературе, общественно-политической мысли и т.п., обладающее характерными свойствами, методами, приемами. 7. Питомник, где выращивают растения (сеянцы или саженцы) до посадки на постоянное место [2008: 1500].

Значение того же слова в РАС получено в результате проведения свободного ассоциативного эксперимента, в котором приняло участие 110 информантов – носителей русского языка. Случаев отказа зафиксировано не было. Разнообразие реакций составило 70,9%, единичных реакций дано 63,4%.

Ядро ассоциативного поля представлено двумя синтагматическими реакциями: *средняя* (9,0%) и *жизни* (7,9%). Наиболее же актуальным для респондентов является функциональный аспект значения слова: «школа» связана с процессом учебы (*учение, учиться, учит, учеба, учить, уроки/занятия*) (8,3%), а также с участниками этого процесса (*учитель / учителя, классный руководитель, директор, инструктор*) (5,5%). В 1,9 % школа ассоциируется с *друзьями*. Таким образом, школа – это прежде всего место определенной (учебной) деятельности, где учатся и учат, где проходят занятия. К данной группе примыкают реакции, уточняющие статус школы: *вечерняя, интернат, лицей, с английским уклоном, специализированная* – 4,5%.

Второй по значимости аспект значения определяется обыденным представлением о школе как о здании (1,9%); испытуемыми выделяются и характеристики самого здания (*кирпичная, большая, старая*) (2,7%), и обычно прилегающая к нему территория (*двор, сад*) (1,8%), и внутренние предметы (*окно, полка*) (1,8%). Всего реакций, описывающих школу как здание, ок. 9,1%.

При всем многообразии существования школы (и школ) как феномена (ср., например, единичные реакции *демократии, милиции, радистов* (соответствующие шестому пункту значения данного слова в БТС) и пр.), она понимается в первую очередь как детское учреждение: *детство* (3,9), *для детей, дети* – всего данных реакций 5,7%. В 2,7% случаев респонденты (студенты) осознают школу как прошлое: *прошедший этап, прошлое, закончилась*.

Показательной представляется тесная связь *школы* и *дома* (что никак не может быть отражено в толковых словарях в связи с их иной задачей, но весьма актуально для русского языкового сознания). Связь эта двоякая: с одной стороны, осуществляется указание на саму связь *школа – дом* (2,9%), с

другой – происходит приравнивание указанных концептов через прецедентную предикацию: *дом родной, второй дом, мой дом* (3,7%). Всего таких реакций 6,6%.

Еще один компонент ассоциативного значения слова «школа», несмотря на малую частотность реакций (3,7%), заслуживает упоминания: это связь *школа – вуз*. Данная связь для русского языкового сознания органична – она отражает типичную последовательность (именно в России) этапов получения образования.

Никак не эксплицированы в содержании ассоциативного поля значения «система обязательных упражнений (в фигурном катании)» (СОШ) и «питомник» (БТС). Эмоциональные слова-реакции, вызванные данным стимулом, нами здесь специально не рассматриваются, поскольку они единичны, чрезвычайно разнообразны, связаны с индивидуальным опытом носителя языка и в связи с этим допускают неоднозначную интерпретацию.

Данные ассоциативного эксперимента могут быть рассмотрены не только содержательно, но и структурно. Это прежде всего содержательный анализ парадигматических (*школа – дом*) и синтагматических (текстовых) реакций (*школа – большая*), первые из которых отражают логические отношения между концептами, а вторые определяют типичную для данного языка сочетаемость лексических единиц – так как она представлена в речевой практике.

Сравнение значений, представленных в словарях двух типов (толковом и ассоциативном) выявляют не просто различия в представлении значения одного и того же слова с позиций «профессионального» и «обыденного» языкового сознания, но и позволяют объяснять это значение именно как знание, связанное со словом – знаком естественного языка. Именно это, по нашему мнению, является особенно важным при изучении (в том числе) русского языка как иностранного.

ЛИТЕРАТУРА

БТС: Большой толковый словарь русского языка / сост. и гл. ред С. А. Кузнецов. – СПб.: Норинт, 2000. – 1536 с.

Гольдин В. Е., Мартыанов А. О., Сдобнова А. П. Ассоциативный словарь школьников Саратова и Саратовской области // Языковое сознание: теоретические и прикладные аспекты: Сб.ст. / под общей ред. Н. В. Уфимцевой. – М.; Барнаул, 2004. С. 215–226.

Залевская А. А. Значение слова и возможности его описания // Языковое сознание: формирование и функционирование: Сб. ст. / отв. ред. Н. В. Уфимцева. – М., 2000. С. 35–54.

РАС: Русский Ассоциативный Словарь / Караулов Ю. Н., Тарасов Е. Ф., Сорокин Ю. А., Уфимцева Н. В., Черкасова Г. А. (режим доступа <http://www.thesaurus.ru/dict/dict.php>).

Соколова Т. В. Ассоциативный тезаурус ребенка: Структура ассоциативного распределения // Языковое сознание и образ мира: Сб.ст. / отв. ред. Н. В. Уфимцева. – М., 2000. С. 79–97.

СОШ: Ожегов С. И., Шведова Н. Ю. Толковый словарь русского языка: 80000 слов и фразеологических выражений. – 4-е изд., доп. – М.: Азбуковник, 1999. – 944 с.

Данные об авторах:

Екатерина Аркадьевна Золотых – кандидат педагогических наук, старший преподаватель кафедры русского языка и межкультурной коммуникации Российского университета дружбы народов (Москва).

Адрес: 117198, Москва, ул. Миклухо-Маклая, д. 6.

E-mail: mbragina@inbox.ru

Сергей Вячеславович Федосеев – ассистент кафедры русского языка и межкультурной коммуникации Российского университета дружбы народов (Москва).

Адрес: 117198, Москва, ул. Миклухо-Маклая, д. 6.

E-mail: sergvital2009@rambler.ru

About the authors:

Ekaterina Arkadyevna Zolotykh is a Candidate of Philology, Senior Teacher of Russian Language and Intercultural Communication of Peoples' Friendship University of Russia (Moscow).

Sergey Vyacheslavovich Fedoseev is an Assistant of Associate Professor of Russian Language and Intercultural Communication of Peoples' Friendship University of Russia (Moscow).

ГОЛОСА СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА

УДК 37.013 ББК 4403(2)-8

Н. В. Барковская
Екатеринбург, Россия

К ВОПРОСУ О ПЕДАГОГИЧЕСКИХ ВЗГЛЯДАХ Ф. СОЛОГУБА

Аннотация. В статье привлекается внимание к позитивным моментам в педагогических воззрениях Ф. Сологуба (уважение к личности ребенка, неприятие бюрократического надзора в сфере образования), остающимся актуальными и в наше время.

Ключевые слова: телесные наказания, образ ребенка, Ф. Сологуб, «передоновщина».

N. V. Barkovskaya
Yekaterinburg, Russia

ON THE EDUCATIONAL VIEWS OF F. SOLOGUB

Abstract. The article draws attention to the positive aspects of F.Sologub's pedagogical views (such as respect for child's personality, rejection of the bureaucratic educational supervision) which are still relevant nowadays.

Keywords: corporal punishment, the image of the child, F.Sologub, "peredonovschina".

В этом году Федору Сологубу (1863–1927) исполнилось бы 140 лет. «Зев беспощадной орхидеи // твой строгий символ, Сологуб», – таким он выделялся Валерию Брюсову. Андрей Белый писал: «Федор Сологуб – один из первых стилистов нашего времени. Его яркий, отточенный, жгущий слог, сочетающий простоту и изысканность, холод и огонь, нежность и суровость, все становится гибче и гибче».

Причудливый, странный, пряный декадент Ф. Сологуб – он, тем не менее, самый «простонародный» из всех наших символистов, сын крепостного портного и прачки. А. Белый утверждал: «Сологуб – чисто русский писатель. В его творчестве отразилось и очарование безвыходных просторов земли русской, и вечный сон обывателя глухой русской провинции». Удивительно современно звучит его слово. В предисловии ко второму изданию романа «Мелкий бес» автор писал: «Нет, мои милые современники, это о Вас я писал мой роман о Мелком бесе и жуткой его Недотыкомке...».

В 1921 г. Ф. Сологуб не получил разрешения на выезд, в этом же году его жена покончила с собой, а писатель пережил ее на шесть лет, будучи уже отнюдь не «мэтром», а социально-чуждым пролетарской литературе. Возвращение Ф. Сологуба читателю началось только в конце 80-х – начале 90-х гг.

За Федором Сологубом закрепилась однозвучная репутация садиста, эротомана, сатаниста и некрофила.¹ Общим местом стало упоминание о любви писателя к тихой, прекрасной Смерти и презрению к грубой, вульгарной Жизни. Шокирующе звучит финальный призыв в статье Сологуба «О телесных наказаниях»: «Пусть же порют ребенка. Дома их должны пороть родители, старшие братья и сестры, старшие родственники, няньки, гувернеры и гувернантки, домашние учителя и даже гости. В школе его пусть дерут учителя, священник, школьное начальство и сторожа, товарищи, и старшие, и младшие. В гостях за малость пусть его порют, как своего. На улицах надо снабдить розгами городских: они тогда не будут без дела».² Известно, что Сологуба секли мать и сестра, он принимал наказание как должное.

Но, как нам кажется, это одна из «истлевающих личин» писателя-символиста. М. Павлова полагает, что Сологуб не стал публиковать статью «О телес-

ных наказаниях», поскольку в это время (около 1893 г.) решался вопрос о назначении его на должность инспектора.³ Трудно сказать, полностью ли отсутствуют в статье Сологуба ирония или эпатаж, действительно ли он так верил в пользу розги. В любом случае, апологетами порки в его произведениях и, прежде всего, в романе «Мелкий бес», являются негодяи, в симпатии к которым трудно заподозрить автора. М. Павлова указывает на более позднюю статью Сологуба «О школьных наказаниях» (1902), в которой Сологуб осуждал жестокость учителей. Не думаем, что такая перемена взглядов объясняется только карьерными соображениями. Проблема допустимости телесных наказаний в школах широко обсуждалась уже в середине XIX в. Выдающийся врач и педагог Н.И. Пирогов выступил в 1858 г. со статьей «Нужно ли сечь детей и сечь в присутствии других детей?». Он ушел в отставку с должности попечителя Киевского учебного округа после того, как учителя не согласились на отмену телесных наказаний. Н. И. Пирогов считал, что публичные порки унижают ребенка, уродуют его душу. Но ведь и Сологуб в пресловутой статье «О телесных наказаниях» исходил из интересов ребенка. Воспитание, пи-

¹ Павлова М. Писатель-инспектор: Федор Сологуб и Ф.К.Тетерников. – М.: Новое литературное обозрение, 2007. С. 339.

² Цит. по: Павлова М. Писатель-инспектор: Федор Сологуб и Ф.К.Тетерников. С. 486.

³ Там же. С. 244-245.

сал он, должно по возможности обходиться без наказаний. Цель воспитания – сильный и свободный характер. Такой характер не может сформироваться в условиях чрезмерной опеки или жесткого, почти тюремного контроля. Если же ребенку предоставлена значительная свобода, то неизбежно будут проявляться и такие порывы и стремления, которые приводят к серьезным проступкам, вызывающим в ребенке разлад духа, мучения совести. Гораздо гуманнее, полагает Сологуб, «снять» эти моральные мучения заслуженным телесным наказанием (не чрезмерным и не совершаемым со злобой!), чем истязать ребенка нравственно, грубо вторгаясь в его душу, добиваясь слез и жалких слов. Чужая душа, пишет Сологуб, должна быть для нас святыней. Сопоставление «святочных историй» А. Куприна «Чудесный доктор» (о Н.И. Пирогове) и Ф. Сологуба «Рождественский мальчик» выявляет различное представление писателей об основах социального устройства, разное понимание природы человека, но оба рассказа написаны во имя свободы личности.

Сологуб с сарказмом изображает полицейские нравы в школах, засилье невежественных учителей – изо дня в день они унижают личность ребенка, глушат все доброе, поощряют рабскую, тупую покорность, провоцируют лживость и трусость. Не будем приводить хрестоматийные примеры из романа «Мелкий бес», где учитель словесности Ардальон Борисович Передонов лебезит перед вышестоящими, унижает тех, кто ниже его по чину, ненавидит все чистое и аккуратное, ничего не читает и потешает учеников нелепыми толкованиями пушкинских строк. Именно он наслаждается свистом розог и криками наказываемых учеников. Напомним, что Передонов сумел сделать блестящую карьеру, став со временем вице-губернатором (а то, что он убил Володина, даже укрепило его репутацию: было объявлено, что Володин говорил недозволенные вещи).

В первой части романа «Творимая легенда» показана организованная Триродовым школа, где дети воспитывались свободными от наказаний и зубрежки, росли вольными и здоровыми. Заподозрив политическую неблагонадежность, с проверкой «учебная полиция». Инспектор народных училищ Леонтий Андреевич Шабалов, пишет автор, был совсем одиачный человек, даже наружностью напоминавший лохматого медведя. Школьного дела он совсем не знал, место инспектора получил по протекции в «награду за богомольность, патриотизм и правильный образ мыслей». Учителям он говорил: «Мне <...> не надобно выдающихся учителей. Я умников да умниц не люблю <...>. Главное, батенька, в жизни и в службе – не заноситься. У меня, батенька, выполняй казенную программу, и сиди себе смиренно, и благо тебе будет. Программу-то учебную составляли люди не глупее нас с вами, так нам с вами о программах мудрствовать не приходится».⁴ Сологуб приводит форму (бланк) казенной бумаги, рассылаемой инспектором по школам. В частности, в одной из таких бумаг инспектор грозился уволить со

службы учителя, выходящего за пределы программы, «сообщая учащимся сведения из истории и географии, народу не нужные». Особенно не нравился Шабалову местный педагогический кружок, где обсуждались вопросы воспитания, обучения и устройства школ. Подробно описан визит проверяющих (Шабалова, директора народных училищ Дулебова, вице-губернатора Передонова) сначала в городское училище, где учителя тряслись от страха, а мальчишки озорничали во дворе, но при этом пели «патриотическую» частушку про великую Русь, а потом и в школу Триродова. Дулебов требовал столько «разных отчетов по установленной форме», что Триродову пришлось нанять маленького чиновник из казначейства, чтобы он приходил по вечерам и заполнял «эту ерунду». Проверяющие были шокированы свободным поведением ребят и их ответами на вопросы. Так, Шабалов крикнул встретившему их мальчику, чтобы он снял шапку. Мальчик не понял сути приказа, снял шапку и протянул ее инспектору: «На». После письменного экзамена, с которым дети справились хорошо, начался устный экзамен. Ответы детей не обнаружили требуемых «высоких чувств любви к отечеству, верности Монарху и преданности православной церкви». Так, один мальчик ответил на вопрос, какая страна лучше, Россия или Франция, что кто где привык, тому там и лучше. Шабалов возмутился: «Матушка Россия православная! Разве можно какое-нибудь государство равнять с нашим! Слышал, как нашу родину называют? Святая Русь, мать Россия, святорусская земля, а ты – болван, остолоп и свиненыш» [2; 188]. Школа Триродова будет закрыта («Это не школа, а порнография!»), на что Триродов резко ответил: «Закрывать школы вы умеете».⁵

Сологуб мечтал о том, чтобы люди вернули себе дружбу со стихиями природы, вернули себе свет: «Просвещение наше в упадке. Одежды наши темны и скучны. Жилища у нас сумрачны и суровы. Дети наши закутаны, чтобы солнце не обожгло их кожу».⁶ Дети не знают вольного ветра, мягкой, сырой земли, боятся холодной, чистой, струящейся воды. С иронией пишет Сологуб о «дрезденских скромницах» – дамах, потребовавших запрета на картины, изображающие только тело, а не тело с одеждой. Раз уж природа сотворила много пакостей (руки, ноги, животы, спины и проч.), рассуждают они, пусть эти неприличные предметы будут спрятаны. Это необходимо для того, чтобы подростки не развращались; у каждого подростка есть тело, но если он посмотрит на чужое, то сейчас же и развратится немного.⁷

У Сологуба другая программа «жизнетворчества», пусть утопическая, но все же привлекательная. Он сознает, что «мы слабы, не искусны, не дружны, не свободны», но мы можем постараться, чтобы дети наши были просто детьми, а не безумными Дон-Кихотами и не Гамлетами на «перекрестке» между смертью и жизнью. Вот его совет: «Роди-

⁵ Там же. С. 189.

⁶ Сологуб Ф. Собр. соч.: В 6 т. Т. 2. – М.: НПК «Интелвак», 2001. С. 547. [Сологуб 2001: 547]

⁷ Там же. С. 545.

⁴ Сологуб Ф. Капли крови. Избранная проза. – М.: Центр-информ, Интерпракс. 1992. С. 171.

тели, любящие ваших детей для них, а не для себя, знайте, что радость, сила и свобода ваших детей прежде всего в их теле. Пусть оно будет сильное, веселое, свободное. Пусть ваши дети часто бегают босыми ногами. Вверьте их мудрейшим из воспитателей, милым стихиям: земле, воде, воздуху и солнцу».⁸

В рассказе «Звериный быт» (сюжет которого составляет интрига злых людей, готовых убить ребенка ради того, чтобы завладеть его деньгами) Алексей Григорьевич после смерти любимой жены единственную отраду видит в своем сыне, стремится уберечь его от «разевающего пасть Зверя» - пошлости, жадности, зависти и злобы. Вначале Алексей Григорьевич читал много книг о воспитании, но не знал, как поступить: воспитывать ли сына со всей осторожностью горожанина, оберегающего дитя от опасностей, или же пойти по пути «мудрого деревенского жителя», бросающего ребенка в мир, благосклонный для сильных и истребляющий все слабое и больное. В конце концов, он выбрал путь, на котором сочетаются мудрая забота и суровая простота, где преодоление трудностей рождает гордое чувство победы. Его основные принципы воспитания - «свобода, дисциплина, гимнастика и техника». Ребенок рос, освобожденный от догм, в союзе с природными стихиями земли, воды, солнца, рос бодрым и веселым.⁹

Любопытно сопоставить рассказ Ф. Сологуба «Свет и тени» с рассказом Л. Петрушевской «В детстве». Исходные ситуации похожи: ребенок, угнетенный грубостью школьной жизни, оказывается на грани психического срыва. Нежная, любящая мать в рассказе Сологуба предпочитает погрузиться вместе с сыном в мир грез, тем самым губит ребенка окончательно. Мать в рассказе Петрушевской сумела вырвать сына из маниакального состояния, пусть и ценой эмоционального шока. Сологуб неустанно говорит об ответственности взрослых перед детьми, о недопустимости крайностей как суровой жесткости, так и мягкосердного всепрощения.

Очень часто рассказы Сологуба о детях заканчиваются смертью героя. Далеко не всегда виноваты социальные обстоятельства, обрекающие на нищету и болезни. Гибнут и дети из благополучных семей, выросшие под надзором гувернеров, привыкшие подчиняться, дети со слабой волей. Так происходит в рассказе «Жало смерти». Беленький и веселый мальчик Коля, здоровый, благополучный, нежно любящий мамочку, попадает под влияние Вани, злого и дерзкого, с зеленоватым, гримасничающим лицом, светлыми русалочьими глазами. Он учит Колю курить, пить вино, не слушаться мамочки, рвать и пачкать одежду. Он словно окутывает Колю ядовитым туманом, вынимает из него душу, внушает мысль о самоубийстве. Его русалочьи глаза очаровывают Колю, погружают в мечты о смерти, верной и нежной, в сладостное забвение жизни. Печальная, тихая, темная ночь, полная луна, светло-зеленая и

некрасивая, с неживым, ворожащим светом, неподвижная вода реки, молчание, зловещие белые цветы на берегу – все это завораживает Колю, и он бросается с обрыва в реку. Но предсмертное безволие охватило и беса-искусителя: «Соблазняя, соблазнил он и себя самого смертным соблазном, - своим ядом отравленный отравитель».¹⁰

И только в одном рассказе дети предпринимают попытку сорвать «истлевающие личины» псевдожизни, вырвать другого из плена «заклятых стен» (рассказ «В плену»). Делают они это детскими, земляными же средствами, и попытка, разумеется, не удается, но важно то, что она все-таки была. Семилетнему Паке (Паше), ребенку из богатой семьи, очень тоскливо на даче, под постоянным надзором студента и гувернантки, хотелось бы погулять одному, вырваться на речку, в поле, в лес. В один из жарких полдней странная фантазия пришла ему в голову. Он решил, что настоящая милая мама его где-то далеко-далеко, а он, Пака, пленный принц, во власти злой феи, принявшей обманом облик его милой мамочки. Он рассказал об этом проходившим мимо ограды трем мальчикам, детям капитана. Ребята пожалели мальчика, которого никогда не пускают играть на воле. Они решили разрушить злые чары с помощью магических «крылатых слов», которыми деревенские мужики и бабы снимают порчу и сглаз. За сорок копеек (весь капитал мальчиков) самый старый мужик в деревне, который «пил водку и произносил слова», научил их такому выражению, против которого, по его мнению, ни одна ведьма не устоит. И вот, во время ужина, сострадательно дождавшись, когда Пака доест сладкое, ребята трижды прокричали эти «крылатые слова» под окнами дачи и пустили в окно три стрелы, на которых кровью была начертана та же самая брань. Все это вызвало переполох среди гостей, но злых чар не разрушило. Злая фея поспешила увезти Паку за границу, подальше от этих ужасных мальчишек. Радостное чудо освобождения не свершилось. Капитан задал нагонный своим детям, а мальчики плакали от жалости к Паке, оставшемуся в плену. А вот сами они живут без документального надзора старших, они – «вольные охотники», индейцы, в лесу у них шалаш, на костре они готовят себе пищу, свободно ходят и на речку, и в поле. Наверняка они вырастут сильными и стойкими, а Пака со временем пополнит ряды неудачников, недовольных и тоскующих.

Таким образом, не нужно спешить уравнивать «передоношину» с педагогическими воззрениями самого Сологуба. Автор биографический и автор-творец произведения не тождественны. Проблемы школы и воспитания, волновавшие Сологуба, не потеряли своей остроты и сегодня, так, например, весьма напоминает эпизод инспектирования и закрытия школы Триродова чиновниками от образования скандальная история вокруг попыток нестандартной педагогики в повести А. Жвалевского и Е. Пастернак «Я хочу в школу!».

⁸ Там же. С. 544.

⁹ Сологуб Ф. Мелкий бес: Роман. Рассказы. – М.: Правда, 1989. С. 435-436.

¹⁰ Сологуб Ф. Собр. соч.: В 6 т. Т. 1. – М.: НПК «Интелвак», 2001. С. 594.

Данные об авторе:

Нина Владимировна Барковская – доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой современной русской литературы Уральского государственного педагогического университета (Екатеринбург).

Адрес: 620017, 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).

Е. Ю. Куликова
Новосибирск, Россия

МОРСКОЙ ТОПОС В «АФРИКАНСКОМ ДНЕВНИКЕ» Н. ГУМИЛЕВА¹

Аннотация. В статье рассматривается морское пространство в «Африканском дневнике» Н. Гумилева, подчеркивается, что образ Африки часто описывается поэтом через водные метафоры: это создает эффект двойственного топоса, совмещающего в себе различные стихии.

Ключевые слова: мотив, пространство, Африка, морской топос.

Ye. Yu. Kulikova
Novosibirsk, Russia

SEA TOPOS IN THE “AFRICAN DIARY” OF N. GUMILEV

Abstract. The article deals with the sea space in the “African diary” of N. Gumilev. It is emphasized that the author often described the image of Africa through metaphor of the water, it creates the effect of the dual of a topos, combining different elements.

Keywords: motif, space, Africa, sea topos.

Морские мотивы пронизывают текст гумилевского «Африканского дневника» (1913), представляющего собой ряд путевых заметок «странствующего поэта»: четыре его главы – точно «введение» к основной части, внезапно оборванное перед собственно самим африканским путешествием. «Африканский дневник» (далее «АД» – Е. К.) состоит из ряда очерков, воссоздающих впечатления Гумилева на определенном отрезке пути, и предыстории поездки. Нас будет интересовать введение водного топоса в «сухое», словно пропитанное жаром, пространство Африки, мы проанализируем образы и мотивы Красного моря, южной ночи, летучих рыб, «бесчисленных звезд» и т.п., а также укажем на переклички с другими текстами Гумилева, стихотворениями Е. Боратынского, А. Блока, А. Рембо.

Первый *лирический пейзаж* возникает во время путешествия на пароходе по Черному морю. Это описание можно сравнить со строками «Пятистопных ямбов» (1912–1915):

Волны мягко раздавались под напором парохода, где рылся, пульсируя, как сердце работающего человека, невидимый винт... .. Наступила ночь, первая на море, священная².

«АД»

Я помню ночь, как черную наяду,
В морях под знаком Южного Креста.
Я плыл на юг; могучих волн громаду
Взрывали мощно лопасти винта,
И встречные суда, очей отраду,
Брала почти мгновенно темнота.

«Пятистопные ямбы»

Винт, его лопасти, «взрывающие волны» – повторяющийся момент в обоих текстах. Это важно

для Гумилева–путешественника: движение по морю наполнено энергией, пароход преодолевает силу волн, напоминая не то «*роющего*» зверя, не то «*работающего человека*». В «АД» используется глагол «*рылся*», в стихотворении – «*взрывали*», их происхождения, а также вся мотивно-образная система рассматриваемых отрывков, полагаем, идет от «Пироскафа» Е. Боратынского:

Дикою, грозною ласкою полны,
Бьют в наш корабль средиземные волны.
Вот над кормою стал капитан:
Визгнул свисток его. Братства с паром,
Ветру наш парус раздался недаром:
Пенясь, глубоко вздохнул океан!

Мчимся. Колеса могучей машины
Роют волнистое лоно пучины.
Парус надулся. Берег исчез.
Наедине мы с морскими волнами;
Только что чайка вьется за нами
Белая, рея меж вод и небес.

«Пироскаф» – стихотворение, в котором морское путешествие поэта XIX в. как будто отзывается веком XX: «Элизий земной» и «башни Ливурны» соседствуют с «колесами могучей машины», а парус «братствует с паром». Глагол «роют» практически дублирован в «АД» («рылся, пульсируя, как сердце работающего человека, невидимый винт») и несколько семантически видоизменен у Гумилева («Взрывали мощно лопасти винта»), однако все равно оказывается созвучным глаголу Боратынского благодаря игре звуков. В первой строфе «Пятистопных ямбов» вибрант «р», использованный 8 раз («черную», «морях», «Креста», «громаду», «взрывали», «встречные», «отраду», «брала»), и ассонанс на «о» (6 раз: «помню», «ночь», «чёрную», «волн», «мощно», «лопасти»), отзываясь на первые две строфы Боратынского, где 15 раз проигрывается «р» («грозною», «корабль», «средиземные», «кормою», «братствуя», «паром», «ветру», «парус», «раздался», «недаром», «роют», «парус», «берег», «морскими»,

¹ Статья написана в рамках интеграционного проекта СО РАН «“Эволюция повествовательных жанров в русской литературе: от Средневековья к Новому времени” (направление 5 Программы фундаментальных исследований Президиума РАН № 33)».

² Здесь и далее курсив в цитируемых текстах наш – Е. К.

«рея») и 12 – «о» («грозною», «полны», «волны», «вот», «свисток», «глубоко», «колеса», «роют», «лоно», «только», «вьётся», «вод»), создают динамический эффект мощного движения парохода по морю. Можно увидеть, как преодоление и освоение пространства в стихотворении Гумилева – вслед за «Пироскафом» Боратынского – происходит и на фонетическом уровне.

Подчеркнутое Боратынским, в противоположность твердой земле, *изгибающееся* морское пространство («*Бьют* в наш корабль средиземные волны»; «*волнистое лоно пучины*») у Гумилева оказывается *мягким*, хотя и *могучим*, но покорно расступающимся перед «взрывным» движением парохода³. Это и есть поэтическая доминанта Гумилева, его динамический порыв – к новым дорогам, новым завоеваниям и победам. Если Боратынский представляет *колеса* корабля, то Гумилев использует слово *винт*, характерное для поэзии серебряного века, его неоднократно употребляет, например, А. Блок (см.: «В неуверенном, зыбком полете...» – 1910 г., «Авиатор» – 1910-1921 гг.). В сборнике «Шатер» слово *винт* встречается дважды: в стихотворениях «Красное море» («Как учитель среди шулунов, иногда / Океанский проходит среди них пароход, / Под винтом снеговая клокочет вода») и «Нигер» («И винты пароходов твои крокодилы / Разбивают могучим ударом хвоста»). Винт у Гумилева воплощает собой сердце парохода, как у Блока – сердце аэроплана.

Еще одно море предстает перед читателем в «АД» – Красное море. Многие мотивы и образы этого отрывка отзываются в текстах Гумилева, можно отметить наибольшее количество перекличек с одноименным стихотворением:

Самое жаркое из всех морей, оно представляет *картину грозную и прекрасную*. Вода как зеркало отражает почти отвесные лучи солнца, точно сверху и снизу расплавленное серебро. Рябит в глазах, и кружится голова... Подойдя к борту, можно видеть и воду, бледно-синюю, как глаза убийцы. Оттуда временами выскакивают, пугая неожиданностью, странные *летучие рыбы*. *Ночь еще более чудесна и зловеца*. *Южный Крест как-то боком висит на небе*, которое, словно пораженное дивной болезнью, покрыто *золотистой сътью других бесчисленных звезд*... В пене, оставляемой пароходом, мелькают беловатые искры — это *морское свечение*.

«АД»

Целый день над водой, словно стая стрекоз,
Золотые летучие рыбы видны,
У песчаных, серпами изогнутых кос,
Мели, точно цветы, зелены и красны.

Блещет воздух, налитый прозрачным огнем,
Солнце сказочной птицей глядит с высоты:
«Море, Красное Море, ты *царственно* днем,
Но ночами вдвойне ослепительно ты!..

... Нам *чужие созвездья*, кресты, топоры
Над тобой загорятся в *небесных садах*.

И огнями бенгальскими сразу мерцать
Начинают твои колдовские струи,
Искры в них и лучи, словно хочешь создать,
Позавидовав небу, ты *звезды свои*.

«Красное море»

«Грозная и прекрасная картина» моря в поэтическом тексте превращается в характеристику: «Море, Красное море, ты *царственно* днем». В «АД» есть объяснение этому: «Вода как зеркало отражает почти отвесные лучи солнца, точно сверху и снизу расплавленное серебро». Вообще, Красное море видится Гумилеву как царство жидкого и сверкающего серебра, хрустала («Пусть волна как хрустальная встанет гора», «Блещет воздух, налитый прозрачным огнем»), поющего, подобно «эоловой арфе».

Пространство Африки в «Шатре» Гумилев описывает через водные метафоры. Кипящее Красное море выводит топос за рамки традиционного морского мира: «акуля уха, / Негритянская ванна, песчаный котел!». Самое «горячее» море в мире в поэтической трактовке Гумилева буквально «варится», как суп, между африканским и аравийским берегами. Ураган и волны лишь приносят свежесть, а образы, перекликающиеся с образами «Пьяного корабля» А. Рембо, включают в себя широкую цветовую палитру.

...rythmes lents sous les rutillements du jour⁴...

...Je sais les cieux crevant en éclairs⁵...

...J'ai vu le soleil bas, taché d'horreurs mystiques⁶...

...J'aurais voulu montrer aux enfants ces dorades

Du flot bleu, ces poissons d'or, ces poissons chantants⁷...

...Est-ce en ces nuits sans fond que tu dors et t'exiles,

Millions d'oiseaux d'or, ô future Vigueur?⁸

(«Le bateau ivre»)

Солнце над Красным морем у Гумилева наполняет сказочную птицу, подобно тому, как будущее у Рембо сравнивается с миллионом золотых птиц, над волной скользят золотые рыбки – летучие у Гумилева, поющие у Рембо, и совершенно особенным выглядит сияние небес над первозданным морским простором. Летучие рыбы упомянуты и в «АД», они «странные», так как неожиданно выскакивают из воды, «бледно-синей, как глаза убийцы». Видимо, когда Гумилев писал дневник, у него возникла невольная ассоциация с внезапным ударом, наносимым убийцей, его холодными глазами, водой Красного моря и взлетающими над ней рыбами, движение которых поэтому приняло «пугающий» оттенок.

Можно отметить еще одну отсылку «АД» к стихотворению Рембо. После рассказа об охоте на акулу в Красном море, Гумилев останавливается на сложных красках заката: «Закат в этот вечер над

⁴ ...медленные ритмы в сиянии дня... (Здесь и далее подстрочник из «Пьяного корабля» Рембо наш – Е. К.).

⁵ Я знаю пронзенные светом небеса...

⁶ Я увидел заходящее солнце, в пятнах мистического ужаса...

⁷ Я хотел бы показать детям этих дорад

Из голубой волны, этих золотых рыбок, рыб поющих...

⁸ Не во время ли этих бездонных ночей ты дремлешь и иходишь,

Подобно миллиону золотых птиц, о ты, будущая мощь?

³ В «Пироскафе» волны «*дикою, грозною* ласкою полны».

зелеными мелями Джидды был широкий и ярко-желтый с альбом пятном солнца посередине. Потом он стал нежно-пепельным, потом зеленоватым, точно море отразилось в небе». Переход алого пятна в нежно-пепельный оттенок соотносится с импрессионистическими переливами закатов/рассветов в «Пьяном корабле» Рембо: «Je sais le soir, / L'Aube exaltée ainsi qu'un peuple de colombes»⁹. Рембо совмещает в одном образе пылающий, но не названный прямо *алый*, и так же латентно проступающий *пепельный* – цвет крыльев голубок. В дневнике Гумилева выделены оба прилагательных. Колористические игры Рембо касаются более рассветов, чем закатов (оставшихся в предыдущей строке), а Гумилев как раз акцентирует внимание на заходящем солнце. Так реминисценция становится неотчетливой, почти специально смазанной, но тем самым финал первой главы путешествия приобретает поистине поэтические черты.

Ночь в «АД» и ночь в стихотворении «Красное море» описывается полной сияния и колдовства (в дневнике она «зловеща» – в поэтическом тексте воды моря превращаются в «колдовские струи»). «Другие» («АД»), «чужие» («Красное море») звезды все окрашивают в золотистые цвета, освещают «бенгальскими огнями», «искрами» и «лучами».

Наблюдая за утесами, Гумилев делает характерные сравнения – характерные потому, что в «Сентиментальном путешествии» при упоминании

Принцевых островов (находящихся в Мраморном море) возникает разбивающая статуарность и неподвижность камня аналогия с гривой льва:

Вот, как рыжая грива льва,
Поднялись три большие скалы –
Это Принцевы острова
Выступают из синей мглы.

Однако и утесы Красного моря рожают подобный образ: «Острова, крутые голые утесы, разбросанные там и сям, похожи на еще неведомых африканских чудовищ. Особенно один совсем лев, приготовившийся к прыжку, кажется, что видишь гриву и вытянутую морду». Сопоставления скал с гривой льва и его движениями, кораблей – с караваном верблюдов, глаз девушки – с газельми и т.д. – яркие черты поэтики Гумилева, использующего экзотические образы еще в ранних сборниках стихов.

Два моря в «АД» – Черное и Красное выполняют важную композиционную функцию: они открывают новый ракурс африканского локуса, превращая жаркий южный континент в романтическое пространство, привлекающее путешественника. Особая черта Гумилева – любовь к экзотическим странам – сочеталась в нем с любовью к морским странствиям, и в описании Африки поэт сближает свои «пламенные страсти», открывая читателю двойственный топос, совмещающий различные стихии.

Данные об авторе:

Елена Юрьевна Куликова – кандидат филологических наук, доцент, старший научный сотрудник сектора литературоведения Института филологии СО РАН.
Адрес: 630090, Новосибирск, ул. Николаева, 8.
E-mail: kulis@mail.ru

About the author:

Yelena Yurievna Kulikova is a 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).

⁹ «Я знаю как закаты, / Так и пылающие рассветы, похожие на стаю голубок».

ГОТОВИМСЯ К УРОКУ

УДК 821.161.1 (Достоевский Ф. М.) ББК Ш5(2Рос=Рус)6-4

М. А. Алексеева
Екатеринбург, Россия

«**ВЕСЬМА ВАЖНАЯ ШТУКА ПОНЯТЬ, В КАКУЮ СТОРОНУ РАЗВИТ ЧЕЛОВЕК...**»: **ОБРАЗ ПОРФИРИЯ ПЕТРОВИЧА** **В РОМАНЕ Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО «ПРЕСТУПЛЕНИЕ И НАКАЗАНИЕ»**

Аннотация. Статья посвящена изучению романа Ф. М. Достоевского в школе. Автор предлагает систему заданий для работы над образом героя, дает план анализа ключевых эпизодов одной из сюжетных линий романа, уточняет позицию Порфирия Петровича в системе персонажей.

Ключевые слова: Достоевский, «Преступление и наказание», образ, герой–идеолог, теория, игра, жизнь, интерпретация, система персонажей.

M. A. Alekseeva
Yekaterinburg, Russia

“**IT’S IMPORTANT TO UNDERSTAND THE WAY OF A PERSION’S DEVELOPMENT...**”: **THE IMAGE OF PORFIRY PETROVICH** **IN THE DOSTOYEVSKY’S NOVEL “CRIME AND PUNISHMENT”**

Abstract. The article is devoted to studying of the famous Dostoyevsky’s novel at school. The author offers system of tasks, gives the plan of the analysis of few episodes, specifies Porfiry Petrovich’s position in system of characters.

Keywords: Dostoyevsky, “Crime and punishment”, image, hero ideologist, theory, game, life, interpretation, system of characters.

Начиная работу над проектом любого урока, стоит проанализировать литературу по теме и составить концепцию изучаемого произведения (образа, темы, проблемы).

В системе персонажей романа Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание» Порфирий Петрович занимает особое место. Фактически – пристав следственных дел, которому поручено ведение дела об убийстве процентщицы Алены Ивановны и ее сестры Лизаветы. С этой точки зрения, отношения преступника Раскольникова и следователя Порфирия Петровича составляют основу авантюрно-детективной сюжетной линии романа, а их психологические поединки становятся своеобразной игрой «в кошки-мышки» и сохраняют напряженное внимание читателя. Таково первое представление о роли Порфирия Петровича в романе.

Но в полифоничном романе не может быть героев, выполняющих только одну функцию. Образ Порфирия Петровича не менее сложен и противоречив, чем образы Родиона Романовича Раскольникова или Аркадия Ивановича Свидригайлова.

Вспомним известное суждение М. Бахтина о том, что героем романов Ф. М. Достоевского становится человек идеи. Исследователь называет Соню, Порфирия и Свидригайлова носителями полноценных идей, которые обращаются к «незавершенному внутреннему ядру личности Раскольникова» и определяют поле диалогической встречи нескольких сознаний [Бахтин 1979: 98]. Но героем идеи, по Бахтину, может стать только «незавершенный и неисчерпаемый “человек в человеке”» [Там же]. Если мы рассматриваем Порфирия Петровича как идеологического оппонента Раскольникова, то в чем, в таком

случае, заключается «неисчерпаемость» Порфирия Петровича и какова его «полноценная идея»?

В методической литературе образ Порфирия Петровича представлен очень противоречиво.

Авторы программы под редакцией В. Я. Корвина не уделяют пристального внимания этому герою, сосредоточив внимание на хрестоматийных «двойниках Раскольникова» Лужине и Свидригайлове и спасительнице Сонечке Мармеладовой.

В программе под редакцией Т. Ф. Курдюмовой персонаж рассматривается в рамках раздела «диалоги в романе». При этом особое внимание уделяется тому, что Порфирий Петрович намеренно низводит теорию Раскольникова до бытового плана, искажает его идею. «Намеренное искажение идеи в нарочно утрированной и провоцирующей форме потребовалось Порфирию и главным образом автору, чтобы заставить Раскольникова самого раскрывать смысл теории и выйти за рамки статьи, раскрыть те воззрения, которые не могли быть напечатаны в силу их общественной опасности» [Курдюмова 2007: 345–346]. Обратим внимание на противоречивость суждения: с одной стороны, Порфирий Петрович провокатор, с другой – сближается с автором и становится своеобразным резонером.

В. Г. Маранцман характеризует этого героя как притворщика, который скрывает свои истинные намерения, заставляя Раскольникова искренне говорить о своих убеждениях. «Порфирий Петрович считает себя “поконченным человеком”, но в Раскольникове видит силу и молодость, которые достойны лучшего применения, и призывает сделать явку с повинною, так как “убийца” все-таки не безнадёжный подлец и перемена воздуха его прояснит»

[Маранцман 2009: 163]. Основную роль Порфирия Петровича методист видит в том, что он спас Раскольникова, заставив его раскаяться. С этим связан и вопрос предлагаемой обучающимся дискуссии: «Какова цель Порфирия Петровича: изловить убийцу или спасти Раскольникова, заставив его раскаяться?» [Там же].

Много внимания уделено образу Порфирия в программе Ю. В. Лебедева, по концепции которого этот персонаж – мнимый антагонист Раскольникова, умный и хитрый. Душа Раскольникова его интересует лишь как средство для поимки преступника. «И менее всего интересовал Порфирия живой, страдающий, потерявший себя, ищущий защиты и покровительства человек... Порфирий испытывает какое-то садистское наслаждение муками жертвы» [Лебедев, Кузнецова 2000].

Совершенным злодеем и преступником видит Порфирия Петровича С. Н. Михальчук. Задав вопрос, является ли Порфирий Петрович спасителем Раскольникова или «камнем преткновения» на его пути, злодеем или праведником, учитель приходит к выводу, что Порфирий Петрович – человек, ведомый только юридически рациональной, прямолинейной идеей наказания, и сам является преступником. Преступление его заключается в истязании человеческой души. Преподаватель приходит к следующему выводу: «В образе Порфирия Петровича выражена преступная идея каменного порфиринового Петербурга» [Михальчук].

Как мы видим, уже на **этапе создания концепции** образа учитель сталкивается со множеством противоречий, связанных с фигурой Порфирия Петровича. Почему не названа его фамилия? Если он герой-идеолог, то какова его идея? Если он ведет Раскольникова к покаянию и спасению, то почему такими негуманными методами? Если он побеждает в психологических поединках, добиваясь признания в совершенном преступлении, то почему выходит, «как-то согнувшись и как бы избегая глядеть на Раскольникова» [Достоевский 1972–1990, VI: 353]?

Второй шаг в разработке темы – выяснение уровня знакомства обучающихся с текстом и **прогнозирование трудностей восприятия текста**. Это можно сделать с помощью очень простого упражнения.

В начале работы над сложными и объемными произведениями я обычно прошу старшеклассников составить *вопросы, на которые они хотят получить ответ при изучении текста* на уроках. Это дает возможность определить, прочитан ли текст, понят ли, какие возникли трудности, что показалось лично значимым в романе.

Задача преподавателя – проанализировать вопросы, систематизировать их и, при необходимости, внести некоторые изменения в план работы с текстом, а заодно продумать систему опережающих индивидуальных заданий. Интересует кого-то нумерология в романе – можно дать тему для небольшого сообщения. Задал кто-то вопрос о значении имен – можно попросить его быть ведущим этой микротемы на каждом занятии.

Из предварительной работы над проектом урока следует, что не может быть двух одинаковых

уроков по одной и той же теме в разных классах. Каждый раз – это диалогическая импровизация на заданную тему.

Практика показывает, что при первом обращении к роману образ Порфирия Петровича остается вне сферы внимания старшеклассников. Они задают вопросы, связанные с состоянием Раскольникова, образом Сони, снами, символикой, прототипами, актуальностью романа и т.п., но образ Порфирия Петровича интереса поначалу не вызывает.¹

В 2012/2013 учебном году единственный вопрос, связанный с Порфирием Петровичем, прозвучал так: «Образ Разумихина и следователя».² Осталось предположить косвенную связь с образом следователя в других запросах: «Загадка человека – удалось ли Достоевскому в романе ее раскрыть?», «Почему Раскольников все-таки признался в преступлении?» или «Игры разума» в романе «Преступление и наказание» – и через них подводить к образу Порфирия Петровича на этапе **подготовки к восприятию текста**.

Урок-размышление над образом Порфирия Петровича в системе занятий по роману «Преступление и наказание» занимает позицию между уроком-исследованием теоретических воззрений «двойников» Раскольникова – Лужина и Свидригайлова, и уроком, посвященным образу Сони Мармеладовой.

Диагностические цели урока:

После изучения темы обучающиеся смогут:

- дать толкование значения имени героя (уровень знания);
- охарактеризовать приемы создания образа Порфирия Петровича (портрет, мимику, жесты, манеру поведения, речь) (уровень понимания);
- прочитать выразительно фрагмент диалога Порфирия Петровича и Раскольникова (уровень интерпретации);
- проанализировать эпизод романа «Встреча Раскольникова с Порфирием Петровичем», обращая внимание на детали (уровень анализа);
- сопоставить Порфирия Петровича с другими персонажами романа и определить его место в системе персонажей (уровень понимания);

¹ В качестве примера – один из «вопросников»: Почему Раскольников совершает убийство? С какой целью Соня едет на каторгу с Раскольниковым в Сибирь? Любил ли Раскольников? Почему Раскольников сознается в убийстве? Является ли Достоевский прототипом Раскольникова? Верил ли Раскольников в счастье? Почему сомневался в богатом женихе Дуни?

По перечню вопросов ясно, что текст прочитан и что автора вопросов интересует нравственная проблематика романа – проблемы любви, счастья и веры.

В другом классе были заданы общие вопросы: «В чем идея романа?», «Какова его главная идея?», «Что хотел сказать Достоевский своим романом?», «Почему роман так называется?» и т.д. Очевидно, текст еще не был прочитан и никаких эмоций не вызвал.

² Подобное сближение образов Разумихина и Порфирия дано в монографии В. Я. Кирпотина «Разочарование и крушение Родиона Раскольникова». Двенадцатая глава исследования называется «Лебезятников, Разумихин, Порфирий». Порфирий Петрович охарактеризован как «орудие палаческой стороны действительности», явление «закономерного и злого порядка вещей» [Кирпотин 1986: 262, 266].

- сформулировать ответ на вопрос: «Какую роль сыграл Порфирий Петрович в судьбе Раскольникова?» (уровень интерпретации и творческий уровень);
- предложить вариант авторской идеи, выраженной в образе Порфирия Петровича (уровень анализа и интерпретации);
- сопоставить образы, созданные актерами в разных экранизациях романа Ф. М. Достоевского, и собственное представление о герое (уровень интерпретации).

Ход занятия:

1. Этап предпонимания. Формирование проблемной ситуации. Постановка учебной задачи.

Начинаем вспоминать, что нам известно о Порфирии Петровиче. Один из многочисленных юристов в романе (Лужин, Заметов, недоучившийся Раскольников). Имя героя – имперское, сильное, имеющее греческие корни: «порфирос» – багряный, «Петр» означает «камень», «каменная глыба», «утес». По отчеству переключается с Петром Петровичем Лужиным и Ильей Петровичем Порохом – поручиком, помощником квартального полицейского надзирателя. Фамилия не указана, но известно, что Дмитрий Прокофьевич Разумихин (Вразумихин) – его дальний родственник.

Стоит обратить внимание на то, что в святцах упоминается Порфирий Эфесский – лицедей и мученик, который жил в III веке при Юлиане Отступнике. Занимаясь лицедейством, насмехался над христианскими обычаями. Уверовав, открыто объявил себя христианином и был обезглавлен.

Вспомним в связи с этим, как во время первой встречи с Раскольниковым Порфирий постоянно хихикает, подмигивает, жмурится, во время второй встречи говорит об игривом уме, комической струне и упоминает Гоголя, а во время третьей встречи сравнивает Раскольникова с мучеником: «Я ведь вас за кого почитаю? Я вас почитаю за одного из таких, которым хоть кишки вырезай, а он будет стоять да с улыбкой смотреть на мучителей, – если только веру или бога найдет» [Достоевский: 351].

С мучениками первых веков христианства Аркадий Иванович Свидригайлов сравнит Авдотью Романовну Раскольникову: «Знаете, мне всегда было жаль, с самого начала, что судьба не дала родиться Вашей сестре во втором или третьем столетии нашей эры, где-нибудь дочерью владетельного князька или там какого-нибудь правителя, или проконсула в Малой Азии. Она, без сомнения, была бы одна из тех, которые претерпели мученичество, и уж, конечно бы, улыбалась, когда бы ей жгли грудь раскаленными щипцами. Она бы пошла на это нарочно сама, а в четвертом и в пятом веках ушла бы в Египетскую пустыню и жила бы там тридцать лет, питаясь кореньями, восторгами и видениями» [Там же: 365].

О пути Свидригайлова мы говорили на прошлом занятии, сегодня в центре внимания – Порфирий Петрович. В чем его загадка? Какую роль сыграл этот герой в том, что Раскольников признался в преступлении? Как раскрывается характер этого

персонажа? Какое место в системе персонажей романа он занимает? Какова функция образа в романе? На эти вопросы мы ищем ответы.³

2. Этап анализа текста.

В центре внимания – три встречи Раскольникова и Порфирия Петровича в романе. Работа выполняется в жанре анализа эпизода.⁴

Класс разделяется соответственно на три группы. Записанные вопросы становятся дополнительными ориентирами для самостоятельной работы. Внутри группы каждый выбирает себе один из аспектов изучения образа: портрет, психологический портрет, речь, ремарка, ключевые реплики, отношения с собеседником, роль персонажа и т.п. На выполнение работы – 10–15 минут.

Если класс не вполне готов к самостоятельной работе, можно предложить вопросы для анализа эпизодов:

Вопросы для анализа первой встречи Порфирия Петровича и Раскольникова (ч. 3, гл. V):

1. Какие события предшествуют визиту Разумихина и Раскольникова к Порфирию Петровичу? Что произойдет после него?

2. Как вы объясните, что Раскольников, Разумихин и Порфирий Петрович в начале эпизода смеются и стремятся придать сцене «вид самой искренней веселости», выходят друзья от Порфирия мрачные и хмурые, а Порфирий Петрович провожает их чрезвычайно любезно?

3. Как раскрывается характер Порфирия в его портрете?

4. Как вы объясните, что Порфирий Петрович в начале сцены насмешлив, подмигивает Раскольникову, хихикает? Когда он становится серьезным?

5. Как характеризует Порфирия реплика Разумихина: «Прошлого года уверил нас для чего-то, что в монахи идет: два месяца стоял на своем! Недавно вздумал уверять, что женится, что все уж готово к венцу. Платье даже новое сшил. Мы уж стали его поздравлять. Ни невесты, ничего не бывало: все мираж!» [Достоевский: 198].

6. Дискуссия в рамках эпизода начинается с обсуждения социалистических воззрений на преступление. Разумихин не принимает объяснение «среда заела» и обвиняет социалистов в том, что они не любят живого процесса жизни: «Живая душа жизни потребует, живая душа не послушается механики, живая душа подозрительна, живая душа ретроградна...» [Там же: 197]. С какой целью дан пе-

³ Важное замечание: вопросы формулируются коллективно и записываются на доске и в тетрадах. Объявляется тема урока – высказывание изучаемого персонажа.

⁴ Для нас привычен следующий план работы с эпизодом эпического текста: 1. Место в сюжетно-композиционной структуре. Границы эпизода; 2. Место и время действия (хронотоп). Пейзажи и интерьеры; 3. Участники эпизода. Мизансцены. Портреты персонажей; 4. Проблема эпизода. Суть конфликта. Позиции сторон. Речь, жест, поступок персонажа. Мотивы. Детали; 5. Авторская позиция (гипотеза); 6. Связь с другими эпизодами данного произведения и с похожими эпизодами других произведений; 7. Роль эпизода в произведении. Авторская идея, выраженная в эпизоде. – М. А.

решка дискуссии, которая накануне разворачивалась на квартире Порфирия?

7. Почему Порфирий Петрович говорит, что его всегда интересовала статья Раскольникова о преступлении? Что его могло настолько заинтриговать в статье, что он узнал через редактора имя автора?

8. Раскольников считает, что его идея в изложении Порфирия Петровича «усиленно и умышленно искажена»: «Существуют на свете будто бы некоторые такие лица, которые могут... то есть не то что могут, а полное право имеют совершать всякие бесчинства и преступления, и что для них будто бы и закон не писан» [Там же: 198–199]. Почему он воспринимает это как вызов и решает его принять?

9. Как Вы объясните трижды звучащий вопрос Порфирия Петровича о вере («Так вы все-таки верите же в Новый Иерусалим?»; «И-и в бога веруете?»; «И-и в воскресение Лазаря веруете? Буквально веруете?» [Достоевский: 201])? Как отвечает Раскольников? В каких эпизодах снова возникнет тема воскресения Лазаря?

10. Почему Разумихин, наблюдающий за дискуссией Раскольникова и Порфирия Петровича, считает, что они друг друга морочат и подшучивают один над другим? Как вы определите роль Разумихина в этом эпизоде? Кто еще слушает размышления Раскольникова?

11. В ремарках подчеркивается назойливость, насмешливость и язвительность Порфирия Петровича. В репликах сам он неоднократно за эти качества извиняется и говорит, что ему совестно. Как можно объяснить это противоречие?

12. Почему по ходу развития действия Раскольников становится все более грустным, Разумихин мрачнеет, а Порфирий Петрович, наоборот, становится чрезвычайно ласковым и любезным?

13. В каком контексте в репликах Порфирия Петровича упоминается имя Наполеона?

14. Как вы можете определить роль Порфирия Петровича в этом эпизоде? Кто он по отношению к Раскольникову? Разумихину?

Вопросы для анализа второй встречи Порфирия Петровича и Раскольникова (ч. 4, гл. V):

1. Какое событие предшествовало встрече Раскольникова и Порфирия Петровича? Какой эпизод следует за ней?

2. Раскольников заходит в отделение пристава следственных дел, «готовясь к новому бою», испытывая страх и негодование. Как вы можете объяснить такое состояние героя?

3. Маленькая и толстенькая фигурка Порфирия сравнивается с мячиком, катающимся в разные стороны, герой постоянно смеется, шурится, «кудахчет», хлопчет, суетится... Почему следователь так преувеличенно подвижен в этой сцене? Как реагирует Раскольников на передвижения, жесты и миимику Порфирия?

4. Порфирий Петрович рекомендует себя так: «Я, знаете, человек холостой, этак несветский и неизвестный, и к тому же законченный человек, законченный человек-с...», а потом объединяет себя с Раскольниковым в местоимении «мы»: «У всех есть тема для разговора... а среднего рода люди, как

мы, – все конфузливый и неразговорчивый... мыслящие то есть. Отчего это, батюшка, происходит-с? Интересов общественных, что ли, нет-с али честны уж мы очень и друг друга обманывать не желаем, не знаю-с». [Достоевский: 257–258]. Прокомментируйте реплики героя. Какой характер раскрывается с помощью подобной речевой характеристики? Найдите и проанализируйте другие реплики об обмане и лжи.

5. В этом эпизоде Порфирий Петрович раскрывает Раскольникову свои воззрения на психологию преступника: Он у меня *психологически* (курсив Ф. М. Достоевского – *М. А.*) не убежит... Он по закону природы у меня не убежит... Видали бабочку перед свечкой? Ну, так вот он все будет, все будет около меня, как около свечки, кружиться, свобода не мила станет, станет задумываться, запутываться, сам себя кругом запутает, как в сетях, затревожит себя насмерть!» [Достоевский: 262]. Можно ли эти размышления считать своеобразным ответом на теорию Родиона Раскольникова о необыкновенных людях, которые тоже появляются по необыкновенному закону природы? Можно ли Порфирия Петровича назвать теоретиком? В чем вы видите основную идею его теории?

6. Прокомментируйте реплику Порфирия о Наполеоне: «Мне бы в военной службе служить-с, право-с. Наполеоном-то, может быть, и не сделался бы, ну а майором бы был-с, хе-хе-хе!» [Там же: 263]. Как вы ее поняли?

7. Порфирий Петрович называет себя человеком откровенным, заявляет, что истинно любит Раскольникова и желает ему добра. Так ли это?

8. Как ведет себя Раскольников в этом эпизоде? Состоялся ли «бой», к которому он готовился? Можно ли сказать, кто одержал победу в психологическом поединке?

9. Как вы можете определить роль Порфирия Петровича в этом эпизоде? Кто он по отношению к Раскольникову?

Вопросы для анализа третьей встречи Раскольникова и Порфирия Петровича (ч. 6, гл. II):

1. Что предшествовало визиту Порфирия Петровича? Куда отправится Раскольников после разговора со следователем?

2. Порфирий Петрович начинает разговор с привычной усмешки и улыбки. Но потом лицо его «даже как будто грустью подернулось», что изумляет Раскольникова. Как можно объяснить новые ноты в интонациях Порфирия Петровича?

3. Как Порфирий Петрович объясняет цель своего визита? «Хочу вам все дотла изложить, как все было, всю эту историю всего этого тогдашнего, так сказать, омрачения», – говорит он. Как вы думаете, о чем идет речь?

4. Порфирий Петрович утверждает, что полюбил и досконально исследует Миколку, готового принять страдание. Можно ли утверждать, что он и Раскольникова воспринимает как объект исследования?

5. Порфирий говорит о вине Раскольникова строго и убежденно, снижая голос до шепота. Как ведет себя в этот момент Раскольников?

6. Противопоставляя себя Раскольникову, Порфирий Петрович так характеризует себя: «Я поконченный человек, больше ничего. Человек, пожалуй, чувствующий и сочувствующий, пожалуй, кой-что и знающий, но уж совершенно поконченный. А вы – другая статья: вам бог жизнь приготовил (а кто знает, может, и у вас так только дымом пройдет, ничего не будет)» [Достоевский: 352]. В чем смысл противопоставления? На чем основано суждение Порфирия о том, что Раскольников может стать солнцем? Верит ли Порфирий в сиятельное преображение Раскольникова?

7. Порфирий Петрович говорит о себе как о человеке с честью и совестью. В то же время утверждает, что ему нельзя верить на слово. Как можно объяснить столь противоречивые утверждения?

8. Пожелав Раскольникову добрых мыслей и благих начинаний, Порфирий Петрович покидает каморку Раскольникова. Как вы можете объяснить, что выходит он «как-то согнувшись и как бы избегая глядеть на Раскольникова»?

9. Какую роль по отношению к Раскольникову играет в этом эпизоде Порфирий Петрович?

3. Этап интерпретации.

Выслушиваем ответы групп. Ответы фиксируются в рабочих тетрадях.

Задача учителя на данном этапе занятия – выявить ключевые мысли в ответе каждой группы, скорректировать неточные суждения, соединить ответы групп в единое целое, расставить смысловые акценты.

Приведем некоторые ключевые выводы:

Портрет Порфирия Петровича обманчив: в фигуре есть что-то бабье, круглое, он кажется комичным, тем более что постоянно жмурится, щурится, хихикает, передвигается быстро, размахивает руками («буффон-с»). Но выражение глаз («с каким-то жидким водянистым блеском») не гармонирует со всей фигурой и выдает серьезного и умного человека. Он действительно лицедей, играющий комическую роль в трагической пьесе. Кстати, он и Раскольникова называет человеком, соблазненным игривой остротой ума. С одной стороны, эта манера поведения сбивает с толку Раскольникова, провоцирует его на объяснение теории (в первой встрече), доводит до исступления (во второй). Во время третьей встречи игра Порфирия становится менее яркой, он почти серьезен, искренен и грустен.

Интерес Порфирия к Раскольникову, возможно, не только профессиональный. Да, Раскольников для него – преступник, которого надо загнать в психологическую ловушку, определив «черточку», но, с другой стороны, Порфирия Петровича искренне заинтересовала статья Раскольникова, которую он прочитал до разворачивающихся в романе событий. И диспуты теоретические он в своей квартире устраивает. И имя Наполеона в речи Порфирия звучит. И о статье Раскольникова он говорит как о знаковой. Возможно, идеи, подобные изложенной в статье Раскольникова, когда-то в молодости довели до исступления и сердцебиения и самого Порфирия Петровича (во время романного действия он

лет на десять старше Раскольникова), но потом энтузиазм угас, герой справился с этим состоянием, теперь считает себя «поконченным человеком» и называет себя стариком в тридцать пять лет.

Можно предположить, что в Раскольникове Порфирий Петрович увидел какие-то свои черты. Не случайно же он во время второй встречи называет себя и Раскольниковы мыслящими людьми. А во время третьей встречи так точно характеризует состояние «теоретически раздраженного сердца». Мы не знаем, о чем думал молодой Порфирий, но в чем-то его теория психологического давления на преступника сродни «новому слову», на которые способны необыкновенные люди в теории Раскольникова.

В принципе, он достиг своей цели: Раскольников признался в преступлении, несмотря на отсутствие прямых улик. Психология сработала. Но удовлетворения Порфирий не испытывает: «Я не изверг», – говорит он Раскольникову, придя к нему в каморку, и, по сути, рассказывает историю своего «омрачения», где случайная цепь событий доводит его до ложных выводов. «Таким-то вот образом я и дошел до последних столбов, да как стукнулся лбом, и опомнился» [Достоевский: 346]. «По крайней мере, долго себя не морочил, разом до последних столбов дошел» [Там же], – через несколько минут скажет он уже о Раскольникове.

Жизненный опыт и ум Порфирия позволяют ему по отношению к Раскольникову вести себя поточески строго и давать прямые советы: принять страдание, отдаться жизни, исполнить, что требует справедливость. Когда Порфирий во время последней встречи советует Раскольникову: «Вам теперь воздуху надо, воздуху, воздуху!» [Там же: 351], тот вздрагивает, потому что буквально те же слова слышал ранее от Аркадия Ивановича: «Эх, Родион Романыч, всем человекам надобно воздуху, воздуху, воздуху-с...» [Там же: 336].

Порфирий и Свидригайлов сближаются в сознании Раскольникова как люди, которых он боится и ненавидит и с которыми готов бороться. Перед визитом Порфирия Раскольников думает о них и собирается с силами: «Опять борьба – значит, нашелся исход» [Там же: 341]. «С Свидригайловым, может быть, еще тоже предстоит борьба. Свидригайлов, может быть, тоже целый исход; но Порфирий дело другое» [Там же]. Раскольников чувствует, что Свидригайлов и Порфирий для него – беспокоящие и тревожащие загадки, и хочет решительно расправиться с ними: «И в это время такая ненависть поднялась вдруг из его усталого сердца, что, может быть, он бы мог убить кого-нибудь из этих двух: Свидригайлова или Порфирия» [Там же: 342].

Жажда борьбы, в данном случае, – влияние идеи необыкновенного человека. Вспомним, что Раскольников, объявивший Соне о своем преступлении, получив от нее прямое указание принять страдание и искупить себя им, вдруг мрачнеет, надменная насмешка выдавливается у него на губах, и он заявляет: «...может, я еще человек, а не вошь и поторопился себя осудить... я еще поборюсь» [Там же: 323]. Дуне, узнавшей от Свидригайлова о преступлении, Раскольников заявит: «Никогда, никогда

я не был сильнее и убежденнее, чем теперь!» [Там же: 400]. Он часто убеждает себя в том, что он силен и смел, но это, конечно, самообман.

В силу Раскольникова могут поверить те, кто его любит: Соня, Дуня, Пульхерия Александровна, мечтающая о славном поприще для своего сына, Разумихин, считающий Раскольникова политическим заговорщиком.

Порфирия и Свидригайлова Раскольникову не удается ввести в заблуждение. В последнем разговоре следователь убедителен и строг, а у Раскольникова дрожит губа, как у испуганного ребенка. Свидригайлов открыто иронизирует: «А вы и на силу претендуете? Хе-хе-хе! Удивили же вы меня сейчас, Родион Романыч, хоть я заранее знал, что это так будет... Вы – Шиллер. Вы – идеалист!» [Достоевский: 362].

Таким образом, и Порфирий, и Свидригайлов оказываются для Раскольникова слишком сильными противниками, и слабость его претензии на то, чтобы считать себя человеком «право имеющим», становится очевидной.

Отметим еще одну черту, объединяющую Свидригайлова и Порфирия Петровича. Для них Раскольников – интересный объект для изучения. По сути, оба выступают в роли критиков теории Раскольникова. Порфирий – в первую встречу, вызывая Раскольникова на рассуждения о людях обыкновенных и необыкновенных и выявляя слабые места недостроенной теории, а Свидригайлов – в сцене объяснения с Авдотьей Романовной, пренебрежительно заметив: «Ничего, так себе теория...». Оба видят романтическую подоплеку теории (во всяком случае, Свидригайлов говорит о шиллеровщине, а Порфирий упоминает Шиллера, предлагая Раскольникову просиять, как солнце). Оба они видят противоречие между теорией и натурой / природой Раскольникова, оба наблюдают за страданиями теоретика, создавшего «проклятую мечту».

Оба героя предлагают помощь Раскольникову. Порфирий прямо призывает явиться с повинной: «А я вам, вот самим богом клянусь, так “там” подделаю и устрою, что ваша явка выйдет как будто совсем неожиданная. Всю эту психологию мы совсем уничтожим. Все подозрения на вас в ничто обращу, так что ваше преступление вроде помрачения какого-то представится, потому, по совести, оно помрачение и есть. Я честный человек, Родион Романыч, и свое слово сдержу» [Там же: 350]. Свидригайлов предлагает сделку Авдотье Романовне: спасение Раскольникова в обмен на ее любовь: «Вы... одно ваше слово, и он спасен! Я... я его спасу. У меня есть деньги и друзья» [Там же: 380].

Оба варианта исхода могут спасти Раскольникова физически, но не могут спасти его душу, Порфирий и Свидригайлов, вроде бы, видят добрую природу Раскольникова и предполагают, что он еще может стать великим человеком. В этом и кроется провокация. Судьба великого человека – вариант судьбы человека необыкновенного. Порфирий вроде бы указывает верный путь и даже считает, что Раскольников не верит в свою теорию, но полной уверенности у него нет («может, так только дымом пройдет, ничего

не будет»). Обратим внимание на вывод Порфирия: «...страданье, Родион Романыч, великая вещь... в страдании есть идея» [Там же: 352].

С точки зрения автора, страдание идее противопоставлено. Принять страдание советует Раскольникову и Соня, и в этом случае вряд ли случайно соположение визитов Раскольникова к Соне и Порфирию в четвертой части романа. Но Соня, в отличие от Порфирия, своим словам верит, а Раскольникова любит. По-настоящему искренне. Вспомним кстати, что сначала Порфирий Петрович задает Раскольникову вопрос, верует ли он в воскрешение Лазаря, а потом у Сони Раскольников требует читать именно эту историю. И во время чтения голос ее звучит все суровее и суровее, а потом он становится звонок, как металл: «...торжество и радость звучали в нем и крепили его» [Достоевский: 251].

Силу отеческого убеждения и наставления можно услышать и в голосе Порфирия, но в нем нет радости и торжества. Радость и торжество – проявление силы веры и любви. Ни того ни другого в душе Порфирия Петровича нет, это, возможно, и становится причиной его душевной муки (вспомним, что имя лицедея-мученика не могло быть случайным). Может быть, поэтому Достоевский и уводит героя со страниц романа сгорбившимся и прячущим взгляд⁵.

Если определять роли Порфирия Петровича в романе, то их несколько. Во время первой встречи он, скорее, выступает в роли критика теории Раскольникова. Во время второй – явный провокатор, и манипулятор, и судья. Третья встреча раскрывает Порфирия в роли наставника.

«Незавершимая» (Бахтин) идея Порфирия Петровича вступает в диалог с идеями Раскольникова, Свидригайлова, Сони.

Порфирий Петрович – один из тех неисчерпаемых героев Ф. М. Достоевского, о которых недавно хорошо сказал Виктор Сухоруков, исполнитель роли Порфирия Петровича (Спектакль «Р.Р.Р.» по «Преступлению и наказанию» Ф. М. Достоевского в Театре им. Моссовета поставил режиссёр Юрий Ерёмин): «Я всё слово ищу... Но, мне кажется, нет его, этого слова. Могу назвать “непредсказуемость”, “неоднозначность”, “двойственность”. Русский характер в романах Достоевского – это разбитое зеркало. Осколки! Не понятное отражение – руки, ноги, глаза, нет! Мятущиеся мы люди, подвергающие и себя, и мир сомнению. Русский человек сам строит и сам тут же ломает. И снова ищет что-то в этих обломках. Мы народ неугомонный» [Сухоруков 2013].

4. Этап рефлексии (домашнее задание) – по выбору:

1. Письменный ответ на вопрос: «Какую роль играет Порфирий Петрович в судьбе Раскольникова?»

2. Письменный ответ на вопрос: «Какую авторскую идею воплощает образ Порфирия Петровича в романе «Преступление и наказание?»

⁵ Правда, в эпилоге Порфирий будет упомянут еще раз – в качестве гостя на свадьбе Дмитрия Прокофьевича Разумихина и Авдотьи Романовны Раскольниковой.

3. Сопоставить образы Порфирия Петровича, созданные в разных экранизациях романа «Преступление и наказание»: «Преступление и наказание» 1969 (режиссер Лев Кулиджанов, в роли Порфирия Петровича – Иннокентий Смоктуновский); «Преступление и наказание» («*Crime and Punishment*») 2002 (Великобритания, двухсерийная адаптация BBC, режиссер Джулиан Джаррольд); «Преступление и наказание» 2007 (режиссер Дмитрий Светозаров, в роли Порфирия Петровича – Андрей Панин).

ЛИТЕРАТУРА

Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. – М.: Сов. Россия, 1979.

Достоевский Ф. М. Полное собр. соч.: в 30 т. – Л.: Наука, 1973. Т. 6: Преступление и наказание.

Кирпотин В. Я. Разочарование и крушение Родиона Раскольникова. – М.: Худож. лит., 1986.

Данные об авторе:

Мария Александровна Алексеева – кандидат филологических наук, заведующий кафедрой филологии Специализированного учебно-научного центра Уральского федерального университета.

Адрес: 620137, г. Екатеринбург, ул. Данилы Зверева, 30.

E-mail: pfdrrfa1123@mail.ru

About the author:

Maria Aleksandrovna Alekseevna is a Candidate of Philology, Head Chair of the Specialized Education and Research Center (a School) of the Ural Federal University (Yekaterinburg).

Лебедев Ю. В., Кузнецова М. Б. Литература. 10 класс: метод. советы. Книга для учителя. 2000 [Электронный ресурс]. – URL: http://www.prosv.ru/ebooks/Lebedev_Literatura_10kl_Metod/15.html (дата обращения 23.02.2013).

Литература. 10 класс: учебник. Базовый и профил. Уровни: в 2 ч. Ч. 2 / В. Г. Маранцман, Е. К. Маранцман, О. Д. Полонская и др.; под ред. В. Г. Маранцмана. – М.: Просвещение, 2009.

Литература. 10 класс: учебник для общеобразоват. учреждений / Т. Ф. Курдюмова, С. А. Леонов, О. Б. Марьина и др.; под ред. Т. Ф. Курдюмовой. – М.: Дрофа, 2007.

Михальчук С. Н. Дополнительный материал к уроку: «Образ Порфирия Петровича в романе Достоевского «Преступление и наказание» [Электронный ресурс]. – URL: <http://festival.1september.ru/articles/568458/> (дата обращения 20.02.2013).

Сухоруков В. Штрихкод души. Интервью газете АИФ. № 8. 2013 [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.aif.ru/culture/article/60328> (дата обращения 25.02.2013).

М. Е. Зорина
Екатеринбург, Россия

К ИЗУЧЕНИЮ СИНТАКСИЧЕСКИХ ТЕМ: ТЕКСТ КАК СТИЛИСТИЧЕСКОЕ ЕДИНСТВО

Аннотация. В статье представлены психолингвистические основы изучения текста как синтаксической единицы с точки зрения его стилистического единства. В работе представлен обширный дидактический материал, который можно использовать на уроках развития речи в 5–9 классах.

Ключевые слова: текст, стилистическое единство, процессы порождения и восприятия текста, межполушарная асимметрия, ведущая модальность.

M. E. Zorina
Yekaterinburg, Russia

TO STUDYING OF SYNTACTIC SUBJECTS: TEXT AS STYLISTIC UNITY

Abstract. The article presents psycholinguistic the basis for learning of the text as a syntactic unit from the point of view of its stylistic unity. The paper provides a comprehensive didactic material, which you can use on the lessons of speech development in the 5–9 grades.

Keywords: the text, a stylistic unity, the processes of generation and readability of the text, lateralization, the leading modality.

Сущность изучаемого явления. Лингвистика рассматривает текст как реально высказанное (написанное) предложение или совокупность предложений, служащее материалом для наблюдения фактов языка. При лингвистическом подходе к изучению текста интерес представляют, в первую очередь, те языковые средства, с помощью которых реализуется общий замысел и эмоциональное содержание текста.

Комплекс признаков текста:

- Текст как тематическое единство.
- Текст как смысловое единство.
- Текст как структурное единство.
- Текст как стилистическое единство.
- Текст как функционально-семантическое единство.

При анализе текста с позиций психолингвистики в центре внимания оказывается языковая личность, а процессы порождения и восприятия текста рассматриваются как результат речемыслительной деятельности индивида, как «способ отражения действительности в сознании с помощью элементов системы языка». Любой текст должен рассматриваться в рамках конкретной коммуникативной ситуации; при этом форма и содержание текстов определяются психологическими особенностями индивидов – участников коммуникации. Одной из центральных проблем психолингвистики является вопрос об особенностях производства и восприятия текстов.

Также подчеркивается сложность и многоплановость процессов восприятия и понимания текста. Все ученые указывают на их тесную взаимосвязь, поэтому восприятие и понимание принято рассматривать как две стороны одного явления – сторону процессуальную и сторону результативную.

Процесс восприятия и понимания текста представляет собой иерархическую систему, где в

тесной взаимосвязи выступают низший, сенсорный, и высший, смысловой, уровни. Иерархичность осмысления текста выявляется в постепенном переходе от интерпретации значений отдельных слов к пониманию смысла целых высказываний и затем – к осмыслению общей идеи текста. Однако эти процессы играют роль вспомогательных операций, так как, обращаясь к тексту, реципиент никогда не ставит перед собой задачу понять отдельные слова или фразы. Процесс понимания начинается с поисков общего смысла сообщения, с выдвижения гипотез и лишь потом переходит на более низкие уровни – сенсорные (распознавание звуков), лексический (восприятие отдельных слов) и синтаксический (восприятие смысла отдельных предложений). То есть реальный процесс понимания текста не совпадает с тем порядком, в котором поступает информация. Поэтому адекватное осмысление сообщения может иметь место только тогда, когда между указанными уровнями осуществляется обратная связь, когда совпадают проекция текста автора и проекция текста читателя (реципиента).

Нельзя до конца постичь всю глубину лингвистических явлений, отраженных в тексте, изучая текст сам по себе, без обращения к психологическим характеристикам общающихся индивидов, которые и определяют внешнюю форму и смысловую структуру текста.

Предлагаем разработанный автором статьи дидактический материал к изучению текста как стилистического единства.

I. Умение определять стиль текста (функция стиля)

1. Найдите и графически выделите в тексте его стилевые особенности.

Текст № 1.

Октябрь (лат. Oktober от octo — восемь) — десятый месяц календарного года (31 сутки). До реформы календаря Юлием Цезарем был восьмым месяцем. (Энциклопедический словарь).

Текст № 2

*Октябрь уж наступил – уж роща отряхает
Последние листья с нагих своих ветвей,
Дохнул осенний хлад – дорога промерзает.
Журча ещё бежит за мельницу ручей,
Но пруд уже застыл.*

(А. С. Пушкин).

Текст № 3

Наши поселяне думают, что с сего дня (с октября) перестают бродить по лесу лешие. Расставаясь с лесом, они, будто с досады, ломают деревья, как тросточки, в полянах вырывают землю на семь пядей, загоняют всех зверей по норам, а сами проваливаются сквозь землю. Существует предание об удалом мужике, желавшем подсмотреть, как леший будет проваливаться сквозь землю. ...Вот и ходит мужик по лесу, а тут навстречу ему леший. Он и тут не сробел: шапку долой, да и ему ж челом. Известное дело, что леший не говорит, а только смеётся. Удалой на уме себе молвит: «Нет, брат, меня этим не проведёшь, смейся себе, сколько хочешь. Лучшие попытаю, где его жильё?»

(И. П. Сахаров)

2. Определите стиль данного текста. Что вы «слышите», «видите», «чувствуете», когда читаете текст. Опишите свои ощущения.

*Я стою у окна в серебреющем повечерье
И смотрю из него на использованные поля,
Где солома от убранный ржи оцетишила перья
И насторожилась заморозками пустая земля.
(И. Северянин. Серебряная соната)*

3. Найдите и выделите графически в текстах слова, относящиеся к определенной науке и нуждающиеся в дополнительном толковании. Как называются эти слова? В текстах какого стиля они используются?

1) Большинство (приблизительно 75%) слов русского литературного языка может употребляться в любом стиле речи. Такие слова, как я, ходить, лес и многие другие мы употребляем и тогда, когда говорим, и тогда, когда пишем, независимо от цели и обстоятельств, при которых мы говорим и пишем. (Из учебника «Русский язык. Теория»)

2) При сложении двух натуральных чисел получается новое натуральное число, называемое суммой этих чисел. Числа, которые складывают, называют слагаемыми. (Из учебника математики)

II. Стилеобразующие факторы. Стилиевые ошибки

1. В каждой группе слов, одинаковых или близких по значению, подчеркните такие, которые в научном стиле обычно не употребляют:

- 1) глаза, очи, буркалы;
- 2) хороший, славный, добрый;
- 3) молчать, помалкивать;
- 4) рядом, рядышком, рядком.

2. В каждой группе слов найдите «четвертое лишнее»:

- 1) идти, двигаться, тащиться, следовать;
- 2) говорить, тараторить, излагать, произносить;
- 3) красивый, великолепный, живописный, смазливый.

3. Хлопните в ладоши один раз, услышав словосочетания, относящиеся к разговорному стилю, два раза – услышав словосочетания, относящиеся к научному стилю речи. Составьте с ними предложения.

Раннее утро, пробуждающаяся природа, выпучив глаза, на примере подтвердил, ужасно обиделся, прошедшие испытания, ветки цветущего каштана, биологические проблемы, вопросы здравоохранения, научные прогнозы, хохотал до упаду, серебристый иней, растянулся на печке, взмахнул крылами, голубизна неба, пятая симфония, страшная история, хлопать ушами, удовлетворять просьбу, стилистические ошибки, лебедь белая, библиографический указатель, развивать культуру, заливаться соловьем.

4. Перед вами текст – ответ ученика. Черты каких стилей он в себе соединяет? Выделите двумя цветами языковые средства разных стилей. Отредактируйте текст.

Ну, существительные – они бывают одушевленными. А еще могут быть неодушевленными, это когда обозначают неодушевленный предмет. Вот такие, например, неодушевленные существительные: забор, дом, стол. А одушевленные обозначают одушевленный предмет, лицо. Например: мужчина, девочка, волк. Падеж могут иметь все существительные, а число, по-моему, не все. Ну, что еще сказать о существительных? Да, о роде. Они имеют род только в единственном числе.

5. Выберите один из синонимов, более соответствующий стилю данного предложения (разговорному или книжному). Выделите графически разными цветами языковые средства разных стилей.

Ребята пекли в горячей золе (картофель, картошку).

(Картофель, картошка) – травянистое многолетнее растение семейства пасленовых.

Да ты говори (ясно, толком), в чём дело.

Учитесь выражать свои мысли (ясно, толком) и чётко.

Мальчишки (начали, затеяли) какую-то игру.

Учёные (начали, затеяли) новый цикл исследований.

А вот и не скажу! (Ни за что, хоть убей) не скажу!

Мы единодушно решили (ни за что, хоть убей) не оставлять товарищей в беде.

Раз без седла ездил, в седле и (тем более, по-давно) сумеешь.

Если они в состоянии это сделать, то вам (тем более, по-давно) это по силам.

Барыня такой дала (выговор, нагоняй) Гавриле, что тот целый день только потряхивал головой.

Начальник объявил ему в приказе строгий (выговор, нагоняй).

У каждого народа свои (обычаи, замашки).

Ума не приложу, откуда у него эти отвратительные (обычаи, замашки).

6. Творческое изложение с преобразованием стиля текста.

Задание. Определите, какие языковые средства текста характерны для устного общения. С какой целью их употребляет автор? Изложите содержание текста без них, в книжном, научном стиле. Как изменился текст? Что утрачено в его стиле?

Мы плывем по Неве. Самой короткой и самой молодой судоходной реке. По сравнению с Волгой, которая растянулась среди зеленых холмов и полей на 3700 километров, Нева кажется совсем коротышкой. В ней и росту-то всего 74 километра. Великан и карлик! Хотя по ширине и глубине этот карлик не уступит и великанам. Свободно и просторно чувствуют себя на Неве даже океанские теплоходы и морские военные крейсера.

– А сколько лет реке?

– Ученые считают, что Неве не меньше двух тысяч лет.

– Это много или мало?

– Очень много, если сравнить с твоим возрастом. Посчитай-ка, во сколько раз Нева старше тебя! Но и очень мало, если сравнить с возрастом других рек. Волга в сто тысяч раз старше Невы. Бабушка и внучка!

(Г. Гроденский)

III. Создание текста определенного стиля

1. Напишите в жанре заявления поздравление с Днем учителя.

2. Напишите сочинение о том, как приходит весна в наши края, выбрав одну из тем: «Что можно увидеть весной», «Весенние звуки», «Запахи весеннего леса», «Весенние ощущения». Какого стиля будет ваше сочинение?

3. Прочитайте текст, определите его стиль. Мысленно представьте картину, которую нарисовал писатель. Напишите сочинение по этой «картине».

*Лес, точно терем расписной,
Лиловый, золотой, багряный,
Веселой, пестрою стеной
Стоит над светлою поляной...
Лес пахнет дубом и сосной,
За лето высох он от солнца,
И осень тихую вдовой
Вступает в пестрый терем свой.*

И. Бунин

Придумайте образные характеристики осени. Выразите в сочинении свое отношение к этому времени года.

4. Прочитайте объявление и выделите его основные структурные элементы.

Объявление.

10 октября в 17 часов в актовом зале школы № 167 для учащихся 6–7 классов состоится встреча с автором популярных детских книг Андреем Олеговичем Щуповым. Приглашаются все желающие познакомиться с молодым уральским писателем.

Учителя русского языка и литературы.

Задание: составьте объявление о районном туре олимпиады по русскому языку, который будет проходить в нашей школе.

Напишите инструкцию «Как составить объявление».

5. «Соберите» текст, разместив предложения в правильном порядке. Текст какого стиля у вас получился?

Он помогает растению укрепиться в почве, прочно удерживать его на определенном месте.

Побегом называют стебель с расположенными на нем листьями и почками.

Растение имеет органы: корни и побеги.

Корень располагается под землей и питает растение, добывая из почвы необходимые для его роста ресурсы.

6. «Разберите» написанное так, чтобы у вас получилось два текста разных стилей.

Основание Киева.

Киев основан в VI–VII вв. как центр племени полян. Были три брата: один по имени Кий, другой – Щек и третий – Хорив, а сестра их была Лебедь. Сидел Кий на горе, где ныне подъем Боричев, а Щек сидел на горе, которая ныне зовётся Щеговица, а Хорив на третьей горе, которая прозвалась по нему Хоривицей. В русских летописях известен с 860 г. И построили городок во имя старшего своего брата, и назвали его Киев. В 1240 г. разрушен монголо-татарами. Был кругом города лес и бор велик, и ловили там зверей. В IX – начале XII в. столица Киевской Руси. И были те мужи мудры и смыслены, и назывались они полянами, от них поляне и доньше в Киеве. В 1362 г.

сразу захвачен Литвой, в 1569 г. – Польшей. С 1654 г. в составе России. Теперь Киев – столица Украины.

7. Сочинение по картине.

Как вы думаете, являются ли текстами одного стиля сочинение-описание картины и рассказ по картине? Почему? Допустимо ли в тексте публицистического стиля (сочинение-описание картины) использование языковых средств, характерных для художественного стиля? Почему?

Задание:

Напишите сочинение-описание картины по предложенному плану.

Напишите рассказ по картине.

Данные об авторе:

Марина Евгеньевна Зорина – учитель русского языка и литературы высшей категории, руководитель РМО учителей русского языка и литературы Орджоникидзевского района города Екатеринбурга.

Адрес: 620057, г. Екатеринбург, ул. Фрезеровщиков, 84А.

E-mail: marizori@mail.ru

About the author:

Marina Evgenyevna Zorina is a Teacher of Russian and Literature of the Highest Category, Head of RMO of Teachers of Russian and Literature of the Ordzhonikidzevsky District of the City of Yekaterinburg.

Предлагаемый нами материал позволяет сделать работу по формированию ведущих компетенций более эффективной, так как данные упражнения позволяют организовать работу по теме «Текст как стилистическое единство» с учетом индивидуальных особенностей учащихся: выбора право- или левополушарных стратегий в процессах речевосприятия и речепорождения, ведущей модальности восприятия, определяющей характер когнитивной обработки учащимися текстового материала.

ЛИТЕРАТУРА

Русский язык. Русская речь. 5–9 классы / Е. И. Никитина. – М.: Дрофа, 2010.

<http://nsportal.ru/shkola/russkii-yazyk/library/rabochaya-terad-po-prakticheskoi-stilistike-dlya-5-6-klassa>.

А. В. Соколова
Екатеринбург, Россия

ПСИХОЛИНГВИСТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ИЗУЧЕНИЯ ЭКСПРЕССИВНЫХ СИНТАКСИЧЕСКИХ СРЕДСТВ В ТЕКСТЕ

Аннотация. В статье рассматривается проблема изучения экспрессивных синтаксических средств языка в психолингвистическом аспекте. Представлен авторский дидактический материал по теме исследования.

Ключевые слова: экспрессивность, индивидуальность мышления, межполушарная асимметрия, личностное восприятие, выразительные средства синтаксиса.

A. V. Sokolova
Yekaterinburg, Russia

PSYCHOLINGUISTIC BASES OF STUDYING OF THE EXPRESSIVE SYNTACTIC MEANS IN THE TEXT

Abstract. The article considers the problem of studying the expressive syntax means of the language of the psycholinguistic aspect. The author presents the didactic material on the theme of the research.

Keywords: expressiveness, the individuality of thinking, interhemispheric asymmetry, personal perception of, means of expression syntax.

Экспрессивность – совокупность семантико-стилистических признаков единицы языка, которые обеспечивают её способность выступать в коммуникативном акте как средство субъективного выражения отношения говорящего к содержанию или адресату речи [Лингвистический энциклопедический словарь 1990: 591].

В основе явления экспрессивности лежат несколько групп психологических закономерностей, касающихся, с одной стороны, выражения эмоций и чувств, а с другой – восприятия. Лингвистическим механизмом экспрессивности является, главным образом, отклонение от стереотипов в использовании языковых единиц различных уровней.

На возникновение экспрессивности как характеристики речи или текста влияют свойства коммуникативной ситуации: намерения говорящего/пишущего, презумпции читателя/слушателя (т.е. исходные знания и представления, с которыми он вступает в коммуникацию), а также лингвистический и экстралингвистический (социальный) контекст коммуникативного акта. Экспрессивность связана с рядом лингвистических категорий столь же сложной и многоуровневой природы, как и она сама. Наиболее тесна взаимосвязь экспрессивности с эмоциональностью; иногда даже эти понятия используются как синонимы или их разграничение представляется непринципиальным (О. С. Ахманова, В. Г. Гак, А. Н. Гвоздев, В. А. Звегинцев и др.). Между тем эти две категории находятся в отношении пересечения: общую часть их содержания составляет широкий спектр эмоциональной экспрессивности, а непересекающимися сферами являются компоненты, связанные с передачей эмоций, с одной стороны, и неэмоциональная, «логическая» экспрессивность – с другой.

Общей задачей экспрессивности является выражение или стимуляция субъективного отношения к сказанному. Со стороны говорящего/пишущего

это – усиление, выделение, акцентирование высказывания, отступление от речевого стандарта, нормы, выражение чувств, эмоций и настроений, наделение высказывания эмоциональной силой, оценивание, достижение образности и создание эстетического эффекта. Со стороны читателя/слушателя это – удержание и усиление внимания, повышение рефлексии, возникновение эмоций и чувств [Скребнев 1987: 12].

Степень экспрессивности служит одним из различительных признаков для функциональных разновидностей языка. К функциональным разновидностям, отличающимся высокой экспрессивностью, относятся язык художественной литературы, разговорная речь и публицистика, а также язык рекламы. К функциональным разновидностям, отличающимся низкой экспрессивностью, относятся язык науки и техники, а также официально-деловой язык.

Средства выражения экспрессивности могут быть представлены на всех уровнях языка. В данной статье более подробно остановимся на экспрессивном синтаксисе. Синтаксические средства экспрессивности включают типизированные модификации строевых синтаксических единиц, обладающих экспрессивным значением.

Раздел «Основные выразительные средства синтаксиса» входит в содержательный минимум Федерального государственного стандарта по русскому языку. При этом он выделен как материал, который подлежит изучению, но не включается в «Требования к уровню подготовки выпускников». Возможно, поэтому в традиционном школьном учебнике данный аспект представлен очень узко. Так, в учебнике русского языка под ред. Т. А. Ладыженской рассматривается только один синтаксический приём – инверсия. Примеры заданий к упражнениям:

– Сравните предложения, в каких из них прямой порядок слов, а в каких – обратный? Чем отличаются предложения в каждой паре:

Он внимательно перечитал сочинение. – Сочинение он перечитал внимательно.

– Перестройте предложения так, чтобы выделенные слова выражали наиболее важное в сообщении:

Правильно выполнять задания. – Выполнять задания **правильно**.

В учебнике Е. И. Никитиной «Русская речь» (учебно-методический комплекс под редакцией В. В. Бабайцевой) рассматривается несколько синтаксических приемов выразительности речи, таких, как параллелизм, анафора, эпифора, риторический вопрос, композиционный стык, инверсия. Задания к упражнениям сформулированы следующим образом:

– Какие синтаксические средства выразительности использовал автор?

*Это – выжимки бессонниц, это – свеч кривых нагар,
Это сотен белых звонниц первый утренний удар.*

– Прислушайтесь, как звучит это стихотворение?

*Тот, кто жил для вещей, – всё теряет
с последним дыханьем.
Тот, кто жил для людей, – после смерти
живёт среди живых.*

– Используя параллелизм предложений, поставьте на месте точек подходящие по смыслу слова:

*Уметь говорить – ... (искусство),
Уметь слушать – ... (культура)*

– Прочитайте текст, какую особенность связи предложений в данном тексте вы заметили?

На заре зорька запела. Запела и чудом соединила в песне своей все шорохи, шелесты, звоны и свисты лесной ночи. Соединила, оживила и сделала их понятными и близкими всем.

– Замените повествовательные предложения риторическими вопросами:

Никакой оркестр не заменит нам музыку лесов и полей.

Таким образом, проанализировав школьные учебники, можно сделать вывод о том, что предлагаемые в них типы заданий по теме «Выразительные средства синтаксиса» служат в основном иллюстрацией к теоретическому материалу. Авторами учебников мало внимания уделяется формированию практического навыка осознанного употребления тех или иных экспрессивных конструкций в речи школьников.

Развитие речи учащихся всегда было важнейшей дидактической задачей любого из уроков русского языка. И главное условие успешной реализации поставленной задачи – сохранить личностное

восприятие учебного материала и помочь школьнику найти необходимые речевые средства выражения мысли. Психологи утверждают, что дети мыслят более активно и свободно, чем говорят. Они могут фантазировать, предполагать, но, выстраивая своё высказывание, боятся отойти от привычных представлений: повторить, воспроизвести прочитанное или услышанное всегда проще, «безопаснее». Чем раньше будет разрушен этот стереотип, тем скорее и активнее пойдёт развитие самостоятельного мышления и речи ученика [Смелкова 1990: 105]. Но здесь важно подчеркнуть необходимость привлечения внимания школьников к грани, отделяющей речевую ошибку от намеренного, стилистически обоснованного нарушения языковых стандартов. В центре внимания учителя – языковая личность, процессы порождения и восприятия текста как результат речемыслительной деятельности индивида, как способ отражения действительности в сознании человека с помощью элементов экспрессии.

Также необходимо обратить внимание школьников на то, что употребление эмоционально-окрашенных единиц языка должно быть осознанным и обоснованным с точки зрения уместности-неуместности, желательности-невозможности их использования в конкретной коммуникативной ситуации. Важно, чтобы дети поняли, что в языке существуют разные средства создания экспрессии (в том числе и ненормативные). Поэтому надо следить за тем, что именно мы говорим, уметь разграничивать позволительные и непозволительные средства выражения эмоций с целью достижения коммуникативного эффекта высказывания.

Предлагаем варианты заданий по теме «Выразительные средства синтаксиса», компенсирующие недостатки школьных учебников, условно можно разделить на несколько групп.

Первая группа: упражнения, позволяющие отработать механизм использования экспрессивных синтаксических моделей в речи:

1) для правополушарных учащихся (для визуалов – написать, для аудиалов – проговорить несколько раз).

Составьте предложения по модели:

«Пришел, увидел, победил» (слова Цезаря)

«В деревню, к тетке, в глушь, в Саратов» (Грибоев);

«В заботе сладостно-гуманной

Не час, не день, не год уйдет» (Баратынский).

2) для правополушарных визуалов:

Предлагается ряд картинок на одну тему, нужно составить цепочку

ключевых слов (или подписать картинки).

3) для левополушарных учащихся:

Сформулируйте основную мысль текста в виде риторического вопроса (риторического восклицания, риторического обращения).

4) для левополушарных учащихся:

Найдите в стихотворении А. Твардовского экспрессивные синтаксические средства. Как вы считаете, какую функцию они выполняют в данном тексте?

*Но если ты, случись как-нибудь,
По глупости, по молодости ранней,
Решишь податься на постыдный путь,
Забыв о чести, долге и призванье:
Товарища в беде не поддержать.
Во чье-то горе обратить забаву.
В труде схитрить. Солгать. Обидеть мать.
С недобрым другом поравняться славой, —
То прежде ты — завет тебе один:
Ты только вспомни, мальчик, чей ты сын.*
(А. Твардовский)

Вторая группа: упражнения, помогающие усвоить выразительные средства синтаксиса с точки зрения уместности или неуместности их использования в конкретной речевой ситуации:

1) для левополушарных учащихся:

Прочитайте текст, представьте, что мама говорит это своим детям; переведите текст на обычный (нейтральный) 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.

2) для левополушарных и правополушарных учащихся:

Прочитайте стихотворение П. Антокольского. Как вы считаете, уместно ли в нем использование парцелляции? Почему?

*Ни дымных кухонь. Ни бездомных улиц.
Двенадцать бьёт. Четыре бьёт. И шесть.
И снова. Гулливер. Стоит. Сутулясь.
Плечом. На тучу. Тяжко. Опершись.*

3) для левополушарных учащихся:

Прочитайте данную выписку из протокола допроса свидетеля. Как вы считаете, возможно ли в текстах такого стиля и жанра использование экспрессивных языковых средств. Почему? Отредактируйте текст.

Шофер маршрутки на меня не реагировал, не замечал меня, игнорировал. Я видел его невнимательность, рассеянность, дерзость и грубость. Грубость к пассажирам, к людям на остановках, даже к кондуктору. Я хотел дружески похлопать его по плечу, и посочувствовать, и выразить сострадание, и пожалеть. Но он понял меня не так. Сильным, резким, грубым, настойчивым движением в бок усадил меня. В проход. Между креслами. На пол. Удар, скрежет, грохот, звон стекла, визг, крик,

темнота. Больше я ничего не видел, потому что тут же, в проходе, уснул.

Третья группа: упражнения, направленные на формирование у школьников умения достигать коммуникативного эффекта высказывания, т.е. делать свою речь более выразительной и эмоциональной:

1) для правополушарных визуалов и кинестетов.

Соберите стихотворение (текст разрезается или диктуется по слову – каждое слово отдельно, но ученикам дается подсказка: в стихотворении используется синтаксический параллелизм и анафора). Попробуйте продолжить стихотворение, соблюдая авторскую композицию.

*Берегите друг друга, добротой согревайте.
Берегите друг друга, обижать не давайте.
Берегите друг друга, суету позабудьте
И в минуты досуга рядом с милым побудьте.
Берегите друг друга, без притворства и лести.
Берегите друг друга, ненадолго мы вместе!*
(О. Высотская)

2) для левополушарных и правополушарных учащихся:

Создайте сочинение-описание какого-либо предмета (литературного героя) в форме загадки (не называя его), используя различные средства экспрессивного синтаксиса (градацию, парцелляцию, композиционный стык, бессоюзие и т.д.).

3) для правополушарных и левополушарных учащихся:

Проследите, как построено стихотворение А. А. Фета, какие средства экспрессивного синтаксиса использовал автор? Закончите данное стихотворение.

*Это утро, радость эта,
Эта мощь и дня и света,
Этот синий свод,
Этот крик и вереницы,
Эти стаи, эти птицы,
Этот говор вод,
Эти ивы и березы,
Эти капли – эти слезы,
Этот пух – не лист,
Эти горы, эти доли,
Эти мошки, эти пчелы,
Этот зык и свист,
Эти зори без затмения,
Этот вздох ночной селенья,
Эта ночь без сна,
Эта мгла и жар постели,
Эта дробь и эти трели,
... (Это все – весна).*

4) для левополушарных учащихся:

Сравните два текста. Отличаются ли они между собой по смыслу? Какой текст произвёл на вас большее впечатление? В каком из них автор исполь-

зует парцелляцию? Как вы думаете, с какой целью он применяет этот синтаксический прием? Удается ли ему, по вашему мнению, достичь своей цели?

Текст № 1

Некто четвертый – это мой страх. Он сидит во мне. Он правит мной. Подсказывает. Корректирует. Вымогает. Удерживает. Бросает в дрожь. Усиливает кровообращение. Вгоняет в жар. В холод. Создает ощущение беспомощности. Оцепенения. Полного разлада с другими моими «я».

(Ю. Азаров)

Текст № 2

Некто четвертый – это мой страх, который сидит во мне и правит мной. Он подсказывает, корректирует, вымогает и удерживает. Этот страх бросает в дрожь и усиливает кровообращение, вгоняет в жар или холод. Он создает ощущение беспомощности, оцепенения и полного разлада с другими моими «я».

5) для левополушарных и правополушарных учащихся:

Попробуйте «перевести» данный текст с нейтрального русского языка на экспрессивный с помощью выразительных синтаксических средств (используйте прием «композиционный стык»). Повлияло ли это на восприятие вами текста?

Мы шли к этой славе долгие годы. Наш народ жил одним: все для фронта, все для победы, потому что только после нее возможна простая человеческая жизнь, ради которой погибли миллионы.

Данные об авторе:

Анна Валерьевна Соколова – учитель русского языка и литературы 1 категории МБОУ СОШ № 27 г. Екатеринбург.

Адрес: 620042, Екатеринбург, ул. Коммунистическая, 81.

E-mail: ancka.sokol1947@yandex.ru

About the author:

Anna Valeryevna Sokolova is a Teacher of Russian Language and Literature of the School 27 (Yekaterinburg).

Возможный вариант переделанного текста:

Мы шли к этой славе долгие годы. Долгие годы наш народ жил одним: все для фронта, все для победы, потому что только после нее возможна простая человеческая жизнь. Жизнь, ради которой погибли миллионы.

В данном проекте представлены основные направления исследования экспрессивных синтаксических средств языка и методики их изучения в психолингвистическом аспекте. В процессе дальнейшей разработки данной темы авторский дидактический материал будет корректироваться и совершенствоваться. На уроках развития речи будет продолжена работа по развитию неведущих модальностей с опорой на ведущий канал восприятия, чтобы в разнообразных видах деятельности развивать умения, на которых «специализируется» недоминантное полушарие.

ЛИТЕРАТУРА

Акимова Г. Н. Конструкции экспрессивного синтаксиса в русском языке // Вопросы языкознания. – 1981. – № 6. – С. 109–120.

Лингвистический энциклопедический словарь / под ред. В. Н. Ярцевой. – М.: Большая Рос. энциклопедия, 1990. – 595 с.

Скребнев Ю. М. Тропы и фигуры как объект классификации // Проблемы экспрессивной стилистики. – Ростов-на-Дону: Изд-во Ростов. ун-та, 1987. – 142 с.

Сковородников А. П. Экспрессивные синтаксические конструкции современного русского языка. – Томск, 1981. – 255 с.

Смелкова З. С. Педагогическое общение: Теория и практика учебного диалога на уроках словесности. – М.: Флинта, 1999. – 232 с.

ИДЕТ УРОК

УДК 821.161.1 (Булгаков М. А.) ББК Ш5(2Рос=Рус)6-4

В. В. Чудновский
Екатеринбург, Россия

ПРОБЛЕМА АВТОРСКОГО ОТНОШЕНИЯ К ГЛАВНОЙ ГЕРОИНЕ В РОМАНЕ М. А. БУЛГАКОВА «МАСТЕР И МАРГАРИТА»

Аннотация. Статья посвящена проблемам школьного анализа одной из главных сюжетных линий романа «Мастер и Маргарита» на фоне взаимоисключающих трактовок пафоса этого произведения в современной критике. Автор предлагает отказаться от стремления к однозначной интерпретации произведения, недопустимой на уроках литературы, и делится опытом анализа фрагмента образной системы романа в гуманитарных классах.

Ключевые слова: сюжетная линия, образ, конфликт, художественное пространство, деталь.

V. V. Chudnovskii
Yekaterinburg, Russia

THE PROBLEM OF THE AUTHOR RELATED TO THE MAIN CHARACTER IN THE BULGAKOV'S NOVEL "THE MASTER AND MARGARITA"

Abstract. The article is devoted to the problems of school analysis of one of the most important knots of the novel "Master and Margarita". The author pays attention on the mutually exclusive interpretations of the novel in the contemporary critique. One of the ideas offered by the scientist is to abandon the approach of unequivocal novel interpretation which is intolerable at the literature lessons. The author also tells about his own experience of analysis of a part of novel image system carried out with specialized classes.

Keywords: knot, image, conflict, novel space, detail.

Роману М. Булгакова крупно не повезло дважды. В первый раз – когда он не мог увидеть свет потому, что любое упоминание о религии в неатеистическом контексте было опасным – вспомним, как попал на Соловки Д. С. Лихачев. Во второй раз ему не повезло уже в нашу эпоху по тем же, в сущности, причинам. Роман «Мастер и Маргарита» удостоился пристального внимания адептов официальной церкви и вызывает яростные дискуссии по поводу кощунства над христианскими канонами и верой как таковой, в основном, конечно, в интернете.

На мой взгляд, эти споры между верующими и атеистами, поборниками канона и гностиками очень показательны, симптоматичны. Они отражают, безусловно, уровень культуры современного общества, нарастающую нетерпимость в вопросах религии. Но меня эти споры (я имею в виду, в основном, комментарии безымянных пользователей интернета к статье и лекциям А. Кураева) навели на мысль о связях между любительскими интерпретациями и профессиональным анализом произведения. Любой художественный текст, наполненный аллюзиями и реминисценциями, провоцирует толкователя показать свою образованность и уйти от предмета исследования (или попросту разговора). Конечно, возможен анализ произведения в широко раскрытом историко-культурном контексте – это высший пилотаж, продемонстрированный, например, в книге М. Гаспарова «Литературные лейтмотивы». Однако чаще всего мы сталкиваемся с упорными попытками встроить роман М. Булгакова в какую-то религиозно-мистическую или идеологическую концепцию, выстроенную вдалеке от произведения.

А еще роман М. Булгакова по известности может поспорить с любым эпохальным бестселлером

массовой культуры, которая во все времена была востребована пропагандой. А еще этот роман включен в школьную программу и для многих подростков становится первой «толстой» книгой, читаемой без отвращения и даже с интересом. Как соблазнительно было бы через этот текст донести до детей простые и ясные истины, особенно с религиозным оттенком, поднять шедевр на какое-нибудь знамя. Но не получается это сделать в школьной практике. Парадоксальность художественного мышления М. Булгакова предопределяет неутрачиваемые споры о его персонажах. Не претендуя на анализ романа в рамках данных заметок, постараюсь поделиться интерпретацией образа главной героини романа на уроках в гуманитарных классах.

Роман «Мастер и Маргарита» сам по себе роман-провокация, и однозначные трактовки его образов невозможны. Об этом говорили уже много раз. Очень остроумно мысль о недопустимости идеологического или культурологического «крена» при анализе этого произведения сформулировал А. Кораблев: «Важно заметить, что, подобно тому как, даже не имея ни малейшего понятия о структуре предложения, вполне можно понимать его смысл, читатель, не вникающий в структуру романа Булгакова, вовсе не обречен на его непонимание. Даже более того: если, неведающий, он соотносим с Иваном Бездомным, то, будучи теоретически искушен, он соотносится уже с редактором Берлиозом, и тогда требуются уже дополнительные интеллектуальные усилия, чтобы *совладать со своим же знанием, не допустить его господства над собой* (выделено мной – В. Ч.). Но этому, как и всему, что за ним последует, тоже учит роман» [Кораблев 1991: 42].

Господство некоего умозрительного знания мешаает прислушаться к голосу автора, интерпретировать именно его символы и аллюзии. Вот, например, ошеломляющее высказывание из очень интересного и доброжелательного в целом по отношению к Булгакову труда А. Кураева «Мастер и Маргарита»: за Христа или против?»: *А Мастер еще не очень-то по сердцу и Булгакову*: «Вы – писатель? – спросил с великим интересом Иван. – Я – мастер, – ответил гость и стал горделив, и вынул из кармана засаленную шелковую черную шапочку, надел ее, а также надел и очки, и показался Ивану и в профиль, и в фас, чтобы доказать, что он действительно мастер». *Согласитесь – «странный способ доказывать свою литературную талантливость»* (выделено мной – В. Ч.) [Кураев: 22]. Я искренне благодарен святому отцу за цитату, на которую раньше не обращал должного внимания, но разве можно по ремарке судить об авторском отношении к его самому выстраданному герою? Куда исчез сюжет, характеристики Мастера другими персонажами? Сам А. Кураев называет в начале своей статьи роман кощунственным, а в финале выступает в его защиту, оправдывая даже сниженный образ Иисуса тем, что таков был его «имидж» в глазах толпы. Как же можно говорить о каких-то симпатиях или антипатиях по отношению к создателю романа об Иешуа?

Однозначность интерпретаций допускают иногда и профессиональные литературоведы, которых ни в коем случае нельзя заподозрить в тенденциозности. Так, Л. Яновская в интереснейшей статье «Понтий Пилат и Иешуа Га-Ноцри» дает великолепный обзор исторических соответствий в ершалаимских главах романа, защищает героев произведения как от нападок неопитов церкви, так и от идеологически предвзятых суждений сталинистов. Что же касается образа Маргариты, то здесь критик позволяет себе неожиданную безапелляционность: «...каждый раз на празднестве Сатаны в ночь весеннего полнолуния предстает все новая Маргарита в королевском алмазном венце – в память первой Маргариты, думаю, не *гетевской Гретхен*, а *Маргариты Валуа, королевы Франции* (выделено мною – В. Ч.)» [Яновская 2010: 67]. Задам наивный вопрос: почему нельзя допустить обе интерпретации? Ведь подтекст произведения, знаки его интертекстуальных связей адресованы читателям с разным культурным уровнем, разной начитанностью, и тот, кто читал «Фауста», может не знать, кто такая Маргарита Валуа и почему она должна быть упомянута на балу Сатаны. Если он не знает, что прославленная А. Дюма королева Марго часто приглашалась на придворные церемонии в период заката своего влияния? Принципиального значения эта оговорка блестящего комментатора Булгакова не имеет, – она показывает сколь велико искушение субъективного культурологического истолкования булгаковских образов.

Между тем отношение автора здесь как минимум двойственное, что обусловлено законами карнавализованной художественной реальности. Двойственность авторского замысла подчеркивал М. Гаспаров: «...роман Булгакова одновременно и ссылается на Евангельскую притчу, и опровергает

ее. В этом случае, как и во многих других, все происходит не совсем так, как в Евангелии. А именно, боров – Николай Иванович – не погибает, низвергнувшись вместе с бесами в бездну: бесы отпускают его обратно, и в эпилоге мы находим его мирно здравствующим в своем особняке (в то время как бесы, действительно, низвергаются в бездну после прощания с Мастером); соответственно и исцеление Ивана Николаевича оказывается *мнимым* исцелением – не случайно он назван в эпилоге “больным челоуком”. Роман-миф опять ставит нас перед альтернативой – считать ли все описанное в нем пророчеством или же, одновременно, и исполнением» [Гаспаров 1993: 54]. Добавлю, что роман одновременно низвергает и утверждает не только евангельские прототипы, но и все, что попадает в поле зрения автора. Маленький пример: что символизирует борщ с мозговой костью, которым наслаждается Никанор Иванович аккуратно перед приходом сотрудников госбезопасности? Традиционно это блюдо в России ассоциировалось с мешанством – вспомним строки из поэмы В. Маяковского «Облако в штанах». Прерванный праздник жизни в квартире чиновника-коррупционера, казалось бы, означает заслуженное наказание, и борщ не может вызывать восхищения. Но повествователь заставляет почувствовать аромат и вожденный вкус этого блюда, ставит читателя на место эпизодического персонажа, передавая первому грустную иронию вечно полуголодного московского интеллигента.

Проблема авторского отношения к героям в романе «Мастер и Маргарита» одна из центральных проблем изучения этого текста, ибо среди прочих достоинств есть у М. Булгакова одна потрясающая черта – умение посмотреть на мир глазами любых своих героев. Читая роман, мы погружаемся в эмоциональное восприятие не только главных героев, но и второстепенных, «типовых», эпизодических персонажей. Так, мы боимся последствий сотрудничества со странным магом вместе с Римским, удивляемся провалам в памяти вместе со Степой Лиходеевым, и даже изумление секретаря на суде у Понтия Пилата вполне передается читателю. Так и должно быть в волшебной сказке – все удивляет, пугает и манит. Но в отличие от сказки здесь нет четкого деления на силы добра и зла, тем более, когда речь заходит о главных героях.

Маргарита играет самую важную роль в фабуле романа, ведь именно она, а не Мастер, пытается активно сопротивляться судьбе, заключая сделку с дьяволом, мстит Латунскому, способствует «извлечению» Мастера и подводит их обоих к смерти, за которой, правда угадывается нечто более странное, чем примитивная картинка рая и ада (последний, к слову сказать, вообще вычеркнут из мифологического пространства романа). Если учесть, что эпиграфом к роману автор берет строки из «Фауста», получается, что М. Булгаков как бы выворачивает назнанку сюжет великой трагедии, меняя местами двух главных героев, что было давно замечено М. Гаспаровым в упомянутой выше книге.

Обычно дети, даже из гуманитарных классов, замечая романтические штампы, сопровождающие

первое появление Маргариты в романе, просто не знают, как их прокомментировать, т.е. связать с конфликтом и с авторским отношением. Слышны также и обвинения в аморальности и/или сделке с Сатаной, за которую она якобы наказана смертью. Господствует все же в любом классе взгляд на образ Маргариты как на авторский идеал. При этом проводятся биографические параллели, как, например, знаменитая шапочка Мастера. Разумеется, любая крайняя точка зрения не знает опоры на текст. Как соотносится отношение героя-рассказчика и биографического автора? Насколько близко восприятие Мастера авторскому в тех строчках, где он повествует о своей трагической любви?

Чтобы ответить на эти вопросы на первом уроке, посвященном образу Маргариты, уточняем дистанцию между автором и героем. Лирический пейзаж указывает на поэтическую близость этих «сознаний»: «...внезапно наступила весна, и сквозь мутные стекла увидел я голые, а затем одевающиеся в зелень кусты сирени [Булгаков 2010: 199]. Мастер – такой же герой, как и все остальные, и все же Маргарита как будто мучительно напоминает и самим автором. Мало кто обращает внимание на особенность ее появления в романе. Таинственный Воланд недвусмысленно дает понять, кто он такой в начале романа, когда кричит вдогонку собирающемуся донести на него Берлиозу: «...Но умоляю вас на прощанье, поверьте хоть в то, что дьявол существует! О большем я уж вас и не прошу. Имейте в виду, что на это существует седьмое доказательство, и уж самое надежное!» [Булгаков 2010: 64]. Инфернальность незнакомца предваряется эпитафией из «Фауста» Гете и адской жарой, из которой он словно бы материализуется. В отличие от Сатаны, муза Мастера появляется в тексте постепенно – в печальном повествовании-исповеди Ивану Бездомному. С медленного чтения истории их знакомства начинаем систему уроков по трактовке характера Маргариты (обычно таких уроков два).

Затем сравниваем портреты глазами Мастера и романного повествователя. Надо заметить, что М. Булгаков довольно скуп на портретные детали в облике своих героев. Мы очень мало знаем о внешности «ершалаимских» монументальных персонажей, портреты же москвичей полностью размыты. Московские персонажи – социальные типы, им индивидуальная неповторимость не нужна: каждый и так легко представит себе чиновника в толстовке с портфелем, которым, как щитом, тот защищается от привидения. Детали внешности нужны автору скорее для того, чтобы подчеркнуть остроту момента: «Седой как снег, без единого черного волоса старик, который недавно еще был Римским, подбежал к двери, отстегнул пуговку, открыл дверь и кинулся бежать по темному коридору» [Булгаков 2010: 227]. Есть фрагментарный и очень экспрессивный портрет Мастера: «С балкона осторожно заглядывал в комнату бритый, темноволосый, с острым носом, встревоженными глазами и со свешивающимся на лоб клоком волос человек примерно лет тридцати восьми» [Булгаков 2010: 190]. Портретные детали Маргариты встречаются в разных частях романа и, незаметно

накапливаясь, создают ощущение единого эстетического целого. Вот несколько деталей из 13 главы «Явление героя»: «И меня поразила не столько ее красота, сколько необыкновенное, никем не виданное одиночество в глазах!... отчетливо помню, как прозвучал ее голос, низкий довольно-таки, но со срывами» [Булгаков 2010: 200]. Далее никакой портретной конкретики – только косвенные, «периферийные» детали, столь напоминающие символические портретные детали блоковской незнакомки: «Так шли молча некоторое время, пока она не вынула у меня из рук цветы, не бросила их на мостовую, затем продела свою руку в черной перчатке с раструбом в мою, и мы пошли рядом» [Булгаков 2010: 202]. А вот еще: «туфли с черными замшевыми накладками-бантами, стянутыми стальными пряжками» [Булгаков 2010: 203], «...она, запустив в волосы тонкие с остро отточенными ногтями пальцы...» [Булгаков 2010: 204]. Приходилось читать о том, что эти детали в жизни были ненавистны автору. Ну а если читатель незнаком с биографическими подробностями? Возможны и другие ассоциации: конечно, это портрет таинственной богемной незнакомки откуда-то из далекой уже тогда поэзии «серебряного века». Здесь и грусть, и острые формы, и черный цвет.. Однако, словно, предупреждая подозрения читателя о фантазии Мастера с его воспаленным воображением, М. Булгаков, максимально для романного слова субъективизируя повествование, дает свою «трактовку» героине в 19 главе «Маргарита»: «Все, что мастер говорил о ней, было сущей правдой. Он описал свою возлюбленную верно. Она была красива и умна» [Булгаков 2010: 311]. А вот еще неожиданные детали, несущие на себе печать восторга и одновременно иронии: «Что нужно было этой женщине, в глазах которой всегда горел какой-то непонятный огонечек? Что нужно было этой чуть косящей на один глаз ведьме, украсившей себя тогда весною мимозами?» [Булгаков 2010: 312]. После такой «оценки» как бы со стороны, автор вновь использует острые детали: «Ощипанные по краям ниточку пинцетом брови сгустились и черными ровными дугами легли над зазеленевшими глазами. Тонкая вертикальная морщинка, перерезавшая переносицу, появившаяся тогда, в октябре, когда пропал мастер, бесследно пропала. Исчезли и желтенькие тени у висков, и две чуть заметные сеточки у наружных углов глаз. Кожа щек налилась ровным розовым цветом, лоб стал бел и чист, а парикмахерская завивка волос развилась» [Булгаков 2010: 331]. Да, на фоне персонажей из безликой толпы Москвы 30-х, так же по фрагментам изображаемой в произведении, это портретное описание запоминается на долгие годы. Так постепенно мы приходим к вопросу о романтической исключительности Маргариты.

Очень сложно говорить об этой героине в отрыве от образа Мастера, как, по-видимому, и было задумано автором. Двое влюбленных, противостоящих толпе, при том, что Маргарита становится настоящей музой творца романа о Христе, – чем не выход к романтическому двоимирию? Само ее появление связано с этим романом, она ниспослана какими-то высшими силами, возможно, Воландом,

чтобы помочь материализовать таинственный творческий замысел (и материализоваться в Москве самому – по версии А. Кураева). Здесь налицо все признаки романтизма – и бунт против пошлой обыденности, и вдохновение, и герой-медиум, осуществляющий трансцендентную связь между мирами – современным и древним. Но... обращаем внимание на детали.

Романтическая традиция в изображении встречи героев и описании их чувства используется автором карнавально, будто бы с оговоркой – слишком откровенно утрированы реминисценции из романтиков. Желтые цветы, имя прежней возлюбленной, которое щелкая пальцем, не может вспомнить Мастер, – это, возможно, скрытая цитата из «Обыкновенной истории», где романтические идеалы высмеивались на протяжении всей повести, хотя частично и оправдывались в ее финале. Демонстрируя презрение к романтической идее неповторимости любовных отношений, Петр Адуев не желает запомнить имя «единственной» любимой своего племянника и, щелкая пальцами, перебирает первые пришедшие на ум имена. Теперь обращаем внимание на вычурность перифраза и романтический штамп о влюбленности весной: «Когда шли майские грозы и мимо подслеповатых окон шумно катилась в подворотню вода, угрожая залить последний приют, влюбленные растапливали печку и пекли в ней картофель» [Булгаков 2010: 204]. Может, М. Булгаков пародирует романтический пафос, намекая на обреченность чувства? Обычно этот вопрос встречает скрытое негодование аудитории. И совершенно заслуженно. Образ Маргариты, ее встречу с Мастером, нельзя воспринимать изолированно от романа, их любовь выглядит высоким переживанием именно по контрасту с окружающим миром. Именно здесь оживает мир природы – появляется пейзаж, именно здесь интонация повествователя перестает быть отстраненно-ироничной: «В подвальчике слышался смех, деревья в саду сбрасывали с себя после дождя обломанные веточки, белые кисти. Когда кончились грозы и пришло душное лето, в вазе появились долгожданные и обоими любимые розы» [Булгаков 2010: 204].

И реминисценции из «Обыкновенной истории» вполне закономерны – это ведь В. Г. Белинский в обзорной статье воспринял первый роман И. Гончарова как антиромантический; авторский замысел там был куда глубже: постоянное вмешательство рационалиста Петра Адуева в романтические, юношеские причуды племянника бесповоротно портят его к финалу. Романтические штампы, таким образом, нарочито нагроможденные автором в начале любовной сюжетной линии романа «Мастер и Маргарита», становятся, в известном смысле, частью творческой декларации «странного» [Химич 1995: 5] реалиста Булгакова: в бездуховном мире Москвы 30-х ожидают любые штампы настоящего искусства.

Беседа об авторском отношении к Маргарите позволяет практиковать сопоставление разных фрагментов романа и в очередной раз уйти от школярской привычки превращать анализ в комментируемый пересказ. Кроме того, на этот вопрос невоз-

можно ответить без анализа хронотопа персонажей, т.е. в очередной раз вырабатывается навык анализа пейзажных образов, хотя на первый взгляд, речь идет о соотношении автора и героя.

Теперь настает время для анализа самой сюжетной линии, т.к. в поступках героя, в ремарках к ним также выражается авторское отношение. В трактовке сюжета сделки Маргариты с Воландом могут усмотреть что-то безнравственное только очень невнимательные читатели. Во-первых, с учениками, знакомыми с «Фаустом», сразу выстраиваем параллели и отличия булгаковского сюжета. Если Фауст подписывает договор с Мефистофелем об обмене на сверхвозможности для познания в добром здравии и рассудке, то Маргарита ничего не подписывает, доведена почти до безумия и готова принести себя в жертву во имя любимого: «Я знаю, на что иду. Но иду на все из-за него, потому что ни на что в мире больше надежды у меня нет. Но я хочу вам сказать, что, если вы меня погубите, вам будет стыдно! Да, стыдно! Я погибаю из-за любви» [Булгаков 2010: 328]. Слова о смерти, как мы знаем, впоследствии окажутся не метафорой или преувеличением, она действительно пожертвует собой. Во-вторых, неожиданно для логики, которую читатель ожидает увидеть в поступках Сатаны и по которой выстраивается участие Маргариты в его чествовании, ей дважды приходится сдавать экзамен «на милосердие».

Все хорошо помнят, ставшую почти крылатой, фразу Воланда «каждое ведомство должно заниматься своими делами». Милосердие с его стороны абсолютно непредсказуемо. Поэтому анализ эпизодов, когда героиня проявляет жалость и сдерживает стихийные порывы, очень важен: не идет ли скрытый поединок между этими столь не равными по возможностям существами? Не зря же автор вскользь называет ее ведьмой задолго до знакомства с Воландом и его свитой. На мой взгляд, это настоящий психологический поединок, где провокация становится средством раскрытия истинных человеческих качеств. Каждый, кто сталкивается с князем тьмы, пришедшим в Москву, пытается что-то от него утаить, обмануть, найти от него защиту. Исключение составляют, пожалуй, Арчибальд Арчибальдович и Аннушка, которые сами того не подозревая, становятся скрытыми его помощниками. Анализ эпизода погрома в квартире критика Латунского, когда Маргарита прекращает мщение, пожалев ребенка, подводит учеников к мысли о том, что она остается собой при любых фантастических обстоятельствах; здесь было ее первое настоящее сатанинское искушение. Неужели это Дьявол воздает за милосердие? Возможно, так автор указывает на реальную иерархию божественных и темных сил: проявляя милосердие в острой ситуации выбора, человек более не подвластен «ведомству» Сатаны. Освобождается Маргарита от обязательств перед посланниками тьмы и в ситуации с Фридой, когда, вопреки искушению, буквально требует прощения для совершенно незнакомой женщины. При желании реакцию Воланда можно охарактеризовать как замешательство. Оговорюсь: я с такой точкой зрения не согласен, т.к. для меня пространство романа

«Мастер и Маргарита» прежде всего карнавалом и ни о какой подчиненности Воланда силам всевышнего в смеховой стихии говорить не приходится. Какие-либо четкие сигналы на взаимоотношения этих персонажей автор из последней редакции романа убрал, – на Воробьевых горах встречается Левий Матвей и Воланд с его свитой, последнему передается просьба, а не приказ, а имя Иешуа не упоминается вообще. Но я вполне допускаю и такую трактовку, что особенно важно на уроке, где на первый план всегда должна выходить аргументация. В невольном поединке с Воландом Маргарита интуитивно ищет союзников, не зря же она льстит Азазелло, восхищаясь его меткостью в стрельбе.

Анализ эпизода прощения Фриды, как правило, становится кульминацией урока. Вчитаемся в детали: «Фрида! – пронзительно крикнула Маргарита. Дверь распахнулась, и растрепанная, нагая, но уже без всяких признаков хмеля женщина с исступленными глазами вбежала в комнату и простерла руки к Маргарите, а та сказала величественно:

– Тебя прощают. Не будут больше подавать платок.

Послышался вопль Фриды, она упала на полничком и *простерлась крестом* (выделено мною – В. Ч.) перед Маргаритой. Воланд махнул рукой, и Фрида пропала из глаз. Благодарю вас, прощайте, – сказала Маргарита и поднялась» [Булгаков 2010: 411]. Обращаем внимание на выделенные слова. Конечно, крест может быть символом просочившейся энергии враждебного (или соседнего?) ведомства, и Воланд вынужден отступить. Однако в отличие от будущей сцены с попыткой Аннушки перекреститься, никого из представителей ведомства зла очертания креста не смутили. Зато помилование, дарованное Маргаритой, лишено кротости и простоты, с которой говорит Иешуа, исцеляя головную боль Понтия Пилата. Глагол «простерла» и эпитет «величественно» указывают на королевское достоинство и ощущение полной власти. Здесь авторское восхищение своей героиней достигает апогея.

Все же мне представляется, что победа Маргариты в этом эпизоде скорее тактическая. Ее почти всемогущий оппонент и покровитель временно идет на уступку, т.к. знает, что земная жизнь его гостей скоро оборвется. К тому же он действует по принципу обманутых ожиданий, воплощая дух отрицания, и если его гостя ожидает гнев, то пока он может проявить и милость. По тому же принципу карнавального переворачивания он подстраивает (а может, и просто предсказывает) смерть Берлиоза, хотя сам фактически поблагодарил того за насажде-

ние атеизма и должен был бы отнестись к нему как к союзнику. Мне, скорее, близка точка зрения Л. Яновской, считающей, что булгаковские герои обречены судьбой, и потому исход их выбора предопределен, что сближает роман с древнегреческой трагедией. Испытание на милосердие, столь необыкновенное в компании Сатаны, не противоречит общему финалу катастрофы, символом которой становится тьма, накрывающая одновременно и Ершалаим, и Москву. С другой стороны, акт милосердия Воланда очень хорошо вписывается в общую сюжетную канву его пребывания в Москве. От анализа эпизода прощения Фриды и «извлечения» Мастера как раз и можно перейти к разговору о парадоксальной мягкости князя тьмы к москвичам: всего три смерти при непосредственном контакте с ним, остальное – жестокие шутки, жертвы которых остаются в живых. Почему Степу Лиходеева, например, отправляют в Ялту, а не на северный полюс? Как правило, с этого вопроса я начинаю разбор сюжетной линии Воланда, который предшествует анализу сюжетной линии Маргариты. В этой точке системы уроков, т.е. при истолковании эпизода прощения Фриды, логично вернуться к парадоксу необычайной мягкости Воланда. Возможно, эта мягкость временна и проистекает из предопределенности судьбы всех людей безбожного века. В таком ракурсе понятна роль Маргариты – она орудие в руках не только Воланда, действующего по своему «ведомству», но и еще более могущественной силы судьбы. Вот почему автор предельно сближается со своим героем Мастером в его отношении к ней, восхищенно сочувствует ей в эпизодах «великого бала» и дарует ей покой рядом с ее возлюбленным в некоем мистическом пространстве, которое, вновь подчеркну, не имеет ничего общего со средневековыми представлениями о загробной жизни.

ЛИТЕРАТУРА

- Булгаков М. М. Мастер и Маргарита. – М.: Астрель, 2010.
- Гаспаров Б. М. Из наблюдений над мотивной структурой романа М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита» // Гаспаров Б. М. Литературные лейтмотивы. Очерки по русской литературе XX века. – М.: Наука; Издательская фирма «Восточная литература», 1993.
- Кораблев А. Тайнодействие в «Мастере и Маргарите» // Вопросы лит. – 1991. – № 5. – С. 35–54.
- Кураев А. «Мастер и Маргарита: за Христа или против?». Изд. 2-е, испр. и доп. – М., 2006.
- Химич В. В. «Странный реализм» Михаила Булгакова. – Екатеринбург: УрГУ: АРГО, 1995.
- Яновская Л. «Понтий Пилат и Иешуа Га-Ноцир» в зеркалах булгаковедения // Вопросы литературы. – 2001. – № 3. – С. 5–72.

Данные об авторе:

Вадим Викторович Чудновский – учитель высшей категории, сотрудник кафедры филологии Специализированного учебно-научного центра Уральского федерального университета (Екатеринбург).

Адрес: 620137, г. Екатеринбург, ул. Данилы Зверева, 30.

E-mail: vadim.chudnovskiy @yandex.ru

About the author:

Vadim Victorovitch Chudnovskii – Teacher, Employee of the Philology of the Specialized Education and Research Center (a School) of the Ural Federal University (Ekaterinburg).

Е. И. Пипко
Екатеринбург, Россия

ИЗУЧАЕМ СЛОВООБРАЗОВАНИЕ: ДИДАКТИЧЕСКИЙ КОМПЛЕКС С МЕТОДИЧЕСКИМИ И ПСИХОЛИНГВИСТИЧЕСКИМИ КОММЕНТАРИЯМИ

Аннотация. Автором статьи создан дидактический комплекс, который может быть использован для изучения словообразования в школьном курсе русского языка. В статье представлена система тренировочных, творческих и проблемных заданий, содержащих методический и психолингвистический комментарий.

Ключевые слова: дидактический комплекс, словообразование, способы словообразования, психолингвистический комментарий.

E. I. Pipko
Yekaterinburg, Russia

WE STUDY WORD FORMATION: DIDACTIC COMPLEX WITH METHODOLOGICAL AND PSYCHOLINGUISTIC COMMENTS

Abstract. The author of the article made up a didactic complex which can be used to study word formation in a school course of Russian language. The system of drilling, creative and problem tasks with methodological and psycholinguistic comment is presented in the article.

Keywords: didactic complex, word formation, ways of word formation, psycholinguistic comment.

Русский язык – один из двух обязательных экзаменов как в 9-м классе (ГИА), так и в 11-м классе (ЕГЭ). В тестовые задания ГИА и ЕГЭ обязательно входят вопросы на определение способа словообразования.

В ФГОС ООО сформулированы следующие предметные результаты, относящиеся к теме «Словообразование»:

- расширение и систематизация научных знаний о языке;
- осознание взаимосвязи его уровней и единиц;
- освоение базовых понятий лингвистики, основных единиц и грамматических категорий языка;
- формирование навыков проведения словообразовательного анализа слова.

Примерная программа по русскому языку для основной школы составлена на основе Фундаментального ядра содержания общего образования и Требований к результатам основного общего образования, представленных в Федеральном государственном стандарте общего образования второго поколения. В ней также учитываются основные идеи и положения программы развития и формирования универсальных учебных действий для основного общего образования, преемственность с примерными программами начального общего образования.

В задачи изучения раздела «Словообразование» в основной школе входят: а) закрепление и совершенствование умения учащихся осознанно членить по составу слова разных частей речи (существительные, прилагательные, глаголы, наречия) с разным значением словообразовательных морфем; б) формирование на этой основе орфографических навыков, связанных с правописанием приставок и суффиксов слов разных частей речи.

Предлагаем дидактический комплекс с методическими и психолингвистическими комментариями,

который может быть использован учителями при изучении словообразования в школе.

• ЗАДАНИЯ НА ФОРМИРОВАНИЕ ТЕОРЕТИЧЕСКОЙ БАЗЫ И ЗАКРЕПЛЕНИЯ ОСНОВНЫХ ТЕОРЕТИЧЕСКИХ ПОНЯТИЙ

Задание 1. Составить таблицу о знакомых формообразующих суффиксах.

Вариант задания: учитель предлагает составленную таблицу, которая должна быть дополнена самостоятельно подобранными примерами.

Нужно иметь в виду, что УМК В. В. Бабайцевой трактует показатели неопределенной формы глагола -ТЬ, -ТИ, -ЧЬ как суффиксы (в УМК М. Т. Баранова, Александровой они рассматриваются как окончания) и включает в число формообразующих суффиксы причастий и деепричастий, которые в разделе «Морфология» рассматриваются не как отдельные части речи, а как формы глагола, хотя и особые. Формообразующими являются и показатели сравнительной и превосходной степени прилагательных и наречий. При графическом разборе по составу такие суффиксы не должны быть включены в состав основы.

Чтобы помочь учащимся не смешивать слово- и формообразующие суффиксы, целесообразно предложить для каждой части речи записать возможные формы слова (парадигму) и параллельно показать процесс образования новых слов от данных (словообразовательные цепочки), выделяя в обоих случаях меняющиеся морфемы. Можно воспользоваться однокоренными словами, например: прилагательное ДОБРЫЙ (формы слова: ДОБРОГО, ДОБРАЯ, ДОБРЫЕ, ДОБР, ДОБРЕЕ, ДОБРЕЙШИЙ... – изменение качественного прилагательного по числам, родам, падежам, образование степеней сравнения, полных и кратких форм) – ср. новые слова, образованные от данного: добренький, добряк, добро и др.

Задания подобного характера развивают логическое мышление левополушарных учащихся, поз-

воляют структурировать материал для правополушарных.

Задание 2. В «Школьном словообразовательном словаре» найдите словарную статью с исходным словом (вершиной) **ЗЕМЛЯ**. Сколько слов входит в словообразовательное гнездо? Какие слова образуют словообразовательные цепочки? От каких слов и какими способами образованы однокоренные слова?

Вариант задания 2: Составьте из данных слов словообразовательные гнезда. Покажите, как связаны между собой слова внутри гнезда, найдите исходное слово (вершину). Сверьте свой ответ с данными словообразовательного словаря.

Островок, полуостров, островитянка, полуостровной, остров, островной, островитянин.

Вариант задания 2: Восстановите недостающие звенья в словообразовательных цепочках. Выделите основы в исходном и образованном слове, покажите словообразующие аффиксы, назовите способ образования каждого слова.

Образец: Земля → земляк → землячество

1. Дерзить → дерзкий → ... → дерзостный → ...
2. Добавить → ... → добавочный → ...
3. ... → грузить → погрузить → ... → ... → лесопогрузочный

Данные упражнения способствуют усвоению основных теоретических понятий, а также проверяют умение учащихся устанавливать способ словообразования, восстанавливать недостающие звенья в цепочках, т.е. поднимают словообразовательную компетенцию на новый уровень сложности. Отказ от анализа связи слов по смыслу приводит к типичным ошибкам, к числу которых относится неумение понять, какое слово является производным, а какое производящим, например, в парах *бегать* и *бег*, *глухой* и *глушь*. В решении задач по словообразованию учитываем следующее: производное и производящее слово должны быть максимально близки по морфемной структуре и семантическому значению.

Подобного рода упражнения развивают мышление в процессе выделения морфематических единиц, произведения аналитико-синтетического разбора отношений между единицами в слове, словообразовательной паре, парадигме, гнезде. Особенно важным, на наш взгляд, являются механизмы обнаружения отношений словообразовательной производности при создании мотивационного перифраза.

• ЗАДАНИЯ ПРОБЛЕМНОГО ХАРАКТЕРА

Задание 1. Ученикам даются слова, объединенные в группы на основе сходного суффикса

Имена существительные

Учитель	Быстрота	Посольство
Преподаватель	Доброта	Представительство
Строитель	Нищета	
Мечтатель		

Имена прилагательные

ветряной	голубоватый	находчивый
нефтяной	беловатый	сговорчивый
торфяной	сладковатый	устойчивый

Организуя работу над словами, с точки зрения способов их образования, учитель создает

проблемную ситуацию при помощи таких вопросов и заданий:

1. Для чего разные слова объединены в одной записи? Какую мысль это передает?

2. Какой вывод о словообразовании имен существительных (имен прилагательных, глаголов, наречий) можно сделать, рассмотрев эти слова? Выделите суффиксы.

3. В «Теории» найдите правило, которым нужно пользоваться для правильного написания этих слов.

4. Добавьте свои примеры.

5. Проиллюстрируйте этими словами свое изложение материала Учебника «Теория» (при сопоставлении содержания упражнений с материалом Учебника заостряется внимание на логике изложения теоретических сведений, проверяется их осознание и усвоение, формируются умения самостоятельно осмысливать языковой материал).

При выполнении упражнений этого типа выявляются «орфографические точки», связанные как с повторением ранее изученных орфограмм, так и с освоением написания суффиксов существительных. Учащиеся практически осваивают терминологические сочетания *исходное слово* и *словообразовательная морфема*. Развиваются восприятие, наглядно-образное мышление, так как слова наглядно представлены; суффиксы графически выделены; поиск правила по «Теории» развивает внимание и память; подбор собственных примеров слов развивает мышление, память, речь, словообразовательные умения и навыки.

Задание 2. *Формулирование правила самими учащимися. Понаблюдайте за правописанием суффиксов -чик и -щик в словах и сформулируйте правило*

Слова для наблюдения: каменщик, стекольщик, паркетчик, электросварщик, бетонщик, экскаваторщик, крановщик, водопроводчик и др.

Для освоения орфограммы, связанной с выбором суффикса *-чик-* или *-щик-*, целесообразно сначала показать учащимся, что в ряде слов эти суффиксы совпадают в произношении. Так, например, мы произносим в конце слов *бетонщик* и *грузчик* одинаковое сочетание звуков [ш'ик]. А пишем эти слова по-разному. Различить их написание помогает знание правила о выборе суффикса *-чик-* или *-щик-*. Такое начало урока наглядно покажет учащимся, почему и зачем нужно изучать правило о суффиксах *-чик-*, *-щик-*, заострит восприятие орфографических сведений.

В результате наблюдения за предложенными учителем словами с суффиксами *-чик-*, *-щик-* учащиеся должны самостоятельно сформулировать правило: «В суффиксе существительных *-чик (-щик)* после букв *д, т, з, с, ж* пишется буква *ч*; в остальных случаях пишется буква *щ*. Опознавательный признак орфограммы – согласной – стечение согласных.

Это правило оформляется в виде таблицы:

В суффиксе существительных <i>-чик (-щик)</i>	
<i>ч</i>	<i>щ</i>
после букв: <i>д, т, з, с, ж</i> <i>объездчик</i>	в остальных случаях: <i>барабащик</i>
Опознавательный признак орфограммы – стечение согласных.	

Учащиеся самостоятельно подводят итог своих наблюдений над словом, формулируют орфографическое правило написания суффиксов *-чик-* и *-щик-*.

Задание 3. Какие правила правописания суффиксов нужно использовать (правописание суффиксов *-ик-*, *-чик-*).

Слова для наблюдения: калачик, кирпичик, рукавичка, тюльпанчик, переводчик, грузчик, объездчик, ключик, сарайчик, летчик, супчик, фонтанчик.

Такое задание используется для активизации самостоятельной мысли учащихся при изучении и применении правила, выработки внимания ко всем его деталям. В упражнение включены слова с суффиксом *-ик-* и предшествующим *ч* в корне, что создает сходство с суффиксом *-чик-*: калачик, кирпичик; ряды слов, где суффикс *-чик-* не имеет значения лица, а придает названиям предметов уменьшительное значение: рукавичка, тюльпанчик и др. Разбор слов по составу, выделение словообразовательной морфемы, осмысление ее значения позволяют точно определить сферу применения изучаемых правил. Повторное обращение учащихся к формулировке правила (для разгадки противоречивых, на первый взгляд, написаний: в словах пишется *-чик-* там, где «по правилу» должно быть *-щик-*) убеждает, что к словам, обозначающим предметы, а не лиц, это правило (о выборе суффикса) не относится. Повышенная трудность этого задания определяет его место в предложенной последовательности упражнений: работа проводится после закрепления и тренировки в применении основного тезиса правила (о выборе суффикса *-чик-* или *-щик-*).

Поскольку указанная тренировка проводится на фонетической основе (путем сопоставления написания и произношения), приведенный в упражнениях дидактический материал может быть использован для повторения изученных ранее фонетических закономерностей (в частности, оглушения согласных), для развития речевого слуха учащихся. Они должны уметь выделять (слышать) те места в слове, где произношение и написание «расходятся». Это помогает осознать и запоминать орфографический облик слова. В качестве приема работы здесь возможно и послоговое проговаривание.

• ЗАДАНИЯ НА МОДЕЛИРОВАНИЕ

Задание 1: разбери слова по составу. Подумай и ответь на вопрос: Можно ли эти слова считать родственными? Почему?

Слова для разбора по составу:

воротник и вратарь
полотно и платок
бережливый и небрежный
переворот и превращение
наволочка и облако
волокита и увлечение

Эти слова можно отнести к числу интересных для разбора слов, прежнее родство которых открывается благодаря знанию чередования звуков. На примере морфемного и орфографического разбора таких слов учащиеся осваивают значение чередования в определении родственных связей слов и их орфографии. Решение подобных морфемно-

орфографических задач развивает внимание, мышление, языковое чутье, расширяет диапазон оперирования словом, облегчает подбор родственных слов и выделение морфем, понимание лексического значения корневой морфемы, выделение суффиксов, приставок.

Варианты заданий на моделирование, занимательных заданий, в т.ч. и на ложную этимологию представлены в приложении

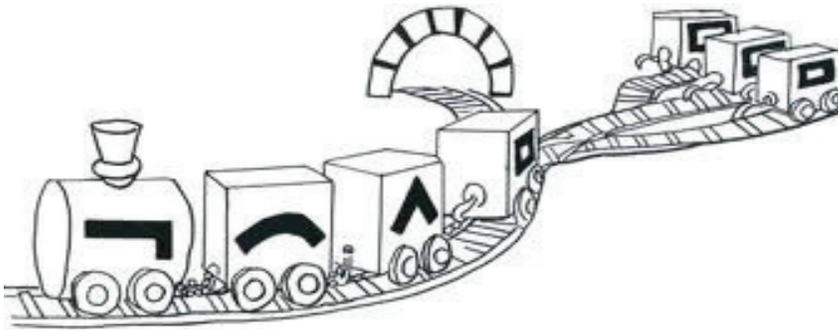
• ТВОРЧЕСКИЕ ЗАДАНИЯ

Задание 1. Изобрази части слова в рисунках (образах).

Задание служит для запоминания и осознания значения частей слова – корня, приставки, окончания и т.д. Ассоциации, которые использует ребенок для изображения частей слова, помогают ему лучше осознать и запомнить значение каждой части слова.

Части слова и состав слова в рисунках детей





**Задание 2. Изобрази родственные (одноко-
ренные) слова в виде рисунка или схемы.**

Задание способствует лучшему запоминанию и осознанию понятия «родственные (одноко-
ренные) слова», развитию умения подбирать однокоренные слова разных частей речи. Изображая родственные (однокоренные) слова в придуманных образах, уча-
щиеся развивают творческое воображение, внима-
ние, мышление.

**Рисунки детей на тему
«Родственные (однокоренные) слова»**



**Задание 3. Придумай и нарисуй карту вооб-
ражаемой страны «Словообразование». Изобрази
на ней горы, реки, озера, города, поселки и т.д. дай
им название.**

**Задание 4. Придумай сказку о жителях
страны «Словообразование». Можешь нарисо-
вать их.**

Эти задания служат для повторения, обобще-
ния и систематизации знаний учащихся по теме
«Словообразование». Задания творческого характе-
ра способствуют запоминанию и осознанию поня-
тий и терминов, развивают творческое воображение,
память, мышление, речь.

• ИГРОВЫЕ ЗАДАНИЯ

**Игра «Кто быстрее» - моделирование слов по
заданной схеме.**

Игра проводится по рядам (количество учащих-
ся в каждом ряду должно быть одинаковым). Учени-
ку, сидящему за последней партой каждого ряда,
дается слово, которое он должен разобрать по соста-
ву и затем передать тому, кто сидит перед ним. Сле-
дующий ученик должен придумать слово с таким же
составом, записать его, разобрать по составу и пере-
дать карточку впереди сидящему ученику и т.д.

Подведение итогов игры. Выигрывает та ко-
манда учащихся, которая быстрее и правильнее вы-
полнила задание. Подсчитывается количество пра-
вильно подобранных и разобранных по составу
слов. Это делается коллективно, перед всем клас-
сом. Учитель записывает на доске слова каждой
команды и разбор по составу, который был выполнен
каждым учеником. Вместе с учащимися всего клас-
са отмечаются и подсчитываются только те слова,
которые соответствуют заданной изначально схеме
и разбор по составу которых выполнен правильно.
Таким образом, победителем может оказаться не та
команда, которая быстрее всего выполнила задание,
а та, которая выполнила его более правильно.

Игра-соревнование позволяет активизировать
познавательную активность и интерес учащихся,
способствует развитию навыков разбора слова по
составу, умения подбирать слова по аналогии с за-
данной схемой. Игры, в которых есть элемент состя-
зательности, привлекают учащихся, они вносят раз-
нообразие в урок. Направлены на развитие внима-
тельности, быстроты ума, воспитывают чувства
ответственности, коллективизма.

ЛИТЕРАТУРА

Виноградов В. В. Вопросы современного русского словообразования // Избранные труды. Исследования по русской грамматике. – М.: Просвещение, 1975.

Гридина Т. А., Коновалова Н. И. Современный русский язык. Словообразование: теория, алгоритмы анализа, тренинг: учеб. пособие. – М.: Наука: Флинта, 2007. – 160 с.

Земская Е. А. Современный русский язык. Слово-

образование. – М.: Академический проект, 2006. – 379 с.

Литневская Е. И. Русский язык: краткий теоретический курс для школьников. – М.: Изд-во МГУ, 2006. – 240 с.

Розенталь Д. Э. Словарь-справочник лингвистических терминов / Д. Э. Розенталь, М. А. Теленкова. – М.: Просвещение, 1989. – 358 с.

Тихонов А. Н. Школьный словообразовательный словарь русского языка. Пособие для учащихся. – М.: «Просвещение», 1978. – 727 с.

Данные об авторе

Елена Ивановна Пипко – учитель высшей категории МБОУ «Гимназия № 2», председатель ассоциации учителей-словесников Екатеринбурга; магистрант кафедры общего языкознания и русского языка Уральского государственного педагогического университета.

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

E-mail: Elena-sv07@mail.ru

About the author:

Elena Ivanovna Pipko is a Teacher of the Higher Category Gymnasium № 2, Chairman of the Teachers Association in Yekaterinburg; Graduate Student of the Department of General Linguistics and Russian Language of Ural State Pedagogical University (Yekaterinburg).

А. М. Малявина, О. А. Артемова
Екатеринбург, Россия

БИЛИНГВАЛЬНЫЙ УРОК КАК СРЕДСТВО ФОРМИРОВАНИЯ УНИВЕРСАЛЬНЫХ УЧЕБНЫХ ДЕЙСТВИЙ

Аннотация. В статье представлен вариант изучения языковой структуры (формы речи) на основе билингвального обучения, что позволяет сделать изучение языкового материала более эффективным. Разработанный урок соответствует требованиям новых образовательных стандартов.

Ключевые слова: билингвальное обучение, диалог, монолог, универсальные учебные действия, ФГОС.

A. M. Malyavina, O. A. Artemova
Yekaterinburg, Russia

BILINGUAL LESSON AS THE MEANS OF THE FORMING OF THE VERSATILE EDUCATIONAL ACTIVITIES

Abstract. This article illustrates how to study some linguistic structures on the basis of bilingual teaching. It makes learning more effective and answers the purpose of the new educational standards.

Keywords: bilingual teaching, dialogue, monologue, versatile educational activities, federal state educational standard.

Новые ФГОС (федеральные государственные образовательные стандарты) предусматривают, что, помимо освоения предметных результатов, школьники должны научиться универсальным учебным действиям (УУД). Основными индикаторами грамотности, имеющей метапредметный статус, являются такие виды УУД, как коммуникативные, познавательные и регулятивные универсальные учебные действия. Одной из эффективных форм организации образовательного процесса с учётом формирования УУД является интеграция учебных предметов.

В рамках реализации в гуманитарной гимназии № 2 коммуникативно-деятельностного подхода, предполагающего предъявление материала не только в знаниевой, но и в деятельностной форме, нами был разработан и апробирован в 5-х классах вариант урочной деятельности, содержащей общие подходы работы со словом на уроках русского и английского языков. Интегративная по своей сути данная форма работы позволяет закладывать основы механизма билингвизма, развивает логическое мышление, тренирует память, внимание, совершенствует умение языковой догадки и обеспечивает высокий уровень подготовки обучающихся.

Ниже предлагаем методическую разработку нетрадиционной формы урочной деятельности - урока объяснения нового материала на билингвальной основе.

Урок развития речи в 5 классе по теме «Диалог и монолог» на билингвальной основе

Цель урока – сформировать у обучающихся представление о диалогической и монологической речи.

Планируемые результаты

Личностные:
проявление творческого отношения к процессу обучения;
формирование познавательной потребности.

Метапредметные (УУД):

познавательные: владеть различными видами аудирования, осуществлять информационную переработку текста; анализировать, сравнивать, делать выводы; отличать диалогическую речь от монологической на русском и английском языках;

коммуникативные: формулировать собственное мнение, осуществлять речевое взаимодействие в разных ситуациях общения; участвовать в учебном диалоге, составлять по рисункам диалог и монолог;

регулятивные: слушать в соответствии с целевой установкой; контролировать правильность и полноту ответов, полученный результат в форме его сличения с эталоном; использовать речь для регуляции своих действий и действий одноклассников; оценивать результаты своей деятельности как на родном, так и на изучаемом иностранном языке (английском).

ХОД УРОКА

Создание проблемной ситуации. Актуализация опорных знаний

Выразительное чтение стихотворения А. Шибаяева «Забыл» в двух вариантах: один ученик – от имени двух героев, два других – по ролям.

Александр Шибаяев. «Забыл»

– Федя, сбегай к тёте Оле,

Попроси немного соли.

– Соли?

– Соли.

– Я сейчас...

Ох, и долго Федин час!..

– Ну, явился наконец!

Где ты бродишь, сорванец?

– Встретил Мишку и Серёжку...

– Что ж потом?

– Искали кошку.

– А потом?

– Потом – нашли.

– А потом?

– На пруд пошли.
 – А потом?
 – Поймали щуку.
 Еле вытянули, злюку!
 – Щуку?
 – Щуку.
 – Но, позволь,
 Где же соль?
 – Какая соль?

– Сопоставим чтение. Что прозвучало интереснее? Почему? Что собой представляет стихотворение по форме? (*Разговор, диалог.*)

Подведение к формулировке темы и целей урока

Что сегодня будем рассматривать на уроке? Какие формы речи? Каковы цели урока? (*Диалог и монолог, правила их употребления, особенности оформления на письме.*)

Обсуждение познавательной задачи урока: «Как отличить диалог от монолога?»

Знакомство с новым материалом на билингвальной основе

Учитель русского языка (УРЯ)

Работа с терминами

Используя этимологическую справку, сформулируйте определение (ДИАЛОГ диа — «два», МОНОЛОГ моно — «один»): *Что такое диалог? Что такое монолог?*

(*Речь бывает диалогической и монологической, диалог – речь двух людей, монолог – речь одного человека.*)

Вспомните, когда мы обсуждали в начале урока стихотворение «Забл», каким видом речи мы пользовались?

(*Устной речью, диалогической речью, монологической речью.*)

Докажите своё определение.

(*Я отвечал на вопрос, а значит, говорил устно; я дал определение, а значит, использовал монологическую речь. Вы задавали вопросы, а мы отвечали. Это диалогическая речь.*)

Давайте вернёмся к определению диалога и отредактируем его. Итак, диалог – это разговор двух или нескольких лиц. Слова каждого участника диалога называют **репликой**. Реплики могут сопровождаться словами автора.

Первичное закрепление материала. Осознание структуры явления

Диалог часто используется в русских народных потешках и прибаутках. Восстановите порядок реплик в данной потешке.

Да он меня не пускает!

– *Не идёт!*

– *Так веди сюда!*

– *Так сам иди!*

– *Я медведя поймал!*

(– *Я медведя поймал!*)

– *Так веди сюда!*

– *Не идёт!*

– *Так сам иди!*

– *Да он меня не пускает!*

Укажите слова автора и реплики героев в диалоге.

Говорит Ежонку мать:
 – *Пора листья собирать.*
А Ежонок ёжится:
 – *Что-то мне неможется.*

(*С. Маршак*)

Прочитайте предложения. Переделайте их в соответствии с заданием, графически правильно обозначьте реплики.

Девочку спросили, какая её мама.

Девочка сказала, что её мама лучше всех.

Слова автора:

– *Реплика?*

– *Реплика, – слова автора.*

Практическая деятельность обучающихся под руководством учителя

Учитель английского языка (УАЯ)

Now let's speak English. Are you ready? I'll read two texts. Answer the question: what text is the dialogue, what text is the monologue? Why do you think so? (Теперь давайте поговорим по-английски. Вы готовы? Я прочитаю два текста. Ответьте на вопрос: какой текст является диалогом, какой монологом? Почему вы так думаете?)

(*The first text is the dialogue, because two persons speak. They are Mary and her grandmother. The second text is the monologue, because one person speaks. This is Lucy.*) (Первый текст – диалог, потому что разговаривают два человека. Это Мери и её бабушка. Второй текст – монолог, потому что говорит один человек. Это Мери.)

№1

'That's very brave of you,' Grandma laughed. 'What else?' 'Well, we have to take things for washing,' Mary answered. 'But my friend and I are going to wash outside. We can clean our dirty faces in the rain! And we have to take things for eating, like forks and spoons, but my friend and I are going to put sweets and chocolate biscuits in our rucksacks and have snacks in the night. And we're going to put an ugly spider in Richard White's bed!' 'Who is this naughty friend of yours, Mary?' Grandma asked. 'I'm not going to tell you that, Grandma,' Mary answered. 'It's a secret!'

№2

Dear Mum and Dad,

I'm sorry that I haven't written to you earlier, but I'm fine and I'm having a great time with all my friends. I'm going to buy an envelope in the hotel shop and send you this letter and these two funny photos. Aren't they great?

See you on Saturday. Our plane will arrive at about three o'clock so I'll get my suitcase and I'll see you at about a quarter to four.

Lots of love, Mary

That's right! And now let's have a rest! (Все правильно! А теперь отдохнем!)

Физкультминутка

На русском языке (УРЯ)

– Я иду и ты идешь – раз, два, три. (Шагаем на месте.)

– Я пою и ты поешь – раз, два, три. (Хлопаем в ладоши.)

– Мы идем и мы поем – раз, два, три. (Прыжки на месте.)

– Очень дружно мы живем – раз, два, три. (Шагаем на месте.)

На английском языке (УАЯ)

- ⊙ Point to the window.
- ⊙ Point to the door.
- ⊙ Point to the ceiling.
- ⊙ Point to the floor.

Закрепление материала на билингвальной основе. Практическая деятельность обучающихся. Осуществление самоконтроля

УАЯ: Now you work in groups. Each group gets a text and an answer sheet. The task is: get ready to read the text, answer the question and write it in your answer sheet. The question: Is the text a monologue or a dialogue? Why? You have 5 minutes. (Сейчас поработаем в группах. Каждая группа получает по две карточки с написанными на них текстами. Вам нужно: выбрать ответственных, приготовить выразительное чтение данных текстов и ответить на вопрос: какой вид речи (монолог или диалог) составляет основу каждого текста?)

(Work in groups) (Работа в группах)

Now let's check your answers. Listen to other groups and say, they are right or not. (Давайте проверим ответы. Внимательно слушайте ответы других групп и скажите, правы ли они) (Children read the texts and answer the questions) (Учащиеся читают тексты и отвечают на вопросы)

Very well! Thank you for your work. (Очень хорошо! Спасибо за работу.)

Тексты для работы в группах

№1

Hello, my name's Jack. Last June, I went camping for the first time with Grandpa Peter and with my two cousins who are two years older than I am. It was exciting time because we had to put up our tent at night. I didn't know where we were! When I woke up early the next morning, there were so many sounds outside! I lay in the tent and listened to the birds that sang all kinds of different songs. I opened the tent quietly because I didn't want to wake my grandfather and cousins. This is the most beautiful place that I've ever seen, I thought.

№2

Mary was too excited to eat her dinner. She suddenly jumped up from the table and said, 'I'm going to phone Grandma before I go on holiday with the school!'

Mary's grandmother was a little surprised to hear her granddaughter on the phone. 'It's very late, Mary. Why aren't you in bed?' 'Because I'm so excited,' Mary answered. 'I'm going to have lots of fun with my friend from school. We're going on holiday tomorrow!' 'What are you going to do?' her grandmother asked. 'Well, we have to take pens and write about the birds we see there, but my friend and I are going to look for a big, dark cave with bats inside!' Mary said.

№3

Lucy and her parents, Mr and Mrs Field, put their summer clothes and swimming things in their big brown suitcase and drove to the airport. Lucy was excited! She loved going on holiday. When the family arrived at the

airport, they showed their tickets to a woman in a blue uniform then got on the plane. Lucy's mother read a magazine, her father slept and Lucy watched a film. When they got off the plane, it was warm and sunny. The hotel was ten kilometres away so they took a taxi there.

№4

One day Harry's teacher said, 'Would you like to be on the TV programme, Harry? It's a competition for the cleverest children in the country. You'll have to answer lots of difficult questions!' Harry said, 'Yes! Of course!'

The next day, a man called Mr Silver came to Harry's school. 'Before we can film you, Harry,' he said, 'I have three quick questions for you. Ready?' 'Yes!' Harry whispered. 'Good! Where is the River Thames?' 'In London,' Harry said. 'Well done! What's 27 times 5?' '135!' 'Great! Which is the highest mountain in the world?' 'Mount Everest!' Harry answered with a big smile on his face.

№5

Hi, David,

I went to the World Zoo today. Someone told me about new dolphin trainer who works there. His name's Alex Sugar. He's not famous, but he's very interesting and funny and so are the dolphins at the zoo! But there's a problem. Alex can come to the film studio, but the dolphins can't. So we'll have to take all our cameras to the zoo and film him, the dolphins and the programme there. Do you agree?

Sam

№6

Tony and his mother bought a computer and took it home in the car. They carried the box into the room and put the new computer on the table. "I can use the computer to study for university," said Tony's mother. "You and your sister can play on it, we can all write letters on it and you can use it for homework too".

"What shall we do on the computer first, Mum?" Tony asked. "We'll write a nice letter to your grandma. We can post it in town later".

Лист ответов (выдается каждой группе)

Group № _____

Names _____

monologue							
dialogue							
Character(s)							

Was the work difficult? Why? Why not? _____

Was the work interesting? Why? _____

Подведение итога урока. Рефлексивный этап (проводится анализ планируемого результата)

УРЯ:

На какой главный вопрос вы отвечали сегодня на уроке?

Как отличить диалог от монолога?

УАЯ:

Was the work interesting? Was the task difficult? Why? (Была ли работа интересна? Было ли задание трудным? Почему?)

Домашнее задание (вариативное: обучающиеся выбирают задание из предложенных учителями с учётом индивидуальных возможностей)

УРЯ: Составить устно диалог и монолог по рисункам, составить письменно диалог, используя в нём слова *здравствуй* и *прощай*.

УАЯ: Make up the dialogue from the text. (Составьте диалог на основе предложенного текста) (Индивидуальные задания на карточках)

Задание. Прочитай текст.

Ann asks Tom when his birthday is. Tom says, that he has his birthday on the 20th of March. Ann asks what present Tom wants to get on his birthday. Tom says, that he likes to get sweets and toys.

Напиши текст в форме диалога по схеме:

- Question?
- Answer.
- Question?
- Answer.

Таким образом, следуя требованиям новых ФГОС, необходимо использовать такие формы работы, которые бы были наиболее эффективными для развития универсальных учебных действий. Одной из таких форм является урок на билингвальной основе. Данная интегративная форма как нельзя лучше подходит для обучения в гуманитарной гимназии.

Данные об авторах:

Анастасия Михайловна Малявина – магистрант Уральского государственного педагогического университета; учитель русского языка и литературы МБОУ гимназия № 2 (г. Екатеринбург).

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

E-mail: sakralist@mail.ru

Ольга Александровна Артемова – учитель английского языка МБОУ гимназия № 2 (г. Екатеринбург).

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

E-mail: sakralist@mail.ru

About the authors:

Anastasiya Mikhailovna Malyavina is a Post-graduate Student Completing the Requirements for a Master's Degree of the Ural State Pedagogical University; Russian and Literature Teacher of the Gymnasium № 2 (Yekaterinburg).

Olga Alexandrovna Artemova – English Teacher of the Gymnasium №2 (Yekaterinburg).

ОБРАЗЦЫ РАБОТ УЧАЩИХСЯ

1. Лист ответов

Group № 5

Names Kate M., Ksusha D., Polina S., Kate S.

	1	2	3	4	5	6
monologue	+		+		+	
dialogue		+		+		+
Character(s)	Jack	Mary, her grand-mother	Lucy, Mr and Mrs Field	Hurry, his tescher, Mr Silver	Sam	Tony, his mother

Was the work difficult? Why? Why not? No, it was not difficult, because the text was small and easy. We know these words. We can speak English well.

Was the work interesting? Why? Yes, it was interesting, because we like English, we like to work in group, the text was interesting, our friend's texts were interesting too.

2. Индивидуальное домашнее задание

Напиши текст в форме диалога по схеме:

- Question?
- Answer.
- Question?
- Answer.

– Tom, when is your birthday?

– My birthday is on the 20th of march.

– What present do you want to get on your birthday?

– I like to get sweets and toys.

МЕДЛЕННОЕ ЧТЕНИЕ

А. В. Кубасов
Екатеринбург, Россия

УДК 821.161.1 (Булгаков М. А.) ББК Ш5(2Рос=Рус)6-4

КОНТАМИНАЦИЯ И КОМПРЕССИЯ КАК СТРУКТУРООБРАЗУЮЩИЕ ПРИНЦИПЫ ФЕЛЬЕТОНА М. А. БУЛГАКОВА «БИБЛИФЕТЧИК»

Аннотация. Статья посвящена анализу одного фельетона М. А. Булгакова. Выбранный аспект анализа позволяет выявить механизм компрессии текста, а также раскрыть критическую позицию автора по отношению к революции в России.

Ключевые слова: М. А. Булгаков, контаминация, компрессия, ирония, фельетон.

A. V. Kubasov
Yekaterinburg, Russia

CONTAMINATION AND COMPRESSION AS A STRUCTURE PRINCIPLES FEUILLETON BULGAKOV "BIBLIFETCHIK"

Abstract. Article is devoted to the analysis of one feuilleton of M. A. Bulgakov "Biblifetchik". The chosen aspect of the analysis allows to reveal the mechanism of a compression of the text, and also to open a critical position of the author to revolution in Russia.

Keywords: M. A. Bulgakov; kontamination, compression, irony, feuilleton.

БИБЛИФЕТЧИК

На одной из станций
библиотекарь в вагоне-читальне
в то же время и буфетчик
при уголке Ильича
Из письма рабкора

– Пожалте! Вон столик свободный. Сейчас обтиру.
Вам пивка или книжку?
– Вася, библифетчик спрашивает, чего нам... Книжку или пивка?
– Мне ти... титрадку и бутирброд.
– Тетрадок не держим.
– Ах, вы... вотр маман... трах-тарарах...
– Неприличными словами просюте не выражаться.
– Я выра... вы... ражаю протест!
– Сооруди нам, милый, полдюжинки!
– «Азбука», сочинение товарища Бухарина, имеется?
– Совершенно свежий, только что получен. Герасим Иванович, Бухарин – один раз! И полдюжины светлого!
– Воблочки с икрой.
– Вам воблочку?
– Нам чиво-нибудь почитать.
– Чего прикажете?
– Ну, хоша бы Гоголя.
– Вам домой? Нельзя-с. На вынос книжки не отпускаем. Кушайте, то бишь читайте, здесь.
– Я заказывал шницель. Долго я буду ждать?!
– Чичас. Замучился. За «Эрфуртской программой» в погреб побежали.
– Наше вам!
– Урра! С утра здесь. Читаем за ваше здоровье!
– То-то я и смотрю, что вы лыка не вяжете. Чем так надрались?
– Критиком Белинским.
– За критика!
– Здоровье нашего председателя уголка! Позвольте нам два экземпляра мартовского.
– Нет! Эй! Ветчинки сюда. А моему мальцу что-нибудь комсомольское для развития.

– Историю движения могу предложить.
– Ну, давай движение. Пушай ребенок читает.
– Я из писателей более всего Трехгорного обожаю.
– Известный человек. На каждой стене, на бутылке опять же напечатан.
– Порхает наш Герасим Иванович, как орёл.
– Благодетель! Каждого убогствори, каждому подай...
– Ангел!
– Герасим Иванович, от группы читателей шлем наше «ура».
– Некогда, братцы... Пе... тоись читайте на здоровье.
– Умрешь! Па... ха... ронюте, как не жил на свети...
– Сгинешь... не восстанешь... к ви... к ви... селью друзей!
– Налей... налей! [Булгаков 1989: 481–482].

Анализируемый фельетон М. А. Булгакова впервые был напечатан в газете «Гудок» 7 октября 1924 года. Тогда это был один из многочисленных мгновенных откликов писателя на современную действительность. Что же сегодня может привлекать нас в этом небольшом тексте? Несомненно, он интересен с точки зрения формирования писательской техники, а также в качестве некой «клетки», которая содержит в себе «художественную ДНК» писателя, позволяющую идентифицировать его идиостиль. Очевидно единство связей и художественных приёмов Булгакова–беллетриста и Булгакова–фельетониста. Фельетонное творчество писателя – это тот субстрат, на котором и из которого произрастает художественное творчество писателя. «Малые жанры в это время существуют у него в пограничье газетного фельетона и собственно комического рассказа, в контексте соприкосновения массовой культуры и книжной традиции. Важной частью строительного материала в них выступают различные литературные языки и коды» [Химич 2000: 147].

Несмотря на предельную лапидарность анализируемого фельетона, он состоит фактически из трех текстов, связанных воедино: заглавия, эпиграфа и сценки в форме полилога персонажей.

Обратимся к ключевому слову произведения, вынесенному в заглавие, – «Библифетчик». В. И. Тюпа отмечает, что «заглавие текста неотделимо от сущности произведения, и потому оно есть само произведение, то есть эквивалентно именуемому» [Тюпа 2000: 8]. Современник Булгакова, блестящий новеллист С. Д. Кржижановский, написал в 1931 году книжку «Поэтика заглавий», где утверждал: «У каждого пера свой расщеп, своя особая манера сжимать текст в заглавие» [Кржижановский 2006: 27]. Как Булгаков сжимает свой текст в заглавие? Тема и интрига фельетона задаются им в заглавии креативного типа. Ироническая тональность названия несомненна, так как оно строится на контаминации совершенно разнородных начал. В нём манифестируется наложение двух кодов: литературного и пищевого. В качестве иллюстрации для данного качества подойдёт образ двуликого Януса, с его пространственной и характерологической амбивалентностью. Первый «лик» заглавного героя – библиотекарь – смотрит в одну сторону, духовную, второй «лик» – буфетчик – в другую, материальную. Оксюморное соединение разнородного было одним из постоянных приёмов Булгакова-фельетониста. См., например, фамилию, сочетающую азербайджанское и армянское начала, – «Азербержаньян» («Двуликий ЧЕМС»); старое и новое – «милицмейстер» («Угрызаемый хвост»); «Главполитбогослужение» и т.д. Заметим, что окказионализм «библифетчик» мог бы иметь и другую форму, когда на первое место ставится буфетчик, а библиотекарь – на второе. Получился бы, например, «буфлиотекарь». Однако библиотечное начало (в данном случае равнозначное литературному) поставлено Булгаковым на первое место как сюжетообразующее.

Обратимся к другой отвергнутой автором потенциальной номинации. «Библифетчик» коррелирует со словом «библифет». Для заглавия фельетона, однако, выбрано именно первое слово, а не второе, потому что оно указывает на антропоцентричный характер явления. Важно отметить, что заголовок – это единственное прямое авторское слово, содержащее оценку рассматриваемого явления.

Эпиграф к фельетону задаёт принцип двойной реальности для всего произведения. Первая реальность (бытовая, жизнеподобная) воплощена в эпиграфе, вторая (художественно-гротесковая) – в самом тексте. Это метатекстовое качество прозы Булгакова будет присуще ей вплоть до «Мастера и Маргариты». Если в следующем за эпиграфом полилоге «сама жизнь говорит», то в строчке из письма рабкора эта же жизнь передается с помощью другого, публицистического дискурса, в дескриптивной форме. Вероятнее всего, что рабкор – это всего лишь некая условная личина, придуманная самим Булгаковым и задающая тексту прагматическую ситуацию диалога автора с читателем. Рабкор, с которым солидаризируется автор, стоит как бы за

пределами художественного мира рассказа, точнее – на касательной к нему. Его реплика – это некий отвес, по которому можно определить меру условности создаваемого автором художественного мира. Еще одна функция эпиграфа – указательная. Он указывает на событие рассказывания, представленное в театроподобной форме. Эпиграф, таким образом, является еще и знаком скрытой нарративности внешне автореферентного дискурса. Эпиграф выполняет и выделительную функцию. Он играет роль рамки, которая связана с переходом от публицистического дискурса к художественному, от якобы реального мира к вымышленному.

Анализируемый фельетон Булгакова есть не что иное, как цепочка перформативных высказываний, которые являются «непосредственными речевыми действиями, а не сообщениями о действиях» [Тюпа 2001: 8]. Реплика здесь – не сообщение в рамках коммуникативного акта, а скорее некий речевой жест. Отсутствие подлинной двоякой событийности ставит читателя в положение не столько свидетеля события, сколько непосредственного соучастника его. Это одна из отличительных жанровых особенностей фельетонов Булгакова, который стремится вовлечь читателя в свой художественный мир, а не оставлять его в качестве пассивного созерцателя происходящего. Реплики бытового разговора как бы сами собой превращаются в художественный текст. Предшественником Булгакова в стремлении представить художественное произведение чисто перформативным текстом был Чехов. Вспомним его рассказ «Жизнь в вопросах и восклицаниях» (1882).

Яркая особенность фельетона – остранинность представленного в нём мира, который обладает своей знаковой системой, своими кодами и шифрами, непривычным характером связи между означаемым и означающим. Отличительное качество этого мира – игровой, условно-конвенциональный характер. Новая действительность задает ситуацию игры, условия которой надо выполнять, при сохранении прежнего порядка вещей. Произошло тотальное превращение людей в *homo ludens*, и как следствие возникла оксюморная – вследствие принудительного характера – карнавализация действительности. Ролевое поведение стало нормой. Органика жизни оказалась под запретом. Вместо нее органичный характер приобрела игра. При этом участники советского карнавала, очевидно, уже имеют исторически укорененный опыт подыгрывания власти. Им не впервой создавать театрализованную действительность, выполняя то, что им навязывается сверху. При этом игра не меняет сущности сложившегося уклада жизни.

Конвенциональные отношения установились не только между властным верхом и народным низом, но и внутри «библифета», представляющего некий слепок с современности. Конвенциональность проявляется в создании окказиональной семиосферы. Заказывая «Азбуку» товарища Бухарина, посетитель уверен, что его поймут и принесут нужный сорт пива, вероятно, темного. Ясно, что «Азбука» взята лишь для разгона, для начала «чтения»,

так как вместе с нею заказано ещё «полдюжины светлого». Отметим возникновение во фразе дополнительных коннотаций, окрашивающих фамилию партийного деятеля в иронические тона и перенесение их на читателей «Азбуки». Создается это за счет явления народной этимологии. Как известно, в русской разговорной речи глагол «бухать» означает «неумеренно предаваться возлиянию спиртных напитков». Просторечное слово «бухарик» синонимично слову «пьяница». Так что фамилия Бухарин дополнительно выступает как имплицитный иронический мотиватор того, что происходит в «библифете». Важен и сам выстраиваемый ряд авторов, за которыми закреплены сорта спиртного: Бухарин, Гоголь, Белинский и некий Трехгорный. Здесь уместно в качестве смысловой параллели напомнить об известном рассказе Чехова «Женщина с точки зрения пьяницы», где разные возрасты ассоциативно связаны с различными напитками. Очевидно, что автор фельетона использует этот же принцип условной связи двух различных кодификаций. Игровая ситуация задается и с помощью релятивизации границ: между речью разных героев, между старой и новой формами жизни, между алкогелем и литературой. Автор, должно быть, пьянеет от литературы так, как посетители пьянеют от пива.

Остановимся на писателе «Трехгорном», о котором один из посетителей библифета говорит, что тот известный человек, портреты которого можно встретить повсюду. «Трехгорное» – популярный в дореволюционной России сорт пива, такого писателя, тем более известного, в русской литературе не было и нет. Этот фрагмент скреплен с эпиграфом, где упомянут тот, кто в 1924 году, да и много позже, был «на каждой стене». Очевидно, что имеется в виду «Ильич». Его портрет можно встретить повсюду; конечно, есть он и в вагоне-читальне, в его «уголке». Остаётся напечатать его лишь на бутылочной этикетке, что, вероятно, и мнится уже таковым любителю пива. Кроме того, возникает ассоциативная связь и с «писателем» Бухариным. Видимо, посетителю библифета оба они представляются горькими пьяницами, различия между которыми примерно такие же, как между различными сортами пива.

Конвенциональные отношения лежат в основе и театра, обуславливая его акцентированную условность. У Булгакова театрализуется сама жизнь. Выражаясь современным языком, это был один из магистральных трендов советской эпохи в целом и 20-х гг. в особенности. Вспомним в этой связи хотя бы Николая Евреинова с его концепцией театра жизни. Посетители вагона-читальни заняты не чтением, а игрой в чтение. Как на сцене актер только изображает, что он пьет, так булгаковские персонажи должны изображать, что они читают. В этом проявляется метатеатральность, идущая не только от героев, но и от автора. Она проявляется преимущественно имплицитно: через организацию диалога. Эксплицировано она выражается через заголовок и эпиграф. Если искать подходящее сравнение в сфере театра, то можно сказать, что заголовок и эпиграф функционально напоминают рампу и занавес, которые отделяют мир сцены от

мира зрительного зала. Однако вместе они составляют единое целое, не существующее одно без другого. Некая скрытая марионеточность персонажей позволяет говорить о создании в фельетоне Булгакова подобия площадного кукольного театра. Мета-театральность обусловлена, с одной стороны, игровым поведением персонажей, а с другой – игрой автора, играющего игрой героев. Автор оказывается в нарративной маске одного из посетителей вагона-читальни, такого же «читателя» Гоголя, Белинского, Бухарина и «Трехгорного», то есть занимающего позицию вовлеченности в общее театральное действие, «наоборотный карнавал». Вместе с тем автор занимает и позицию вневходимости, которая и позволяет увидеть inferнальный мир всеобщего счастья-пьянства остраненно, как бы со стороны. Так создается стереоскопичность и объемность художественного мира.

«Мир понарошку» зиждется на постоянном двоении. В этих условиях эвфемизация выступает как одна из речевых стратегий участников коммуникативного события встречи посетителей читальни-буфета. Сфера прямого говорения предельно сужена, почти обо всем нужно говорить, прибегая к смягчению и вуалированию. Привычный мат трансформируется в псевдокультурную форму псевдофранцузской речи: «Ах, вы... вотр маман... трах-тарарах...». Отметим значимый здесь перевод латиницы на кириллицу. Все прежние номинации, признаваемые грубыми, табуируются и потому требуют замены. То немногое, что еще не регламентировано и не замещено эвфемизмом, должно по возможности смягчаться формой деминутива: «пивко», «полдюжинки», «воблочка с икрой», «ветчинка». Если для персонажей – это вынужденная форма вежливости, знак приобщения к новой культуре, то для автора – это знак суррогата культуры. Эвфемизация, вдобавок ко всему, еще и одно из средств компрессии текста, так как означаемое оказывается шире означаемого.

Другая форма «слова с лазейкой» (выражение М. М. Бахтина) – имитация заикающейся пьяной речи. Один из посетителей «библифета» восклицает: «Я выра... вы... ражаю протест!» Фрагментирование высказывания, разъятие слова на части в свете бахтинской теории карнавала можно трактовать как форму праздничности. У Булгакова есть праздничность текста, но нет праздничной действительности. Языковая игра идет от автора. Препарирование слова на местоимение и глагол, с легкостью допускающий подстановку пары-омофона («вы – ражаю» / рожаю протест), создает речевой образ пролетария. В «Собачьем сердце» одной из речевых примет Шарикова как раз станет постоянное продуцирование, «вы – ражение» / рождение по поводу и без повода протеста.

Весь полилог можно представить как ряд речевых портретов. Рассмотрим один из них:

- Нам чиво-нибудь почитать.
- Чего прикажете?
- Ну, хоша бы Гоголя.
- Вам домой? Нельзя-с. На вынос книжки не отпускаем. Кушайте, то бишь читайте, здесь.

«Хоша бы Гоголя» воспринимается как реплика нового «маленького человека», некоего потомка Акакия Акакиевича, только что обретшего способность говорения. Отметим одно из традиционных средств речевой компрессии – эллипсис, пропуск речевого звена. Очевидно, что вопрос «библифетчика» («Вам домой?») есть уточнение пропущенной в тексте фельетона реплики любителя «Гоголя», который бы хотел взять его (то есть пиво) домой, подобно книге из библиотеки. Однако на это тоже наложен запрет. Тут же рождается каламбур за счет нарушения лексической валентности в идиоме «пиво на вынос». Есть устоявшееся выражение, есть конвенционально обусловленное замещение спиртного напитка писателем, следовательно, логична и конструкция «Гоголь на вынос». В заключительной реплике библифетчика, следящего за соблюдением регламента в заведении, нет глагола, прямо передающего истинные намерения посетителей. Он говорит «кушайте», «читайте», но так и не произносит табуированного «пейте», хотя оно у него готово сорваться с кончика языка: «Пе... тоись читайте, на здоровье». Библифетчик Герасим, как опытный слуга, лавирующий между столами, маневрирует с помощью двух эвфемизмов между расставленными речевыми запретами. Он использует один архаичный эвфемизм («выкушать штоф водки»), другой новый («читать Гоголя»). Кроме того, в данном фрагменте происходит реализация метафоры «стеклянная литература». Это одна из речевых тактик, свойственных жанру анекдота.

Имя Гоголя имеет двойную адресную отсылку. Во-первых, создается образ фантазмагорической гротескной действительности, блестящим творцом которой был автор «Носа». Во-вторых, поданный в паре с именем Белинского, Гоголь выступает как стимул для ассоциации с известным фрагментом из «Кому на Руси жить хорошо?». В сущности, фельетон Булгакова написан на ту же давнюю тему, сформулированную в виде вопроса, ставшего риторическим: «Кому живется весело, вольготно на Руси?». Как известно, один из вариантов ответа у Некрасова был такой – пьяному. В главе поэмы «Пьяная ночь» есть фрагмент.

Эх! эх! придет ли времечко,
Когда (приди желанное!..)
Когда мужик не Блюхера
И не милорда глупого –
Белинского и Гоголя
С базара понесет?

«Желанное времечко» наступило. Но, очевидно, не такое, о каком мечтали создатель образов крестьян-правдоискателей и яростный критик невежества и патриархальных устоев.

Разберем еще один антропоним. Главный код фельетона, библиотечно-литературный, побуждает читателя ассоциировать имя «библифетчика» с литературным праобразом. Самым известным Герасимом в русской литературе, на наш взгляд, является тургеневский герой из «Муму». Живи он в советской действительности, то, вероятно, дослужился бы до «библифетчика». Новая эпоха, по Булгакову,

есть время, когда немые Герасимы и «полунемые» Акакий Акакиевичи обрели дар речи.

Характеристика поведения Герасима Ивановича строится на контаминации двух идиом: «парить орлом» и «порхать как бабочка». Новое время характеризуется суперкреативностью, пересозданием всего и вся, когда невозможное обрело кажимость возможного. Герасим Иванович «порхает как орел». Оксюморное соединение несоединимого, построенное на нарушении лексической валентности идиомы, не только усиливает ироническую коннотацию, но и создает дополнительный имплицитный образ. Известно, что бабочка порхает над цветами, так что посетители буфета-библиотеки – это, так сказать, цветы революции, «герои нашего времени».

Персонажи в фельетоне даны не только по-разному, но и как единое «народное тело», которое в «Собащем сердце» получит воплощение в образе хора. Единственное имя посетителя в фельетоне – Вася. Оно предстает не столько как номинация отдельной личности, сколько как собирательное имя для всех псевдочитателей библифета. Все они вместе – один большой «Вася». Этим объясняется то, что реплики в диалоге, хотя и связаны с разными субъектами речи, не создают многоголосия. Есть только формально-грамматическое различие между говорящими, но нет различия содержательного, смыслового, интонационного, то есть нет множества субъектов сознания. Булгаков создает литературно-театральные подмости, на которых хор одноголосо поёт одну общую «песню». Можно сказать так, что основной текст фельетона «Библифетчик» – это de facto монолог некоего собирательного Васи, расчленённого на ряд героев-масок, представленный в форме полилога. Мозаичность, коллажность реплик создает особого рода целостность.

В финале автор соединяет заикающуюся речь с икающей и поющей:

– Умрешь! Па... ха... ронють, как не жил на свети...
– Сгинешь... не восстанешь... к ви... к ви... селью друзей!
– Налей... налей!

В итоге, с помощью гротеска, языковой игры, метатеатральности создается емкий и по существу драматичный образ России как модифицированного кабака, во главе с библифетчиком.

ЛИТЕРАТУРА

- Булгаков М. А. Библифетчик // Собр. соч.: в 5 т. Т. 2. М., 1989. С. 481–482.
- Кржижановский С. Д. Поэтика заглавий // Собр. соч.: в 6 т. Т. 4. – Санкт-Петербург, 2006.
- Тюпа В. И. Произведение и его имя // Литературный тест: проблемы и методы исследования. VI. Аспекты теоретической поэтики. К 60-летию Натана Давидовича Тамарченко. Сб. науч. тр. – Москва; Тверь. 2000.
- Тюпа В. И. Нарратология как аналитика повествовательного дискурса («Архиерей» А.П. Чехова). – Тверь, 2001.
- Химич В. В. «Кокетство» булгаковского текста // Известия Уральского государственного университета. – № 17. Гуманитарные науки. Вып. 3. – Екатеринбург, 2000.

Данные об авторе:

Александр Васильевич Кубасов – доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой методики преподавания школьных дисциплин в специальной (коррекционной) школе Уральского государственного педагогического университета (Екатеринбург).

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

E-mail: kbas2002@mail.ru

About the author:

Alexandr Vasilyevich Kubasov is a Doctor of Philology, Professor, Head of the Teaching Methods of School Subjects in a Special (Correctional) in Ural State Pedagogical University (Yekaterinburg).

А. М. Сапир
Мэйн, США

ЭПИЧЕСКАЯ ЛИРИКА ПОЗДНЕГО ТВАРДОВСКОГО: ЦИКЛ «ПАМЯТИ МАТЕРИ»

Аннотация. В статье рассматривается история создания Александром Твардовским цикла «Памяти матери», работа над циклом интерпретируется как вершина художественной, философской и гражданской эволюции автора.

Ключевые слова: А. Твардовский, цикл «Памяти матери», эпическая лирика, трагедия раскулачивания, ссылка на Северный Урал, «сын кулака», композиция цикла, образ матери, образ чужбины.

A. M. Sapir
Maine, USA

THE EPIC POEMS OF THE LATE TVARDOVSKI: CYCLE “IN MEMORY OF MOTHER”

Abstract. In the article the history of Alexander Tvardovsky cycle “of Mother”, the work on the series is interpreted as the pinnacle of artistic, philosophical, and the evolution of the civil author.

Keywords: A. Tvardovsky, Cycle “To the Memory of the Mother”, The epic poetry, The tragedy of collectivization, The exile to the North Ural, “The Son of kulak”, Composition of the cycle, Image of the Mother, Image of the foreign country.

Цикл стихотворений А. Твардовского «Памяти матери» является непосредственным откликом на ее смерть 23 марта 1965-го года. Напечатан в сентябре того же года, в журнале «Новый мир» вместе с другими стихотворениями. Все они объединены названием «Из лирики этих лет». Смерть матери заставила поэта обратиться памятью к самым тяжким испытаниям, выпавшим на её долю: раскулачиванию, выселению из родных мест, жизни на немилой чужбине, возвращению на Смоленщину, но не в родные края, к тому времени разорённые. Незаживающая рана самого поэта (в его партийной учётной карточке так и написано было – «сын кулака»), переживания матери и трагедия крестьянства, подвергшегося насильственной коллективизации, слились в стихотворениях воедино.

Чтобы понять, почему так трогает маленький, из 4-х стихотворений состоящий цикл, надо увидеть особую роль Матери, Марии Митрофановны Твардовской, в жизни и творчестве поэта, уяснить особый характер лиризма в цикле и в позднем творчестве А.Твардовского в целом, или, говоря словами В.Каверина, представить, «как Твардовский работал над поэзией, как поэзия работала над ним» [Романова 2006: 626]. «Памяти матери» есть выражение лирической, философской и гражданской мысли А. Твардовского в её итоговом воплощении. Наша задача – попытаться увидеть, как поэт выстрадал эти итоги.

В том формате, который мы избрали для работы, – медленное чтение – не предполагается всестороннее исследование всех поставленных проблем. Но важно, чтобы анализируемый материал рассматривался под их знаком.

Образ Матери в жизни и творчестве поэта

История создания цикла – это, по сути, всё предшествующее творчество поэта. К образу матери А.Твардовский обращался часто и в стихах, и в про-

зе, чувствуя своё родство с ней не только по крови (они и внешне были очень похожи: тот же абрис лица, те же светлые глаза, похожая улыбка). Она была такой же и не такой, как обычные крестьянские женщины. Была похожа трудолюбием и стойкостью к невгодам. Не похожа – поэтической душевной организацией. Вот каким предстаёт её образ в первом же ей посвящённом стихотворении:

И первый шум листвы, ещё неполной,
И след зелёный по росе зернистой,
И одинокий стук валька на речке,
И грустный запах молодого сена.
И отголосок поздней бабьей песни,
И просто небо, голубое небо –
Мне всякий раз тебя напоминают.
[Цит. по кн. Турков 2010:13]
1937

Первые, ещё детские, звуковые и зрительные впечатления и образы, как бы сросшиеся с обликом матери, остались в сознании поэта на всю жизнь, находя всё более глубокое воплощение в стихах.

Позднее, в «Автобиографии», А. Твардовский вернётся к первоначальным впечатлениям, но углубит их: «Мать моя, Мария Митрофановна, была всегда очень впечатлительна и чутка, даже не без сентиментальности, ко многому, что находилось вне практических, житейских интересов крестьянского двора, хлопот и забот хозяйки в большой многодетной семье. Её до слёз трогал звук пастушьей трубы где-нибудь вдалеке за нашими хуторскими кустами и болотцами, или отголосок песни с деревенских полей, или, например, запах первого молодого сена, вид какого-нибудь осинового деревца...» [Цит. по кн. Турков 2010: 13]

В прозаическом отрывке поэт дополняет и углубляет свои первые впечатления (хотя главные характеристики почти дословно повторены в нём): образ матери предстаёт многосторонним – она пока-

зана в сфере повседневных забот, в душевных волнениях, в песне. Известно, что истоки своей «поэтической способности» (а эту способность он считал лучшей в себе) поэт видел в жизни на отцовском хуторе и в материнской любви к родному и близкому, которые понимались очень широко: это и родная природа, и родные места, и собственно близкие люди. Укорененностью в народном бытии и определялась близость мироотношений матери-крестьянки и сына-поэта. Таким образом, и в первом стихотворении, посвящённом матери, и в более поздних воспоминаниях поэт выделяет главное в её натуре – поэтическое восприятие бытия, преобразующее внутренний мир женщины-крестьянки.

В стихотворении «Осиновый хутор» поэт называет мать «тихой и простой». Так он характеризует её за необыкновенную чуткость к сыну, в котором она замечает, кроме крестьянских, иные навыки и запросы, и её тихую и бескорыстную помощь (бывало, делала за него крестьянскую работу). Но слова «тихая и простая» не исчерпывают её облика. Нет ли противоречия между подобным определением и поэтичностью, о которой говорилось выше? Постараемся понять, какой смысл вкладывает Твардовский в определение «простая». Это понимание необходимо ещё и потому, что частотность использования данного слова в речи самого Твардовского (о матери ли, как в данном отрывке, или о стихах), а также в речи пишущих о нём значительна. Вот характерный пример. Выступая перед своими избирателями (художник был избран делегатом XXI съезда партии), он сказал следующее: «Я не представляю себе, чтобы я написал книгу или какое-то небольшое стихотворение, имея в виду лишь узкий круг специалистов литературного дела. На протяжении всей моей литературной жизни я всегда проверял себя так: а поняла бы моё новое произведение простая женщина, такая, как моя мать Мария Митрофановна» [Романова 2006: 476].

«Простая» в устах Твардовского не означает «примитивная». Даже из того немногого, что уже было сказано о матери поэта, ясно, что её особая чуткость к природе, к народной песне, к сыну, поэтичность её внешнего и внутреннего облика, умение, оставаясь крестьянкой, хозяйкой, матерью, подниматься над крестьянским укладом и бытом, – всё это делает её многогранной натурой. Слово «простая» в данном контексте означает способность жить в соответствии с мудрыми и вечными началами жизни, её неотменяемыми законами, которые мы называем «простыми».

Чтобы в общих чертах завершить портрет матери и показать её роль в формировании поэтического склада души сына-поэта, сошлемся на мнения разных людей. Василий Сиводедов, давний, ещё по школьным годам в Белом Холме, соученик будущего поэта, говорит о «тонкой духовной организации» Марии Митрофановны [Сиводедов 2008: 12]. Владимир Лакшин, литературовед, критик и сподвижник поэта по «Новому миру», – о её «богатой одарённости», «которой могли бы позавидовать признанные мастера слова», и называет её «вторым крылом» совести поэта [Цит. по кн. Твардовский 2012: 7].

И, наконец, сам поэт, говоря о «золотом запасе впечатлений детства и юности», который даётся художнику «на всю жизнь», не случайно соотносит его с ролью матери в жизни человека: «Он (художник. – А. С.) может многообразно приумножить его накоплением позднейших наблюдений, изучением жизни в натуре и по книгам, но заменить эту основу основ поэтического постижения жизни невозможно, как невозможно заменить в своей памяти родную мать другой, хотя бы и самой прекрасной женщиной» [Привалов 2008]

Работа над циклом «Памяти матери».

Гражданская и художническая позиции

Замысел, наброски, промежуточные варианты стихотворений цикла мы находим в так называемом «Новомирском дневнике» А. Твардовского. Так совпало, что тяжелейшая утрата в жизни поэта слилась с предчувствием ухода с поста главного редактора выпестованного им журнала – «Новый мир». Оттого на страницах Новомирского дневника, перемежая записи о литературных и общественных делах, о набирающей силу критике «Нового мира» и о попытках спасти своё детище, находим черновики цикла «Памяти матери». Данные записи дают возможность проследить ход мысли поэта, увидеть изнутри, как зарождался и воплощался замысел. Ещё раз подчеркнём, что лирический цикл вызревал среди дум о событиях иного плана – общественно значимых, «судьбоносных», как принято говорить. Работа над циклом, как свидетельствуют записи, была продиктована тем же высочайшим чувством долга, что и борьба за литературу, борьба за журнал.

В записи от 17.06.65 читаем: «...Намечается несколько вещей “Памяти матери” (...) И м.б. (...) что-нибудь выйдет достойное её памяти. В сущности – это речь о себе, обо всём самом дорогим в этом мире – что от неё у меня» [Новомирский дневник 2009: 344] Так сам поэт раскрывает замысел своего цикла. Слова эти можно было бы предпослать в качестве эпиграфа ко всему циклу «Памяти матери». А уже 19 июня мы читаем первый вариант стихотворения, которым начат цикл, – «Процаемся мы с матерями...». После него идёт запись от этого же числа: «Дела плохи, журнал как в блокаде» [Новомирский дневник 2009: 345].

Пометки о работе над последним стихотворением цикла «Перевозчик-водогрѣбчик» перемежаются записью о случайной встрече с главным обвинителем «Нового мира» В. Кочетовым, в репликах которого Твардовский ощутил наигранность, и с раздумьями над стихами И. Бунина, над «его неподверженностью, нет, противопоставленностью всякой литературшине, «беллетристике», моде...» [Новомирский дневник 2009: 342]

16 июля Твардовский набрасывает тезисы для разговора с партийным функционером Демичевым о положении «Нового мира» (среди них такой: «Если журналу быть – он должен быть поставлен в равные с др(угими) условия»), а 18 июля записывает два предпоследних варианта заключительного стихотворения цикла [Новомирский дневник 2009: 364–366].

Настроение, которым проникнут цикл, создает чувствами сына, избывающего свою горечь и вину перед матерью. Так он понимал свой долг перед ней. В свою очередь, глубокое ощущение сыновнего долга обостряло чувство ответственности за подлинно правдивую и демократическую литературу и журнал, который ее издавал, в чем и видел Твардовский свое служение Отечеству.

Существует много свидетельств того, как тяжело воспринял художник смерть матери. Вот одно из них. «В дневнике известной актрисы Ф. Раневской, соседки поэта по дому (...), есть запись 1965 года: “В тёмном подъезде у лифта стоит Твардовский. Я:

– Александр Трифонович, почему Вы такой печальный?

Опустив голову, отвечает:

– У меня мама умерла.

И столько в этом было детского, нежного, святого, что я заплакала. Он благодарно пожал мне руку”» [Турков 2010: 294].

В первом же стихотворении цикла «Прощаемся мы с матерями...» [Твардовский 2012: 60] звучит это чувство вины перед матерью, с которой «прощаемся» «ещё в нашей юности ранней, / Ещё у родного порога». Покидающему дом не терпится уехать, он опасается отсрочки и «к назначенной рвётся разлуке» в то время, «когда нам платочки, носочки / Уложат их добрые руки». (Сколько любви и доброты в этих уменьшительно-ласкательных суффиксах – «платочки, носочки», в эпитете «добрые руки»!) Доброта, заботливость матери и невольная жестокость, невниманье сына особенно мучают при воспоминании. Герой казнит себя за сыновний эгоизм, с каким он «спешит известить (...) по почте «о воле сыновней» и затем «позволяет матери любить» «девчонок безвестных» – « невесток», «а там – за невестками – внуков...» И «вдруг назовёт телеграмма / Для самой последней разлуки / Ту старую бабушку мамой».

Мучительно здесь слово «вдруг» после многолетия, вместившего безостановочный поток жизни. «Вдруг» как ее остановка – «для самой последней разлуки». Одно из главных ощущений, возникающих при чтении стихотворения, – быстротечность человеческой жизни. Ощущение ее потока жизни, не позволяющего ни остановиться, ни задуматься. А где-то на периферии оказывается самый дорогой человек, значение которого осмысливается тогда, когда его не станет. Сопоставление чернового варианта с окончательным показывает, что Твардовский усиливает это ощущение. Сравним эти тексты. Черновой вариант:

Но полная степень разлуки
До самого этого часа,
И с ними, и с юностью краткой,
Когда ты, родимый сыночек,
Когда за невестками внуки,
За гробом идешь – седовласый,
А там уже всё по порядку.
И нет уже больше отсрочек.
[Новомирский дневник 2009: 345]

А вот как звучит окончательный вариант, заключительная (5-ая) строфа:

А – там за невестками внуки...
И вдруг назовёт телеграмма
Для самой последней разлуки
Ту старую бабушку мамой.

Вместо 6 строф черновика – 5 в окончательном тексте. Убрав ряд деталей и «неработающих» слов из последних двух строф, поэт в окончательном варианте словно убыстряет события, тем самым как бы приближая развязку. Таков зачин цикла с его «правдой бьющей» и запоздалым чувством вины лирического героя. С его возникающим пока на обочине восприятия, как бы вызревающим чувством долга перед матерью.

Второе стихотворение – «В краю, куда их вывезли гуртом...» [Твардовский 2012: 61] – возвращает нас к событиям биографии А. Твардовского почти тридцатипятилетней давности.

Мать с детьми выселили из дома 19 марта 1931 года, а 31-го их вместе с присоединившимся отцом отправили в эшелоне на Северный Урал (иногда Новую Лялю, где семья отбывала ссылку, относят к Сибири). Уже первая строка стихотворения расставляет необходимые акценты: «их вывезли», «гуртом», – так, как вывозят скот.

К тому времени, когда родных отправили в ссылку, Александр уже три года, как ушёл из семьи и строил свою судьбу самостоятельно. Сложись обстоятельства иначе, и числился бы поэт не «сыном кулака», а «кулаком», не помогли бы заслуги А. Твардовского перед страной. В письме к Л. Брежневу читаем: «Я убедился в полной невозможности что-либо тут поправить и стал относиться к этому как к непоправимому несчастью моей жизни, которое остаётся только терпеть, если хочешь жить, служить своему призванию...» [Твардовский 2010: 385]. Оттого и чувство несправедливости, сошедшей в отношении его семьи – раскулачили бедняков, едва сводивших концы с концами, а могли бы и его, поломав судьбу, – это чувство усиливается многократно.

В стихотворении голос лирического героя наделяется обобщенно-эпической оценкой. Точнее, лирическое в нем теряет индивидуальное, становясь отражением всенародной судьбы. Переживания матери даются то в словах сына, то от первого лица – высказаны её устами. Их чувства, отношение к пережитому, строй речи максимально сближены. Может, нигде и никогда не были мать и сын столь близки (по духу родные, а не только по крови), какими предстают в этом стихотворении.

В краю, куда их вывезли гуртом,
Где ни села вблизи, не то что города,
На севере, тайгою запертом,
Всего там было – холода и голода.

Использование «третьего лица» («...куда их вывезли...») и ниже: «И ей, бывало, виделись...») фиксирует некую отстранённость, объективное свидетельство сведущего человека. Через горе одной матери, семьи показана трагедия всего народа. Ведь каждое слово – образ, в котором боль, обида, горечь, недоумение. Вывезли, как скот. «На севере, тайгою

запертом» – что это, как не образ тюрьмы! Поэтому последняя строчка в катрене сформулирована в духе поговорки – в ней звучит голос народа. Переживания матери, таким образом, сливаются с чувствами её сына, а вместе они являют собой образ тех страданий, которые выпали на долю многих людей.

Вчитаемся. Действительно: в местоимении «их» может таиться не только трагедия семьи поэта, но и более масштабная. Место ссылки рисуется как огромное враждебное пространство. И таким же обобщением звучит каждое из следующих пяти слов: «всего там было – холода и голода». Без этих сцен и образов, созданных по некрасовским канонам (масштаб мысли и проникновенность чувства), сузилось бы представление о самом страдании, лирическое начало было бы не столь впечатляющим. Таким образом, мы ощущаем мысль, пронизанную чувством боли, или чувство боли, осмысленное как народная трагедия. Лиризм, помноженный на глубину эпического ощущения жизни, – вот что усиливает переживание, делает его столь глубоким. Эпические основания лиризма – важная особенность стихотворения «В краю, куда их вывезли гуртом...» и цикла в целом.

Со второй по четвертую строфы слово лирического героя (автора, сына) причудливо перемежается голосом персонажа (матери). Иногда на первый план выходит его голос, иногда – её. Иногда же её характерное слово («кладбище немилое»), или только форма слова («могилки»), или характерный строй речи («Ни даже тебе прутика единого») – это просто вкрапления – «чужое» слово в его речи. Звучит удивительный двуголосый монолог. И – одновременно – с помощью малых деталей лексики и синтаксиса – создаётся глубокий психологический портрет матери, потому что речь идёт о её затаённой, но недостижимой мечте – умереть в родном краю. О. С. Бердяева справедливо отмечает важность для Твардовского родовой памяти: «В трагической ситуации, переживаемой человеком, вырванным насильственно из привычного уклада, из «родовых» связей, самым страшным оказывается не чужая сторона... а невозможность лечь в землю отцов и дедов» [Бердяева 1989: 60]. Потребность поэта в родовой памяти как залого «непрерывности эпических связей» (О. С. Бердяева) позволяет уловить переключку Твардовского с гениальной мыслью А. Пушкина: «родное пепелище» делают таковым «отеческие гробы».

В оппозиции: «родимая сторона» – чужбина (а это составляет содержание указанных строф) противопоставлены не по богатству («не столько дом и двор со всеми справками»), а по тому, где «милее» кладбище.

В «родимой стороне» – «такая-то краса и благодать» (снова обратим внимание на слово матери, сохранённое в передаче сына). На чужбине – «кладбище немилое»: «Взгорок тот в родимой стороне с крестами под берёзами кудрявыми». На чужбине – «А на погосте том ни деревца, ни даже тебе прутика единого». В «родимой стороне» – «вдали большак, дымит пыльца дорожная». На чужбине – «кругом леса без края и конца (...) глухие, нелюдимые».

Место последнего упокоения поэтизируется в народном представлении: взгорок, кудрявые берёзы, а вблизи – жизнь, поэтому грезится ей не просёлочная дорога, а большак. «Отеческие гробы» не противопоставляются «родному пепелищу», потому что «укорениться» означает не только наладить хозяйство, обустроить жизнь. Оно означает также – достойно умереть, умереть в родной земле. В мечтаниях матери – ответ народных представлений о жизни и смерти.

А за мечтой, за переживаниями матери снова прочитывается общественный смысл трагедии раскулачивания: у миллионов людей были обрезаны, выкорчеваны корни. Разрушен святой и непреложный закон существования человеческого рода. Поздняя лирика Твардовского эпична. Именно «эпическое сознание народа... формирует и поддерживает в лирике Твардовского лирическое “я”». Но поддержка эта потому и необходима, что личность сталкивается с жестким драматизмом истории и нуждается в неких надличных основаниях собственного бытия, чтобы устоять и не расщепиться» [Бердяева 1989: 63].

Обратимся к последним двум строфам стихотворения:

Теперь над ней берёзы, хоть не те,
Что снились за тайгою чуждедалнею.
Досталось прописаться в тесноте
На вечную квартиру коммунальную.
И не в обиде. И не всё ль равно,
Какою метой вечность сверху мечена.
А тех берёз кудрявых – их давно
На свете нету. Сниться больше нечему.

Чтобы понять, что изменилось в голосе лирического героя в этих строфах, надо обратиться к некоторым фактам биографии семьи. В 1936 г. семье удалось вернуться на Смоленщину, но не на свой хутор, который к тому времени уже был разорён, да так, что А. Твардовский, приехав однажды на пепелище (уже не в переносном, а в буквальном смысле) не смог найти даже следов строений – дома и протей хозяйственной «справы». Удалось установить только место некогда вырытой «копани» (канавы), что само по себе выглядит символом разорения. В заключительных строфах мы слышим голос лирического героя – его скорбь и его чувство вины перед матерью.

Если в предыдущих строфах мать с характерным словом, оборотом речи, с затаённой мечтой – как живая. То в последних – есть только память о ней и о её мечте, не вполне сбывшейся. В сбивчивой, словно запинаящейся речи (особенно это чувствуется в перебое-переносе слов на другую строку: «Их давно / На свете нету»); в многочисленных повторах (повторяется слово «берёза»; в первой строке – «И не...», «И не...»); в обилии отрицаний, противоречащих друг другу (четыре отрицания на 4 строки!) – во всем этом вся сила выплеснувшегося чувства.

В последней строфе снова звучит переключка с Пушкиным, сказавшим: «И хоть бесчувственному телу / Равно повсюду истлевать...» Вот и Твардов-

ский вроде о том же: «И не в обиде. И не всё ль равно, Какою метой вечность сверху мечена» Но оказывается – не всё равно. Поэтому и заключительные слова стихотворения:

А тех берёз кудрявых – их давно
На свете нету. Сниться больше нечему, –

это не просто скорбь по усопшей – это выплеснулась боль о безвозвратности потери матери и её бесхитростной мечты.

Если сопоставить черновые варианты («между думать» – называл их поэт) с окончательным текстом, становится ясно, что стихотворение переработано в двух направлениях. Твардовский круто изменил субъектную организацию текста. В рабочих вариантах стихотворения фактически нет второго персонажа – слова матери переданы от третьего лица: «Рассказывала мать...» – так начиналось стихотворение. «Но не о том рассказывала мать...» – это начало второй строфы. В передаче лирического героя почти нет ни одной из тех характерных черт речи матери, которые делают её портрет самобытным. Лишь однажды звучат: «...Такая благодать, / Теплынь, светлынь...» – слова, которые словно взяты из материнской речи. В рабочем варианте нет той щемящей концовки, в которой вина и боль от неоправимости утраты.

Третье стихотворение цикла – «Как не спеша садовники орудуют...» [Твардовский 2012: 62]. Вчитаемся в него, чтобы определить его тему. Композиционно стихотворение строится как противопоставление труда садовника и работы могильщиков. Как «садовники орудуют», поэт знал не понаслышке: он любил эту работу, когда позволяло время, с удовольствием делал всё необходимое в саду. (По его собственному выражению, «лечился лопатой от бессонницы и нервов» [Новомирский дневник 2009: 91]). Перед нами исполненная особой заботы, тщательная, любовная работа во имя жизни. И те же тщательность и любование в описании её: «не спеша орудуют», яму заготавливают заранее, «грунт не сваливают грудой – по горсточке отмеривают, / Как будто птицам корм из рук...» (Замечательна эта деталь – «как будто птицам корм из рук». Так и видишь этот жест и всю сцену: будущая яблоня – нечто столь же живое, как птицы, и так же нуждается в уходе.) И только тот, кто трудится во имя жизни, знает, что нет предела совершенству: по «пристальному кругу» садовники «пройдутся» не только лопатой, но и граблями.

Каждая деталь работы могильщиков словно бы «заточена» на иной навык: «как будто откопать спешат, А не закапывают навек». Работают «могильщики – рывком – / Давай, давай без передышки», «спешат – меж двух затяжек срок...» Каждая деталь описания отзывается в сердце болью. Больно видеть эту спешку: и как забрасывают гроб «комьями», и как кидают «песок, гнилушки, битый камень», лишь бы «кой-как содвинуть в бугорок, Чтоб завалить его венками». (К этой детали мы ещё вернёмся.) Больно сознавать, что и ты, любивший понастоящему и скорбящий искренне и глубоко, в себе

ощущаешь ту же спешку: «Ведь ты и сам готов помочь, Чтоб только всё – ещё короче».

Обратимся к детали, о которой упоминалось выше.

По дневниковым записям самого А. Твардовского можно восстановить многие детали. Иные из них увидены им самим – он не мог не примечать их даже в горе – таков удел поэта. Обратимся к дневниковой записи от 28 марта: «Кладбище в глубоких сугробах. Могила отца. Замок на двери сторожки... Гробовщики (“надо ждать”)... Сырые дощечки неокорённого леса, халтура» [Романова 2006: 629]. Немного изменённые, те же детали есть и в стихотворении. Они усиливают и впечатление от работы, и общий вывод – «халтура». Но ведь чувства лирического героя – подлинны! А среди них – предельная честность – то же желание поскорей покончить с захоронением, рвущим душу. Так проявляется знакомое нам по предыдущим стихам цикла и по более ранним стихам чувство вины живого перед умершей (Оно сродни выраженному в афоризме: «Я знаю, никакой моей вины / В том, что другие не пришли с войны...»).

Становится понятным, что всё в стихотворении: и композиция с её противопоставлением труда садовников и могильщиков, с противопоставлением жизни и смерти, с этим, на первый взгляд, не мотивированным желанием, «побыстрей» закончить захоронение, – всё это проявления того же нравственного чувства вины перед матерью.

Обратим внимание на абсолютный поэтический слух поэта – точность словоупотребления. Твардовский использует для обозначения труда садовников глагол «орудовать» (работать с помощью каких-либо предметов, распоряжаться), не упоминая ни единого глагола для обозначения работы могильщиков. Вот ряд слов, употреблённых поэтом в качестве синонимов: «рывком», «давай, давай», «минутой дорожат», «пожарный навык», «спешат», как будто откопать спешат, а не закапывают навек». Эти слова – синонимы не работы как таковой, а спешки (не случайно это слово повторено). В такой точности словоупотребления проявлено желание лирического героя, «чтоб только всё ещё короче», выдаёт его состояние горя и смуты.

Приведём ещё одно воспоминание о том, как переживал своё горе А. Твардовский. Вспоминает В. Шуваев о первой после похорон встрече с поэтом:

«Пришёл грустный, осунувшийся, бледный.

– Мать похоронил. – Сел на табуретку, стоявшую почему-то посреди комнаты. – Теперь ничто не зараживает.

За его спиной сквозь пыльное окно сияло апрельское солнце; дымящиеся, синеватые лучи как бы обхватывали Александра Трифоновича, одиноко выделяли его среди большой и пустой комнаты, усугубляли печаль опущенных плеч» [Романова 2006: 630].

Итак, подведем некоторые итоги. Зачин цикла – стихотворение «Прощаемся мы с матерями...» – поднимает тему невольной вины сына перед матерью, сыновнего эгоизма. Позднее раскаяние, осо-

знание непоправимой утраты пробуждает чувство сыновнего долга. Но это чувство не выходит за пределы их семейных взаимоотношений. Второе стихотворение, «В краю, куда их вывезли гуртом...», обращает нашу память к трагедии общенационального масштаба. Она показана как неискупимая вина государства перед крестьянством. Именно на фоне общенациональной трагедии рисуются переживания матери, которая не может осуществить свою мечту - быть похороненной на кладбище вблизи своего родного хутора. В сюжете стихотворения мы ощущаем нарастание и личного чувства вины лирического героя, и его чувства ответственности. Третье стихотворение цикла, «Как не спеша садовники орудут...», родилось также из непосредственных переживаний, связанных с последними часами жизни матери, с похоронами, которые дали толчок к пониманию драматизма эпохи и мере и степени сопереживания ему.

Данные об авторе:

Ася Михайловна Сапир – Заслуженный учитель Российской Федерации, одна из создателей гуманитарного лицея № 40 (Екатеринбург), одна из разработчиков его методики и образовательных программ. С 1984 по 1996 совмещала работу в лицее с работой в УрГПУ в качестве старшего преподавателя кафедры современной литературы. С 1996 г. живёт в США (Мэйн).

E-mail: asyasapir@gmail.com

About the author:

Asya Michailovna Sapir – Honored Teacher of Russian Federation, one of founders of the Humanities Lyceum #40 (Yekaterinburg), one of the original developers of its method and program of education. From 1984 to 1996, while working in school, also served as a senior instructor at the Department of Modern Russian Literature in Ural State Pedagogical University. Since 1996, lives in the USA (Maine).

ЛИТЕРАТУРА

Бердяева О. С. Лирика Александра Твардовского: уч. пособие к спецкурсу. – Вологда: ВГПУ, 1989.

Привалов П. «Второе крыло». К истории одного портрета // Новый Смоленск. – 2008. – № 15. URL: <http://www.journalsmolensk.ru/03-15/10/10.PHP> (дата обращения: 01.03.2013).

Романова Р. Александр Твардовский. Труды и дни. – М.: Водолей Publisher, 2006.

Сиводедов В. Т. Письма и встречи // Всегда с А. Т. Твардовским: воспоминания братьев и сестёр поэта, учителя Егорьевской школы, одноклассников Белохолмской школы и друзей детства. – Десногорск, 2008.

Твардовский А. Т. Давно ли? Жизнь тому назад. – М.: ЭКСМО, 2010.

Твардовский А. Т. Новомирский дневник. 1961–1966, 1967–1970. М.: ПРОЗАИК, 2009.

Твардовский А. Т. Стихотворения. Поэмы. – М.: ДРОФА, 2012.

Турков А. Твардовский. ЖЗЛ – малая серия. – М.: Молодая гвардия, 2010.

С РАБОЧЕГО СТОЛА УЧЕНОГО

УДК 821.161.1 (Платонов А.) ББК Ш5(2Рос=Рус)6-4

Е. Н. Проскурина
Новосибирск, Россия

ФАУСТ – ПЕТР – МЕФИСТОФЕЛЬ: «ОБРАТНАЯ ФАУСТИАНА» В РАССКАЗАХ А. ПЛАТОНОВА «ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЖИТЕЛЬ» И «УСОМНИВШИЙСЯ МАКАР»¹

Аннотация. В статье рассказы Платонова «Государственный житель» и «Усомнившийся Макар» анализируются в аспекте фаустовской традиции, включающей в себя литературный образ Петра I. Деградация героя фаустовского типа: от полноты поиска гармонии бытия – через двуипостасность цезаризма Петра I – к абсолютной дьяволизации – такова стратегия «обратной фаустианы». Платонова в ее развитии от раннего творчества к началу 1930-х гг.

Ключевые слова: творчество А. Платонова, фаустовский сюжет, герой фаустовского типа, литературный диалог, пародирование, автопародия.

E. N. Proskurina
Novosibirsk, Russia

FAUST – PETER – MEPHISTOPHELES: “CONTACT FAUSTIANA” IN THE PLATONOV'S STORIES “STATE RESIDENT” AND “DOUBT MAKAR”

Abstract. The story of Platonov “State resident” and “casting doubt Makar” is analyzed in terms of the Faustian tradition, including a literary image of Peter I. Degradation of the Faustian character types: the completeness of the search for harmony of life – through duiipostasnost Caesarism Peter I – the absolute diabolization – this strategy of “reverse faustiany.” Platonov in its development from the early works of the beginning of the 1930s.

Keywords: creativity Platonov, Faustian story, Faustian hero type, literary dialogue, parody, avtoparodiya.

Во второй половине 1920-х гг., когда на смену «стихийным силам» революции приходит оформившаяся в «твердое тело» государственно-бюрократическая система, на поверхность выступает проблема *личность и государство, человек и власть*, нашедшая свое отражение в литературе этого периода. В творчестве Платонова на идейно-тематический уровень данная проблема выходит в рассказах «Государственный житель» (1927) и «Усомнившийся Макар» (1929), складывающихся в своеобразную диологию, входящую в автоконтекстуальное пространство повести «Котлован». Актуальность самого вопроса, обостряющегося в постреволюционное время, становится объединяющим фактором для названных рассказов с «Фаустом» Гете и «Медным Всадником» Пушкина, также появившимися после двух революций: Американской (1776) и Французской (1789). На последнее обстоятельство указывает в своей книге Р. Шульц [Шульц 2006: 398].

Пародирование государственной идеологии в рассказах Платонова прорастает из повести «Город Градов», написанной в том же 1927 г., что и «Государственный житель», выступая из бюрократической «школы градовской философии» (Л. Шубин) в личностную сферу «заботливой нужды». Чиновничья позиция градовского «государственного человека» Ивана Федоровича Шмакова, обозначаемая не

только в его деятельности, но и в личных «записках», воспринимаемых им «мировым юридическим сочинением» [Платонов 2009а: 136], в «Государственном жителе» преобразуется в душевное проявление «полезного участия» в наступлении «государственного счастья». Повествование из сферы сознания героя-простеца, с наивной добросердечностью осмысляющего сложность бытования государства в окружении враждебной ему природно-человеческой стихии, рождает неповторимую платоновскую лирически-ироническую интонацию, смягчающую сатирическую направленность произведения. Однако чем дальше развивается сюжет, тем явственнее становится нравственная ущербность и бесчеловечность «государственного мышления» Петра Веретенникова, «вынимая» его из ряда платоновских «сокровенных» героев.

В «Государственном жителе» правовая антитеза *гражданин – государство* развернута в проблемную плоскость *государство – население*. В сознании «маленького человека» Петра Евсеевича Веретенникова, осознающего себя «государственным жителем», государство – некое высшее *оно*, сродни отвергнутому революцией Богу, обеспечивающее «необходимой жизнью» существующее при нем население. Поэтому «себя и государство» Петр Евсеевич «всегда называл на вы, а население на ты» [Платонов 2009б: 154], видя задачу последнего в ожидании, когда до него дойдет очередь автоматической государственной заботы, и умения «существовать тише», соотнося свои потребности с возможностями государства:

¹ Работа выполнена в рамках Интеграционного проекта СО РАН «Литература и история: сферы взаимодействия и типы повествования».

Теперь мне вполне понятно, – успокоился Петр Евсеевич. – Государство тут есть, потому что здесь забота. Только надо населению сказать, чтобы оно тише существовало, иначе машины лопнут от его потребностей [Платонов 2009б: 152].

Здесь Платонов иронически обыгрывает марксистско-ленинскую максиму коммунизма «от каждого по способностям, каждому по потребностям».

Мотив тревоги за судьбу мира и человека, мысль о непрочности, зыбкости человеческого существования, занявшие одно из ведущих мест в мировоззрении XX века, в сознании платоновского героя приобретают перевернутое звучание, преобразуясь в заботу охранения «общего тела государства» от живой жизни:

И что это делается, господи боже ты мой? Что ж тут цело будет, раз никакому добру покоя нет? Замучили меня эти стихии – то дожди, то жажда, то воробы, то поезда останавливаются! Как государство-то живет против этого?..

Согнав птиц с проса, Петр Евсеевич замечал под ногами ослабевшего червя, не сумевшего уйти вслед за влагой в глубину земли.

“Этот еще тоже существует – почву гложет! – сердился Петр Евсеевич. – Без него ведь никак в государстве не обойдешься!” – и Петр Евсеевич давил червя насмерть: пусть он теперь живет в вечности, а не в истории человечества, здесь и так тесно [Платонов 2009б: 155–156].

Жест героя, убивающего «на смерть» червя, объединяясь в единую модель с «затвердевшим» телом государства («Петр Евсеевич правильно полагал, что сочувствовать надо не преходящим гражданам, а их делу, затвердевшему в образе государства. Тем более необходимо было беречь всякий труд, обратившийся в общее тело государства» [Платонов 2009б: 155]), корреспондирует к скульптурной группе Медного Всадника, где правое копыто коня стоит на теле змеи, символизирующей «темные силы»². Тем самым в тексте создается пародийный эффект, превращающий «маленького человека» Петра Веретенникова в сниженного двойника царя-преобразователя³. В полном имени героя: Петр Евсеевич – отражено слияние двух полярностей, величия и «маленькости», соответствующих пушкинской дуаде Петра и Евгения. В межтекстовом пространстве полное именование героя сигнализирует о его

² Эпизод с червем также «рифмуется» с психологическим жестом гетевского Фауста, проклиная Мефистофеля за трагическую судьбу Фрехтен: «Пес! Отвратительное чудовище! О дух бесконечный! Преврати его, преврати червя этого в его собачий образ, ... чтобы он пресмыкался передо мной по земле, чтоб я мог ногами топтать его, отверженного» [Гете 1996: 200. Курсив наш – Е. П.].

³ Продумывая концепцию памятника Петру, Фальконе свой замысел объяснял так: «Я ограничусь только статуей этого героя, которого я не трактую ни как великого полководца, ни как победителя, хотя он, конечно, был и тем и другим. Гораздо выше личность создателя, законодателя, благодетеля своей страны, и вот её-то и надо показать людям. Мой царь не держит никакого железа, он простирает свою благодетельную десницу над обезьямой им страной. Он поднимается на верх скалы, служащей ему пьедесталом, – это эмблема побеждённых им трудностей» [См.: Соловьева 2007: 31–51].

диалогической функции. Отчество выступает здесь субституттом «благородного» имени, ибо, будучи простонародного происхождения, платоновский Петр не мог именоваться Евгеньевичем, что к тому же открыто свидетельствовало бы о диалоге Платонова с Пушкиным, нарушив творческое кредо писателя, всячески скрывавшего «литературность» своих текстов. Имя же Евсей (в полном варианте – Евсеевич) по сфере бытования, хотя и не особо распространенное в русской традиции, больше подходит для того социального круга, в котором жили предки Петра Веретенникова. Особенно на простонародность имени указывают его разговорные формы: Авсей, Овсей, Евсейка, Евся, Евсюта. В выборе автором данного имени в качестве отчества героя ключевую роль, на наш взгляд, сыграла его звуковая и ритмическая близость с именем Евгений: Евгений – Евсеевич; Евгеньевич – Евсеевич. Причем, два этих имени, оба древнегреческого происхождения, близки не только по звучанию, но и по значению: Евгений – *благородный*, Евсеевич – *благочестивый*. Эта близость означает и в пушкинском поэме: «...трудо / Он должен был себе доставить / И независимость, и честь» [Пушкин 1977: 278. Курсив наш – Е. П.], – говорит о Евгении автор, утверждая понятие чести составной частью благородства, обеспечивающей его полноту. Таким образом, при отсутствии мотивации дать своему герою «пушкинское» отчество и, с другой стороны, боясь слишком прозрачных отсылок к «Медному Всаднику», Платонов находит оригинальный выход из ситуации, подбирая в качестве номинации предельно близкую к пушкинскому варианту замену. Данное творческое обстоятельство приводит к мысли о том, что концепция близости Петра и Евгения, царя и обыкновенного человека, сформулированная в статье 1937-го г. «Пушкин – наш товарищ», начала формироваться у Платонова как минимум десятью годами ранее, проходя на этом пути разные стадии, от травестирования до убежденности в равноценности их личностного масштаба⁴.

Двойничество героя «Государственного жителя» с Петром I поддерживается «великим» масштабом его забот, часто при этом связанных с водной проблемой. Однако аллюзии на петровские инициативы приобретают здесь открыто сатирическое звучание: в безводной деревне, расположенной «по склонам действующего оврага» и мучимой жаждой и болезнями, он подает жителям надежду, «что их нужду в питье должна знать вся Республика ...

– Питье тебе предоставят, – обещал он. – У нас же государство. Справедливость происхождения автоматически, тем более питье...» [Платонов 2009б: 153].

В настроенности Петра Евсеевича на «автоматическую» заботу государства, обеспечивающую население «необходимой жизнью», на «размножающую силу порядка и социальности» слышится

⁴ Пушкин отдает и Петру и Евгению одинаковую поэтическую силу, причем нравственная ценность обоих образов равна друг другу. «...» В преодолении низшего высшим никакой трагедии нет. Трагедия налицо лишь между равновеликими силами, причем гибель одной не увеличивает этического достоинства другой» [Платонов 1985: 292].

ироническая разработка фаустовского вопроса о Первоначалах. Решенный демиургическими проектами Петра I в пользу «дела», в устах его сниженно-го двойника он переводится в план чистой демагогии, травестирующей евангельский тезис «В начале было Слово» (Ин. 1: 1):

Как это вы все делаете без увязки? – сам удручался и комсомольцев упрекал Петр Евсеевич. – Ведь тут грунт государственный, государство вам и колодезь даст – ждите автоматически, а пока пейте дожди!..

Покидал Козьму Петр Евсеевич с некоторой скорбью, что нет у граждан воды, но и со счастьем ожидания, что, стало быть, сюда должны двигаться государственные силы и он их увидит на пути [Платонов 2009б: 154].

Однако обещание «автоматического государственного счастья» не сбивает общего привычного движения повседневной трудовой жизни, картина которой выписана Платоновым в пушкинских красках:

А утром мимо его окон проходили на работу старики-кровельщики, нес материал на плече стекольщик, и кооперативная телега везла говядину; Петр Евсеевич сидел, как бы пригорюнившись, но сам наслаждался тишиной государства и манерами трудящихся людей. Вон пошел в потребительскую пекарню смиренный, молчаливый старикашка Терморезов; он ежедневно покупает себе на завтрак булочку, а затем уходит трудиться в сарай Копромсоюза, где изготавливаются веревки и пеньки для нужд крестьянства.

Разутая девочка тянула за веревку козла – пасть на задних дворах; лицо козла, с бородакой и желтыми глазами, походило на дьявола, однако его пускали есть траву на территории, значит, козел был тоже важен [Платонов 2009б: 156].

Утренняя жизнь жительствовавшей словно сама по себе, в привычном и естественном, по-пушкински гармоничном ритме, при незаметности, «тишине государства», чем втайне наслаждается Петр Евсеевич. – Ср. с картиной петербургского утра в «Евгении Онегине»:

Встает купец, идет разносчик,
На биржу тянется извозчик,
С кувшином охтенка спешит,
Под ней снег утренний хрустит.
Проснулся утра шум приятный.
Открыты ставни; трубный дым
Столбом восходит голубым,
И хлебник, немец аккуратный,
В бумажном колпаке, не раз

Уж отворял свой *васисдас* [Пушкин 1978: 21.
Здесь курсив автора – Е. П.].

Только дьявольский облик козла вносит в платоновскую трудовую идиллию элемент дисгармонии, служа знаковой отсылкой к фаустовской сюжетной парадигме.

Последние сцены рассказа обнажают дьявольскую логику безобидной, на первый взгляд, демагогии героя, иногда неожиданно дающей положитель-

ный результат. Так, после беседы Петра Евсеевича с жителями Козьмы в деревне появляется «старик в экипаже», оказавшийся «профессором от государства», приехавшим достать жителям «воду из материнского пласта». Тем самым ответ «отеческой» государственной заботы падает и на Веретенникова:

Теперь мы, Петр Евсеевич, считай, будем с питьем. За это я тебе корчажку молока завез: если б ты, мы либо рыли зря, либо не пивши сидели, а ты ходил и говорил: ждите движения государства, оно все предвидит. Так и вышло. Пей, Петр Евсеевич, за это наше молоко... [Платонов 2009б: 157].

Бесчеловечность «государственной» позиции героя выявляется в сцене беседы с нищим мальчиком, которому он отказывает в подавании из-за того, что тот «сам виноват» в своем нищенском положении, так как его сестры вовремя не воспользовались благом от государства – вовремя не привили себе оспу за казенный счет, а теперь «они рябые, их мужики замуж не берут» [Платонов 2009б: 159], и от этого в доме «едят одну картошку» [Платонов 2009б: 159].

... раз вы не хотите жить по государству, – вот и ходите по железным дорогам. Сами вы во всем виноваты – так пойди матери и скажи! Какие же я тебе две копейки после этого дам? Никогда не дам! Надо, гражданин, оспу вовремя прививать, чтоб потом не шататься по путям и не ездить бесплатно в поездах! [Платонов 2009б: 160].

Сомнения Петра по поводу места, «которое занимал этот мальчик в государстве: необходим ли он?» [Платонов 2009б: 159], горьким сарказмом отзываются в финале рассказа, где открывается, что он сам «состоял безработным по союзу совгосслужащих и любил туда являться, чувствуя себя служащим государству в этом учреждении» [Платонов 2009б: 160]. Перевернутое мышление «государственного жителя» достигает здесь высшей точки абсурда, возведенного в степень нормы социального существования.

В рассказе «Сон Макара» проблема *человек и государство* предстает как сопоставление двух правд, личной и общей, частного человека и властелина, «нормального» и «выдающегося», прочерчивая новую линию к проблематике «Медного Всадника». Фаустовские реминисценции встраиваются в нее через антитезу *природного ума и научного знания*.

Правда «выдающегося» «члена государства» Льва Чумового дискредитируется уже в экспозиционной части рассказа. «Кругом оштрафованный» им «нормальный мужик» Макар Ганушкин отправляется в Москву на промысел в надежде заработать денег на оплату штрафов. Штрафные санкции Чумового выписаны в той же абсурдной логике, что и действия «государственного жителя» Петра Веретенникова: за организацию народной карусели без разрешения государственного лица, за сбежавшего во время зрелища жеребенка, принадлежащего Чумовому, «за общественное беспокойство», доставленное открытием железной руды на дне колодца... Однако природная одаренность героя «с умными

руками и порожней головой» оказывается не нужной ни в провинции, ни в столице, где в государственных учреждениях сидят люди, подобные Льву Чумовому.

Кульминацией рассказа становится сон героя:

...он увидел во сне гору, или возвышенность, и на той горе стоял научный человек. А Макар лежал под той горой, как сонный дурак, и глядел на научного человека, ожидая от него либо слова, либо дела. Но человек тот стоял и молчал, не видя горящего Макара и думая лишь о целостном масштабе, но не о частном Макаре. Лицо учнейшего человека было освещено заревом дальней массовой жизни, что растлилась под ним вдалеке, а глаза были страшны и мертвы от нахождения на высоте и слишком далекого взора. Научный молчал, а Макар лежал во сне и тосковал.

– Что мне делать в жизни, чтоб я себе и другим был нужен? – спросил Макар и затих от ужаса.

Научный человек молчал по-прежнему без ответа, и миллионы живых жизней отражались в его мертвых очах.

Тогда Макар в удивлении пополз на высоту по мертвой каменной почве. Три раза в него входил страх перед неподвижно-научным, и три раза страх изгонялся любопытством. Если бы Макар был умным человеком, то он не полез бы на ту высоту, но он был отсталым человеком, имея лишь любопытные руки под неощутимой головой. И силой своей любопытной глупости Макар долез до образованнейшего и тронул слегка его толстое, громадное тело. От прикосновения неизвестное тело шевельнулось, как живое, и сразу рухнуло на Макара, потому что оно было мертвое [Платонов 2009б: 229].

Построенная Платоновым мизансцена повторяет мизансцену из «Медного Всадника» *Евгений у памятника Петру*. При этом писатель максимально увеличивает дистанцию между властителем-демиургом и «маленьким человеком», по сравнению с пушкинским инвариантом: статуя «учнейшего» располагается не на символической, как в поэме, а на естественной горе, так же как Макар не стоит около нее, подобно Евгению, а лежит⁵. Т. е. как тот, так и другой персонаж находятся в предельной позиции: один – в предельно-верхней, второй – в предельно-нижней, чем актуализируется конфликт двух крайних экзистенциальных противоположностей: могущества и бессилия. Не исключено, что Платонов строил эпизод сна, опираясь не только на текст Пушкина, но и на его интерпретацию В. Брюсовым, который в своей статье «Медный Всадник» писал: «Изо всего, что сказано в повести о Петре Великом, нельзя составить определенного облика: велик распыляется во что-то громадное, безмерное, “ужасное”. Нет облика и у “бедного” Евгения, который теряется в серой, безразличной массе ему подобных “граждан столичных” (симптоматично, что Макар

также испытывает в Москве чувство потерянности в “туше сплошных людей” – *Е. П.*). Приемы изображения того и другого, – покорителя стихий и колуменского чиновника, – сближаются между собою, потому что оба они – олицетворения двух крайностей: высшей человеческой мощи и предельного человеческого ничтожества» [Брюсов 1987: 178]. В сне Макара вторая крайность усиливается мотивом страха, перекликающимся с мотивом смятения, аккомпанирующим состоянию пушкинского героя, напуганного видением скачущего Всадника. В то же время положение фигуры Макара позволяет вписать сюжетную ситуацию сна в контекст пушкинской парадигмы «очной ставки с властителем» [Жолковский 2001]: он не просто лежит перед «учнейшим», а ожидает от него «либо слова, либо дела», но, как и Евгений в «петербургской повести», испытывает ужас после своего дерзновенного обращения к «научному человеку».

С «Фаустом» Гете данный эпизод корреспондирует ожиданием Макара «либо слова, либо дела», отсылающего к переводческой рефлексии гетевского героя над началом Евангелия от Иоанна:

Написано: «В начале было Слово» -
И вот уже одно препятствие готово:
Я слово не могу так высоко ценить.

<...>

Я напишу, что Мысль - всему начало.
Стой, не спеши, чтоб первая строка
От истины была недалеко!

<...>

Но свет блеснул – и выход вижу я:
В Деянии начало бытия! [Гете 1996: 56–57]

Пародирование учености в рассказе манифестирует провал социального утопического эксперимента, становясь также знаком автопародии, разочарования Платонова в своем юношеском фаустианстве. Образ статуи здесь больше соответствует пушкинской метафоре «горделивый истукан», чем «мощный властелин судьбы»: «Лицо учнейшего человека было освещено заревом дальней массовой жизни, что растлилась под ним вдалеке, а глаза были страшны и мертвы от нахождения на высоте и слишком далекого взора».

Далее писатель выстраивает оригинальную вариацию прецедентной сюжетной ситуации: если пушкинский Евгений, напуганный величием «кумира», убегает от него в страхе, то Макар, после того, как не получил от статуи ответа на свой вопрос о смысле жизни, карабкается к ней по горе, трижды преодолевая страх любопытством. Когда же он, наконец, добрался до «образованнейшего» и прикоснулся к «толстому, громадному телу», оно «шевельнулось, как живое, и сразу рухнуло на Макара, потому что оно было мертвое». В этой финальной сцене сна происходит уплотнение пушкинского подтекста через введение мотивов *ожившей статуи* и *прикосновения к статуе*, символизирующего встречу со смертью и отсылающего к «Каменному гостю». Семантическая параллель между «учнейшим человеком» и смертью сигнализируется соответствующей мотивной символикой: мертвых глаз, мертвой почвы,

⁵ Как известно, пьедесталом Медному Всаднику Фальконе служит «Гром-камень», символизирующий собой дикий утес, скалу (См., напр.: [Синдаловский 2002: 72–73]), что возводит фигуру Петра в воздушную беспредельность. Платонов, помещая фигуру «умнейшего» не на символическую, а на естественную гору, достигает визуального эффекта его максимального удаления от героя.

мертвого тела. «Ученейший» становится, таким образом, аллегорией мертворожденности «головной» революционной идеи. Любопытно, что в роли «гостя» у Платонова предстает не ожившая статуя, а «являющийся» к ней «ничтожный» герой, в итоге оказавшийся наиболее жизнеспособным. Величие же «умнейшего» оказывается мнимым.

Как неоднократно подмечено исследователями творчества Платонова, его аллюзии на «чужое слово» содержат несколько подтекстов [Толстая-Сегал 1980; Дужина 2003 и др.]. Так и в сне Макара Ганушкина, сквозь пушкинский слой мерцает подтекст рассказа В. Г. Короленко «Сон Макара», на что указывают в первую очередь контаминация мотива сна с именем героя, а также ситуация встречи героя со смертью. Но если сон Макара в рассказе Короленко является предвестником его смерти, то сон платоновского героя, наоборот, становится провозвестником краха власти бюрократической системы, символизируемой статуей «ученейшего», и торжества «обыкновенного» человека, с «любопытными руками» и «неошутимой головой».

Еще одним подтекстом данной сюжетной ситуации является сон царя Навуходоносора в библейской Книге Даниила⁶. Метафора «золотых голов вождей», под которыми Макар Ганушкин намеревается «добывать себе жизнь» [Платонов 2009б: 220], прозрачно намекает на библейский образ истукана с головой из чистого золота в сне Навуходоносора, бросающего свой отсвет и на статую «ученейшего». Усиливается данная аналогия мотивом падения: мертвое тело статуи обрушивается от прикосновения маленького человека так же, как библейский истукан на глиняных ногах⁷ падает от удара камня, который «сделался великою горою и наполнил всю землю» (Дан. 2: 35).

«Воскресение» властителя возникает в облике ночлежного надзирателя, наметившего себе думать за всех и «существовать вроде Ильича-Ленина» - глядеть «и вдаль, и вблизи, и вширку, и вглубь, и вверх» [Платонов 2009б: 230], – с многозначительным прозвищем «рябой Петр», знаково соединившим в себе образы двух главных фигур сталинской и петровской эпох (как известно, лицо Сталина было помечено следами оспы, что делало его «рябым»). Намереваясь строить социализм «руками массового человека, а не чиновничьи бумажками наших учреждений» [Платонов 2009б: 233], в помощники себе рябой Петр берет Макара. В результате их совместной работы «с бедным приходящим народом» необходимость в государственных учреждениях отпадает, так как каждый теперь научился думать и решать свои проблемы сам. Так в платоновском тексте реализуется библейская метафора камня, сделавшегося горою и наполнившего всю землю, чем символизируется сближение двух противоположных начал: государственной власти и обыкновенного рядового человека, пушкинских Петра и Евгения.

⁶ На эту аналогию обращено внимание в монографии Н. П. Хрящевой. См.: [Хрящева 1998: 222].

⁷ Образ истукана на глиняных ногах обыгрывается также в романе «Чевенгур» – в изображении памятника Прохору Дванову, вылепленного из глины.

Позиция платоновского Макара, принявшего вместе с рябым Петром власть от некоего «высшего» чиновника после овладения книжным знанием в объеме ленинских трудов, соотносимых в советском государстве с высшей истиной, перекликается с возвышением царем Навуходоносором «одного из отроков израильских» до уровня начальника «над всею областью Вавилонскою» и его утверждение «главным начальником над всеми мудрецами Вавилонскими» (Дан. 2: 48).

В исторически близком литературно-идеологическом контексте финал рассказа обыгрывает завершающую часть драмы Луначарского «Фауст и Город» и ленинские работы о государстве. В одной из последних сцен драмы Луначарского Фауст отказывается от власти в созданном им Тротцбурге, удивившись в торжестве народного разума, способности народа жить собственным умом и строить свою судьбу. Платоновский рассказ варьирует эту финальную ситуацию, переводя ее в жанр народной были. Простота решений Макаром и Петром социальных проблем «на базе сочувствия неимущим» стала для «бедного приходящего народа» собственной школой мысли, «и народ перестал ходить в учреждение Макара и Петра, потому что ... сами бедные могли думать и решать так же, и трудящиеся стали думать за себя на квартирах» [Платонов 2009б: 234]. Произвольное переложение «книжек Ленина» (вероятно, работ «Государство и революция», 1918 г., «О государстве», 1919 г., где одной из ведущих идей является идея отмирания государства, выраженная в рассказе фразой «народ перестал ходить в учреждение...»), по которым герои Платонова учатся общественному самоуправлению («-Наши учреждения – дерьмо, - читал Ленина Петр, а Макар слушал и удивлялся точности ума Ленина. – Наши законы – дерьмо. Мы умеем предписывать и не умеем исполнять. В наших учреждениях сидят враждебные нам люди, а иные наши товарищи стали сновниками и работают, как дураки...» [Платонов 2009б: 233]), служит в рассказе утверждению житейской, а не книжной мудрости. Таким житейским мудрецом становится в глазах героев Ленин, мысль которого – это «написанная живьем» революция.

Однако, утверждая позицию героев, автор одновременно разоблачает ее, поскольку местом, в котором Макар с Петром осваивают ленинские труды, оказывается сумасшедший дом, именуемый в тексте то «институтом душевноболящих», то «душевной больницей», то «безумным домом». Из него-то герои уходят «бороться за ленинское общедняцкое дело» [Платонов 2009б: 234]. Семантическое тождество между лексическими единицами возникающего в этой части рассказа синонимического ряда *душевная боль*, *болезнь души*, *безумство*, *сумасшествие*, их взаимозаменяемость в тексте становится репрезентацией, с одной стороны, абсурдной реальности, с другой, – реальности абсурда в советском жизнеустройстве. Можно сказать, что укрепление к концу 1920-х гг. тоталитарной государственной системы убеждает Платонова в абсолютной утопичности ленинского теоретизирования, граничащего с безумством.

В рамках платоновского *московского текста* «властолюбивый истукан» воскресает в романе «Счастливая Москва» в устрашающем облике «скромного Сталина» – последователя ленинского вождизма, достигшего уровня властелина всеобщей судьбы: «улыбающийся скромный Сталин сторожил на площадях и улицах все открытые дороги свежего, неизвестного социалистического мира, – жизнь простиралась в даль, из которой не возвращаются» [Платонов 1999: 95]. Образ властителя достигает здесь демонической однозначности, не предполагающей возможности какого-либо диалога. Фаустофелевская двуипостасность Петра I, отчетливо прописанная не только в пушкинском «Медном Всаднике», но и платоновских «Епифанских шлюзах», сжимается в образе «научного человека», а затем «скромного Сталина» до чистого мифистифельства.

ЛИТЕРАТУРА

- Брюсов В. Я. «Медный Всадник» // Брюсов В. Я. Соч.: в 2 т. Т. 2. – М.: Худож. лит., 1987.
- Гете И. В. Фауст. Трагедия / пер. с нем. Н. А. Холодковского. – М.: Азбука-Классика, 1996.
- Дужина Н. Мелодии шарманки (Цитата и аллюзия в пьесе «Шарманка») // «Страна философов» Андрея Платонова: Проблемы творчества. Вып. 5, юбилейный. По материалам пятой международной научной конференции, посвященной 50-летию со дня кончины А. П. Платонова. 23–25 апреля 2001 года. Москва. – М.: ИМЛИ РАН, 2003. С. 514–531.

Данные об авторе:

Елена Николаевна Проскурина – доктор филологических наук, профессор Института филологии СО РАН (Новосибирск)

Адрес: 630090, Новосибирск, ул. Николаева, 8.
E-mail: proskurina_elena@mail.ru

About the author:

Elena Nikolaevna Proskurina is a Doctor of Philology, Professor of the Siberian Branch of Russian Academy of Sciences (Novosibirsk).

Жолковский А. К. Очные ставки с властителем // Пушкинская конференция в Стэнфорде. Материалы и исследования. Вып. 7. – М.: ОГИ, 2001. С. 366–402.

Платонов А. Пушкин – наш товарищ // Платонов А. Собр. соч.: в 3 т. Т. 2. – М.: Сов. Россия, 1985.

Платонов А. Город Градов // Платонов А. Эфирный тракт. Повести 1920-х – начала 1930-х годов. – М.: Время, 2009а.

Платонов А. Государственный житель // Платонов А. Усомнившийся Макар. Рассказы 1920-х годов. Стихотворения. Собрание. – М.: Время, 2009б.

Платонов А. Счастливая Москва // «Страна философов» Андрея Платонова: Проблемы творчества. Вып. 3. По материалам третьей международной научной конференции, посвященной творчеству А. П. Платонова. 26–28 ноября 1996 года. Москва. – М.: Наследие, 1999. С. 9–105.

Пушкин А. С. Полн. собр. соч. Т. 4. – Л.: Наука, 1977.

Пушкин А. С. Полн. собр. соч. Т. 5. – Л.: Наука, 1978.

Синдаловский Н. А. Легенды и мифы Санкт-Петербурга. – СПб.: Норинг, 2002.

Соловьева Т. А. Адмиралтейская набережная. – СПб.: Книга, 2007. С. 31–51.

Толстая-Сегал Е. Литературный материал в прозе Андрея Платонова // Возьми на радость. – Амстердам, 1980.

Хряцева Н. П. «Кипящая вселенная» Андрея Платонова (динамика образотворчества и миропостижения в сочинениях 20-х годов). – Екатеринбург; Стерлитамак, 1998.

Шульц Р. Отзвуки фаустовской традиции и тайнописи в творчестве Пушкина. – СПб.: Филологический факультет СПбГУ, 2006.

Якушева Г. В. Фауст в искушениях XX века. Гетевский образ в русской и зарубежной литературе. – М.: Наука, 2005.

К. С. Когут
Екатеринбург, Россия

МОТИВ ЕДЫ В ПЬЕСЕ А. П. ПЛАТОНОВА «ВОЛШЕБНОЕ СУЩЕСТВО»

Аннотация. Статья посвящена анализу мотива еды в пьесе А. Платонова «Волшебное существо». Анализ данного мотива осуществляется с учетом места платоновской пьесы в ряде других его произведений: как прозы, так и драматургии. Делается вывод о функции и семантике мотива еды в его взаимосвязи с мотивами памяти / забвения и бесовства, а также в выстраивании «сквозной» сюжетной ситуации подмены памяти как питания сердца едой как питанием тела, что позволяет автору определить пьесы Платонова конца 30-х – 40-х годов как единый метатекст.

Ключевые слова: Платонов, пьеса, мотив, авторская позиция, Афродита.

K. S. Kogut
Yekaterinburg, Russia

MOTIF OF THE FOOD IN THE PLATONOV'S PLAY "MAGICAL CREATURE"

Abstract. This article analyzes the motif of food in the Platonov's play "Magical Creatures". The analysis of this motif is carried out with regard to the location of that play in a number of other Platonov's works: as prose, and drama. The conclusion about the function and semantics motive food in his relationship with the motives of memory / oblivion and demons, as well as building the story of the situation through the substitution of memory as the power of the heart as the food supply of the body, which allows the author to define the Platonov's plays of 30's – 40's years as a single metatext.

Keywords: Platonov, play, motif, author position, Aphrodite.

Образ еды занимает важное место в художественном мире А. Платонова¹. Учеными показано, что пища у Платонова отражает ментальную сторону жизни, является «зеркалом» внутреннего мира героя. Особенно отчетливо мотив еды проявлен в драматургии писателя. И сам процесс приема пищи на разных этапах творчества Платонова-драматурга несет разную смысловую нагрузку. Если в «Шарманке» (1930) художником актуализируется доведенная до абсурда идея создания искусственной еды, а в «14 Красных избушках» (1933) мотив «нечеловеческой» пищи имеет иное – трагическое звучание, связанное с голодом², который был вызван враждебной народу политикой, то в драматургии конца 30-х – 40-х годов мотив еды наполняется новым содержанием. В пьесе «Голос отца» (1937–1938) семантика пищи соотносена с оппозицией «памяти-забвения» [Хрящева, Когут 2011: 14–19],

приближенной к библейскому контексту. Но, несмотря на разные смысловые векторы, еда в творчестве А. Платонова постоянно выступает как онтологическое основание жизни.

Нас будет интересовать мотив пищи в пьесе «Волшебное существо» (1944). Попробуем проанализировать взаимосвязь «приемов» еды с мыслями и чувствами персонажей, т. е. семантику «пищевой» процессуальности в коллизийной основе пьесы.

На наш взгляд, мотив еды усиливает оппозицию памяти / забвения – одну из центральных для пьесы и творчества А. Платонова в целом. Но если в пьесе «Голос отца» художника интересует ее экзистенциальный аспект, то в «Волшебном существе» важным оказывается онтологическое наполнение этой оппозиции. Такая переакцентировка определяется временем Великой Отечественной войны, когда уцелеть в бытии, просто *быть* оказывается той первейшей необходимостью, которая и способна обеспечить любые проявления жизни. А поскольку А. Платонова война интересует не столько своей «физической» стороной, связанной с батальными картинками, перемещениями полков и дивизий, а как духовное сопротивление, «драма великой и простой жизни»³ [Платонов 2006: 253], то еда и сам характер ее изображения многое проявляют в этом поединке.

При чтении пьесы бросается в глаза частая повторяемость сцен, где герои едят, пьют, говорят о еде и даже, несмотря на войну, устраивают праздник, накрывают стол. Например, в первой картине данный мотив имеет два противоположных вектора развития.

¹ Мы опираемся на ряд работ, в которых мотив «пищи» стал объектом анализа: Баршт К. А. Поэтическая грамматика А. Платонова в пьесе «Ноев ковчег»: парафраз, реминисценция и аллюзия // «Страна философов» Андрея Платонова: проблемы творчества. Вып. 7. – М.: ИМЛИ РАН, 2011. С. 191–208; Рудаковская Э. К семантике «пищи» в рассказах Платонова второй половины 1930–1940-х гг. // «Страна философов» Андрея Платонова: проблемы творчества. Вып. 5. Юбилейный. – М.: ИМЛИ РАН, 2003. С. 242–251; Рудаковская-Борисова Э. Семиотика пищи в произведениях Андрея Платонова. – Тарту: Tartu University Press, 2005. Толстая Е. Д. Натурфилософские темы у Платонова // Толстая Е. Д. Мирпослеконца: Работы о русской литературе XX века. – М.: РГГУ, 2002. С. 324–351. Отчасти теме еды в военных произведениях писателя посвящены фрагменты монографии И. А. Спиридоновой (Спиридонова И. А. «Внутри войны» (поэтика военных рассказов А. Платонова). – Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 2005). Мотив еды в драматургии Платонова был проанализирован Н. В. Матвеевой (Матвеева Н. В. Драматургическая трилогия А. Платонова («Шарманка», «14 Красных Избушек», «Ноев ковчег»): система мотивов. Дисс. ... канд. филол. наук. – Екатеринбург, 2008).

² Анализ мотивного комплекса в пьесах «Шарманка», «14 Красных избушек», «Ноев ковчег» выполнен Н. В. Матвеевой [Матвеева 2008].

³ В «Записных книжках» за 1944 год читаем: «Драма великой и простой жизни: в бедной квартире вокруг пустого деревянного стола ходит ребенок лет 2–3-х и плачет – он тоскует об отце, а отец его лежит в земле, на войне, в траншее под огнем, и слезы стоят у него в глазах; он скребет землю ногтями от горя по сыну, который далеко от него, который плачет по нем в серый день, в 10 ч⁴⁵ утра, босой, полуголодный, брошенный» [Платонов 2006: 253].

Анюта (к Никитишне). Бабушка, я ужин тебе сварила, иди щи хлебать, а кашей после заешь...

Никитишна. Чего ж ты столько наварила-то? Ай добра в избе некуда девать, так ты на десятерых варишь, а я одна – да и то изжогой страдаю – какой я едок. Сварила бы мне два блюда каши – и хватит...

Анюта. Да аль я тебе одной, что ль, наварила? Тут и другой народ наш томится – пусть все кормятся, чего ты, бабушка, об одной себе думаешь? [Платонов 2011: 232]⁴

Немец вынимает складную ложку, очищает ее, снимает каску с головы, садится на землю, открывает один горшок и начинает быстро есть горячую кашу.

Анюта. Бабушка, неприятель нашу кашу ест! Отнять у него? <...>

Анюта бросается к немцу, тянет горшок к себе, немец хлопает ее ложкой по лбу. Анюта плюет в кашу, немец достает плевков из каши ложкой и выкидывает его прочь и продолжает есть с прежней жадностью.

Бабушка! Он жжется, а сам жрет.

Никитишна. Да чума с ним! Может, кишки у него облупятся! (232, 233)

Отметим разницу в глаголах, относящихся к еде. Для русских пленных употребляются глаголы «хлебать», «заешь», «кормятся», обозначающих, по В. И. Далю, процесс приема пищи с целью утоления голода. Глаголы, сопровождающие поедание каши немцем, лишены значения, связанного с голодом: «есть», «жрет». Жрать – это «есть жадно и много» [Даль 1903: 1364]. Однако разница между двумя смыслами здесь связана не столько с характером употребления глаголов, сколько с самим действием.

Если Анюта и Никитишна только говорят о еде, а не едят, то именно немецкий часовой «жрет» кашу «с прежней жадностью». О животнo-инстинктивном характере этого процесса свидетельствует молчаливая увлеченность немца едой, которую не может прервать даже плевков Анюты в кашу. Э. Рудаковская отмечает, что сытость в творчестве А. Платонова – «характерная черта образа врага, предателя» [Рудаковская 2003: 245]. Еда подразумевает только физиологическое представление о жизненной полноте. Указание же на «физиологическую сытость выступает ... как прием реализации авторской оценки» [Рудаковская 2003: 245].

Второй вектор развития мотива еды связан с отрицательным отношением героев Платонова к «пищевой сытости» (К. А. Баршт). Никитишна считает приготовленную Анютой кашу попусту потраченным «добром», поскольку сама она не «едок», т. е. не испытывает особой тяги к пище.

Но функция мотива еды в пьесе не ограничивается лишь «разделением» персонажного ряда. Более того, еда в связи с русскими солдатами и нашими людьми, попавшими в плен, упоминается значительно чаще. Так, образ одной из центральных героинь пьесы – Любви Кирилловны – «обрамлен» самыми разными продуктами питания. До войны она «работала директором точки Главпира РСФСР»

(237). Трудно уйти от ассоциаций, связанных с образом еще одной «пивной» героини – Натальи Владимировны из рассказа «Афродита». (Отметим, что пьеса и рассказ создавались художником в одно время – 1944 год.) Но, несмотря на то, что они обе у А. Платонова «пивного» происхождения, их человеческая суть различна. Это различие на авторском уровне проявлено самим характером их изображения, одним из центральных аспектов которого является оппозиция телесного / духовного начал.

Наталья Владимировна, «специально работающая на пиве» [Платонов 2010: 342], «была женщиной молодой, смысленной, уживчивой...» [Платонов 2010: 341] и «ясной на лицо» [Там же: 342]. Что-то легкое, ускользающее, изменчивое в ней неслучайно порождает у Назара Ивановича, нечаянно обратившего на нее внимание, ассоциацию с греческой богиней Афродитой, рожденной из морской пены. Но лишь потеряв свою Афродиту, Назар Иванович понял, что божественное начало в Наталье Владимировне не плод его воображения, а ее глубинная суть. Примечательно, что лишившись жены, он продолжает ощущать ее присутствие в мире: «...здесь повсюду существовали незаметные признаки ее жизни, которые она когда-то держала в руках, запечатлев в них тепло своих пальцев» [Платонов 2010: 356]. Назар Фомин увидел в героине божественное «существо», ту ее ипостась, которая названа Афродитой Уранией. Не случайно платоновская героиня не имеет ни социальных, ни родственных связей.

Любовь Кирилловна, вторая «пивная» героиня Платонова, также лишена какого бы то ни было родства. Но сходство это лишь внешнее: если Наталья Владимировне свойственна бестелесность⁵, которая передает ее «одухотворенность», то Любовь Кирилловна видит в обретении телесности смысл своего существования: «...война закончится – я опять пополнею, раньше я хорошенькая была и опять такой буду!..» (257). Перед нами семантический поворот, связанный с исчезновением коннотации «божественного». Не случайно любое появление героини в пьесе связывается с образами еды, подчеркивающими ее (Любови) «телесный» статус. Климчицкий предлагает героине «поужинать и отдохнуть» (237), а Ростопчук добавляет: «Пусть она заодно и позавтракает, чтобы утром ей не беспокоиться» (237); «Не хотите ли выпить чего-нибудь: у нас есть пиво, фруктовая вода, чай есть» (252). Мотив еды в своей архетипичности проявляет в Любви Кирилловне качества Афродиты Пандемос⁶. Та-

⁵ Ю. Пастушенко отмечает, что божественная ипостась Афродиты задана также ее «бестелесностью»: она «не несет уз кровного родства – у нее нет детей, нам неизвестны ее родители, родственники. Да и сугубо эмблематичный характер образа Афродиты в рассказе создает коннотацию “бестелесности”» [Пастушенко 2003: 630].

⁶ Платону в «Пире» принадлежит противопоставление А. Урании («небесной») и А. Пандемос («всенародной»). Хотя древняя А. из крови Урана вряд ли несла в себе одухотворенность, она переосмыслена Платоном как небесная в связи с происхождением от неба — Урана. А. Пандемос для Платона пошлая, доступная и понятная всем, не столь древняя и не связанная с небом, а дочь Зевса и малозначительной Дионы» [Лосев 2008: 112].

⁴ Далее текст цитируется по этому изданию с указанием страниц в скобках.

ким образом, обе платоновских героини вырастают из одного образно-смыслового ядра: они «пенорожденные». Но если одна символизирует одухотворенно-небесное начало и более напоминает жену Климчицкого Марию, то другая – всенародное, пошлое, доступное.

Наталья для Назара Фомина, как и Мария для Климчицкого, «растворена» в мироздании: «едва заметные признаки жизни» заключены в связанных с ними предметах. Но для обоих героев почти бестелесное существование их возлюбленных оказывается более важным, способным отодвинуть «каменное горе», нежели доступность телесного «блаженства и наслаждения»: «Главных, самых важных слов я так и не успел ей (Марии. – К. К.) сказать. А уже гостей созвал, веселиться хочу, — всё это творится по какому-то странному самотеку обычая и любезности» (251–252). Именно поэтому Климчицкому так неуютно в ситуации праздника, что веселье резко диссонирует с его мыслями об умершей жене, воплощавшей ту внутреннюю гармонию, которая и составляла меру мира, гармонизируя всё вокруг, включая и ритм повседневной жизни.

Противоположное ощущение праздник вызывает у Любви Кирилловны, цель которой – любить генералов: «Я хочу генералов!» (263). Тяжелейшие испытания войны и плена, выпавшие на ее долю, не становятся актом ее духовной жизни, напротив, она стремится поскорее забыть пережитое, «заесть» и «запить» его, будучи в полной уверенности в том, что «блаженство и удовольствие» она заслужила. Таким образом, автор показывает, что испытания войной герои проходят по-разному. Одни, как Мария, истощив, почти умертвив тело, «наработали душу» на войне, другие, – напротив, потеряли ее, бессознательно маскируя эту потерю восполнением тела. Данная авторская мысль и воплощается в пьесе мотивом еды. Духовная работа как необходимость понимать происходящее, жалеть, любить, заботиться подменяется в героине постоянной потребностью в пище⁷. Характер этой подмены становится еще более очевидным в контексте настоячивых сопоставлений Любви Кирилловны с растением: «А она бойца учит, *тонконожка!*» (230), «...у меня ноги стали как палочки. Аникеев правду сказал, я *тонконожка!*» (237), «С *тонконожкой* с этой? – Какая с ней работа!» (255). Слово «тонконог» имеет несколько значений: ноги «как палочки»; «род растений семейства злаков. Многолетние травы с узколинейными листовыми пластинами» [Новый энциклопедический словарь 2006: 1219]. В уподоблении героини растению проявлена ее человеческая неполнота и ущербность, закрывающая путь к пониманию военной беды. Эту неполноту и видят в ней разные герои:

Любовь (*увидев патефон, к Росточку*). А патефон у вас играет или испорчен?

⁷ В рассказе «Алтеркэ» (1940) ребенок, лишившийся отца, «хотел только есть, и больше ему ничего не надо было». Еда, став питанием его сердца, с одной стороны, заменила ребенку смысл существования, с другой стороны, позволила пережить внезапно случившееся горе.

Росточук. Э-э, Любовь Кирилловна, – концерт после победы будет. А вам не пора уже к делу какому-нибудь приурочиться? <...>

Иван. Да ей давно пора в медсанбате бойцам письма писать. Да хоть бы куда-нибудь скрылась, раз уж живой осталась. <...> Здесь кругом война.

Любовь. А мне и тут ничего. Тут война...

Иван. Ну, чума с тобой. Отвлекаешь ты меня от моей души... (240)

Примечательно отметить, что в творчестве А. Платонова рассматриваемого периода растительное начало в человеке вбирает в себя и более серьезные обертоны авторской мысли, по своему содержанию выходящие за пределы изображения войны. Показателен в этом плане рассказ «Счастливый корнеплод» (1943). Мотив еды в рассказе задан уже названием и семантикой фамилии главного героя – Петра Феофановича Харчеватых. Она ассоциативно связана с «харчами»⁸. При всей кажущейся простоте его жизненной философии («Туда-сюда, и день прошел, и не уморился, и деньги заработал, и сыт по горло...»), она далеко не безобидна. Моделируя образ героя, Платонов акцентирует в нем бесовское начало: «В одном разрушенном населенном пункте Харчеватых увидел уцелевшую кузницу <...> Харчеватых распорядился ту кузницу немедленно переделать в баню <...> Когда кузница уже была наполовину разобрана, а баню складывать еще не начали, Петр Феофанович Харчеватых неожиданно понял, что пекарня еще лучше и нужнее <...>, а по прибытии кавалерийской части стало ясно, что кузница лучше пекарни и бани... Харчеватых приказал строить кузницу обратно. Но тут объявилось, что пока строили одно из другого, а затем другое перестраивали в третье, весь материал истратился и раскрошился в промежутках» [Платонов 1988: 758]. В свою очередь, бес Харчеватых напоминает другого героя того же происхождения – Служащего из пьесы «Голос отца» (1937–1938) [Хрящева, Когут 2011: 14–19], написанной незадолго до «Волшебного существа». Смысл деятельности платоновских бесов сводится к разрушению, чреватому забвением. В свою очередь, забвение постоянно «заедается», «облегчается» процессом приема пищи, что меняет ее функциональный статус: из необходимости утоления голода еда превращает жизнь в «полный аппетит»⁹. В бесовскую парадигму попадает и Любовь Кирилловна, призывающая Климчицкого забыть свою жену:

⁸ В. И. Даль дает толкование слова «харч»: «Съестной припас, пища, еда, продовольствие» [Даль 1903: 1170].

⁹ Отметим совпадение разнонаправленных действий бесов в «Житии Феодосия Печерского»: «...как много зла причиняли ему (монаху) в келье злые бесы. Как только ложился он на своей постели, появлялось множество бесов и, схватив его за волосы, тащили и толкали, а другие, приподняв стену, кричали: “Сюда волоките, придавим его стеною!”». Феодосий просил монаха: «молись ты Богу в келье своей, и Бог, видя твоё терпение, дарует тебе над ними победу, так что не посмеют и приблизиться к тебе», «и с тех пор коварные бесы не смели больше приблизиться к тому месту, ибо были отогнаны молитвами преподобного отца нашего Феодосия и обратились в бегство» [Житие Феодосия Печерского 1997: 372]. Бесовство в житии представлено двумя векторами: появление в пространстве из ниоткуда, крики и физические передвижения, затем – страх и, наконец, покидание пространства.

Любовь. А зачем вам надо помнить мертвых? Надо забыть. Я ведь, например, совсем живая ... Чего же вам надо еще, Александр Иванович, товарищ генерал-майор?

Таким образом, мотив еды оказывается взаимосвязанным с еще несколькими мотивами: памяти / забвения и бесовства. В свою очередь, все три мотива образуют в анализируемых произведениях «сквозную» ситуацию подмены памяти о мертвых как питания сердца едой как питанием тела. Кульминацией подмены памяти забвением с участием еды является в «Волшебном существе» сцена праздника.

В блиндаже накрывают стол: «Та же обстановка. Убранный стол с яствами...» (251). Ростопчук объявляет: «Давайте торжествовать, что ль? Прошу! Не теряйте времени, начнем настоящую жизнь!» (253) Отметим некоторую странность данного призыва: герой стремится опередить время, преодолеть войну праздником и тем самым помочь Климчицкому забыть свое горе. В качестве «помощников» забвения выступают еда и танцы. К этому «пиру во время» войны герои относятся по-разному:

Варвара. Разрешите присутствовать, товарищ генерал-лейтенант?

Череватов. Какой генерал-лейтенант, кто это, где он?

Наташа. Дядя, это вы!

Череватов. Кто – я?

Наташа касается рукою погона на плече дяди.

Ах вот он кто генерал-лейтенант! <...> Еще вот что, чтобы не забыть, – это моя племянница Наташа (256).

Если генерал-лейтенант Череватов опасается полного забвения: он боится забыть не только свою племянницу, но и самого себя, то Любовь Кирилловна жаждет забыть всё то, что связано с войной – горе, страдания, мертвых и насладиться жизнью. Степень этой жажды так велика, что героиня, любящая генералов, «почти хватает» (257) свою «добычу».

Климчицкий же остро ощущает неправильность праздника, его ненужность, неуместность, трижды предлагая остановить «телесное торжество» (256):

Климчицкий (*беспомощно*). Я не знаю... А может, не надо больше танцевать? <...> А может, не надо больше? <...> Не надо (256, 257).

Ему вторит Наташа: «Зачем люди танцуют, когда не надо танцевать» (257). Смысл этой противопоставленности отчасти комментируют «Записные книжки» А. Платонова военного периода: «Оччень» важно – совершенно автоматические люди – еда, тепло, покой, порядок, эгоизм. С такими можно делать что угодно» [Платонов 2006: 218]; и еще одна запись: «Лишь мертвые питают живых во всех смыслах» [Там же: 232]. Для Климчицкого и Наташи память о погибших способна стать истинным питанием Сердца. Для «автоматических» же людей военные испытания оборачиваются забвением, желанием сделать мертвых истинно мертвыми.

Но в платоновской пьесе есть и образ другой еды – военной, согревающей душу, а не тело:

Иван. Это картошка, Геннадий Софронич. Я картошку там испек в котелке. Как в поле получалась, нигде мы такой не едали – только под Великими Луками, помню, какая получалась... Мы ее тут на полу съедем (244).

Картошка – самая простая и, вместе с тем, действительно важная солдатская еда, не раз спасавшая от голода, не похожая на другую пищу («нигде мы такой не едали») ¹⁰. В рассказе «Возвращение» картошка спасет семью Любови Васильевны от смерти, будучи единственно доступным источником «питания». Петруша скажет матери: «И картошку опять ты чистишь по-толстому, а надо чистить тонко – зачем ты мясо с картошки стругаешь: от этого у нас питание пропадает...» [Платонов 2010: 422]. В момент «катастрофического истончения материального основания жизни» [Хрящева 2007: 74] картошка как единственно доступная пища обеспечивает ее (жизни) поддержание.

Важен и глагол, который использует Иван: «Давай жевать!» (244). Отметим некоторое фонетическое созвучие слов «жить» и «жевать»: во время еды герои заново проживают войну. В воспоминаниях перед ними открывается ее глубинная основа, связанная с предельным напряжением души: «За минуту норовишь год прожить...» (246) Мысль о том, насколько война способна «одухотворить» человека, по-настоящему согревает Ивана, что подчеркнуто эпитетом «теплая» (247), относящимся к картошке. Э. Рудаковская пишет, что «в поисках достижения душевного тепла герои нередко выбирают способы буквального, физиологического его ощущения, например, через горячую пищу» [Рудаковская 2003: 244]. Пища здесь обозначает не сытость, а «посредника», позволяющего обмениваться душевным теплом ¹¹.

Мотив еды, бесспорно, относится к одному из «сквозных» мотивов платоновской драматургии, ибо трудно назвать пьесу, в которой он не был бы функционально значим. В анализируемой нами пьесе он преломляется в разных контекстах: участвует в моделировании персонажей, является выражением авторской оценки, несет архетипическую подсветку. Мотив еды, будучи взаимосвязанным с мотивами памяти / забвения и бесовства, служит созданию сквозной ситуации подмены памяти как питания сердца едой как питанием тела. В свою очередь, ситуация подмены в качестве «сквозной» объединяет пьесы конца 30-х – 40-х годов в единый метатекст.

¹⁰ А. Платонов открывает традицию в изображении картошки как «спасения» русских солдат. Она питала и согревала не только тело, но и душу. Эта военная еда именно так изображена в творчестве В. Астафьева, К. Симонова. Например, в астафьевской «Оде русскому огороду»: «В огороде же том самоглавнейший спаситель – скромное, многотерпеливое существо, участью-долей схожее с русской женщиной – картошка!» [Астафьев 1997: 43]. В «Пастухе и пастушке» картошка станет едва ли не единственными пропитанием героев: «Выгрызая из обгорелой кожуры картофельную мякоть, он (Филькин. – К. К.) повернулся карманом к Борису, и, когда тот достал себе обугленную картофелину, молнул головой и усмехнулся:

– Это вместо обещанной каши» [Астафьев 1997: 33].

ЛИТЕРАТУРА

Астафьев В. П. Собрание сочинений: В 15 т. Т. 1. Рассказы. Тают снега. – Красноярск: «Офсет», 1997.

Баршт К. А. Поэтика прозы Андрея Платонова. – СПб.: Филологический факультет СПбГУ, 2000.

Баршт К. А. Поэтическая грамматика А. Платонова в пьесе «Ноев ковчег»: парафраз, реминисценция и аллюзия // «Страна философов» Андрея Платонова: проблемы творчества. Вып. 7. – М.: ИМЛИ РАН, 2011. С. 191–208.

Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка: в 4 т. – СПб., 1903.

Житие Феодосия Печерского // Библиотека литературы Древней Руси. Т. 1: XI–XII века. – СПб.: Наука, 1997. С. 305–392.

Посев А. Ф. Афродита // Мифы народов мира: В 2 т. Т. 1. – М.: Дрофа, 2008. С. 109–112.

Матвеева Н. В. Драматургическая трилогия А. Платонова («Шарманка», «14 Красных Избушек», «Ноев ковчег»): система мотивов. Дисс. ... канд. филол. наук. – Екатеринбург, 2008).

Новый энциклопедический словарь. – М.: Большая Российская энциклопедия: РИПОЛ классик, 2006.

Пастушенко Ю. «Итоговый рассказ» Платонова // «Страна философов» Андрея Платонова: проблемы творчества. Вып. 5. Юбилейный. – М.: ИМЛИ РАН, 2003.

Платонов А. П. Дураки на периферии: Пьесы, сценарии. – М.: Время, 2011.

Платонов А. П. Избранное. – М.: Московский рабочий, 1988.

Платонов А. П. Записные книжки. Материалы к биографии. 2-е издание. – М.: ИМЛИ РАН, 2006.

Платонов А. П. Смерти нет! Рассказы и публицистика 1941–1945 годов. – М.: Время, 2010.

Рудаковская Э. К семантике «пищи» в рассказах Платонова второй половины 1930–1940-х гг. // «Страна философов» Андрея Платонова: проблемы творчества. Вып. 5. Юбилейный. – М.: ИМЛИ РАН, 2003. С. 242–251.

Рудаковская-Борисова Э. Семиотика пищи в произведениях Андрея Платонова. – Тарту: Tartu University Press, 2005.

Семенова С. Г. «Влечение людей в тайну взаимного существования...» (Формы любви в романе) // «Страна философов» Андрея Платонова: проблемы творчества. Вып. 3. – М.: ИМЛИ, «Наследие», 1999. С. 108–123.

Спиридонова И. А. «Внутри войны» (поэтика военных рассказов А. Платонова). – Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 2005.

Хрящева Н. П. «...И сердце мое темное стало» (Рассказ А. Платонова «Возвращение»: поэтика огня) // Филологический класс. – 2007. – № 17. – С. 73–77.

Хрящева Н. П., Когут К. С. Мотивная структура пьесы А. П. Платонова «Голос отца» // Филологический класс. – 2011. – № 26. – С. 14–19.

Данные об авторе:

Константин Сергеевич Когут – аспирант кафедры современной русской литературы Уральского государственного педагогического университета (Екатеринбург).

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

E-mail: kosfunpix@yandex.ru

About the author:

Konstantin Sergeevich Kogut is a Postgraduate Student of Modern Russian Literature Department of Ural State Pedagogical University (Yekaterinburg).

¹¹ О семантике «температурных» рядов в творчестве А. П. Платонова пишет К. А. Баршт: «Ценностные связи температур выглядят следующим образом: страдание (боль, смерть) = холод; радость (полнота бытия, жизнь) = тепло». [Баршт 2000: 142].

ПЕРЕЧИТЫВАЯ КЛАССИКУ

Е. Н. Бекасова
Оренбург, Россия

УДК 821.161.1 ББК Ш5(2Рос=Рус)3

ЛЕТОПИСЦЫ, «СВЕДУЩЕ ПРАВО, ГЛАГОЛЮТ»... (К 900-ЛЕТИЮ СОЗДАНИЯ «ПОВЕСТИ ВРЕМЕННЫХ ЛЕТ»)

Аннотация. В статье рассматривается проблема вымысла и реальности повествования древнейших русских летописных сводов и на примере выстраивания летописной версии Крещения Руси показывается работа летописца, сосредоточенного не на фактологическом изложении, а на осмыслении величайшего события «обновленья жизни» и его значения для просвещения потомков.

Ключевые слова: «Повесть временных лет», Крещение Руси, разночтения летописных сводов, вымысел и реальность повествования.

E. N. Bekasova
Orenburg, Russia

CHRONICLERS, “IT IS EXPERT THE RIGHT, SPEAKS...” (TO THE 900 ANNIVERSARY OF CREATION OF “THE STORY OF TEMPORARY YEARS”)

Abstract. In this article is considered the problem of fiction and reality of a narration of the most ancient Russian annalistic arches and on the example of forming of the annalistic version of the Christianization of Kievan Rus work of the chronicler concentrated not on a factual statement, and on judgment of the greatest event of “life updating” and its value for education of descendants is shown.

Keywords: “Story of temporary years”, Christianization of Kievan Rus, different interpretations of the annalistic arches, fiction and reality of a narration.

*Се же не сведуще право, глаголють, яко <Владимир> крестилься
есть в Киеве, инши же реша в Василеве, друзии же инако скажутъ
«Повесть временных лет», 988 г.*

Первые опыты наших предков в искусстве
грамоты были посвящены Вере и деписанию
Н. М. Карамзин

В «Повести временных лет» – уникальном памятнике мировой литературы, где книжники в течение многих десятилетий сводили всю имеющуюся у них информацию от сотворения мира по годам, в статье под 1037 годом летописец Нестор писал: «*велика бо бывает полза от ученья книжного; книгами бо кажемь (наставляемы) и учими есмь пути покаяню, мудрость бо обретаемь и воздержанье от словесъ книжныхъ. Се бо суть реки, напаяюще вселеню, се суть исходища мудрости; книгамъ бо есть неисчетная глубина*» [ПВЛ: 66].

Д. С. Лихачёв считал, что сравнение книг с реками «как нельзя более подходит к самой летописи», соединившей «многочисленные притоки – произведения разнообразных жанров, слившиеся здесь в единое и величественное целое» [Лихачёв 1996: 271]. «Величайшее произведение русской исторической мысли XII в. и русской литературы одновременно» [Там же: 352] «в своём неуклонном движении от прошлого к настоящему несло в себе широкое осмысление политической действительности своего времени» [Там же: 271], захватывая, втягивая и наполняя последующие местные, областные, а затем и общерусские летописи.

«Повесть временных лет», описывающая мировую и русскую историю до 1113 г., с момента своего

создания открывает любую русскую летопись, а её автор и составитель летописец Нестор за своё книжное подвижничество почитается как святой. Это произведение, «родное для всякого русского человека» [Лихачёв 1996: 271], само становится «*исходищем мудрости*» и сопровождает общественную, политическую и культурную жизнь вплоть до Петра I, который не только, как и все предшествующие правители государства русского, воспитывался на летописях, но и первым начал собирание летописей и потребовал их издания.

Однако такой величественный и насквозь пронизанный достоинством и любовью к русской земле и значимый на протяжении многих веков памятник, естественно, становится объектом дискредитации и фальсификации. Но время всё расставляет на места – достаточно привести данные археологических разысканий, которые досконально подтверждают точность летописного повествования. Как справедливо утверждает Д. С. Лихачёв, «Повесть временных лет» «является как бы частью подлинной действительности того времени» [Лихачёв 1996: 358]. Однако объективность исторических описаний, помноженная на спор между истиной и правдой, заставляет задуматься над летописной реальностью, тем более что сентенция Сервантеса об историках,

которых надобно вешать на площади как фальшивомонетчиков, актуальна всегда, хотя и с поправкой на времена и нравы. Наивно думать, что летописные тексты и их своды не подвергались определённой правке политического, общественного, религиозного толка – владение историей всегда было владением мира. Но кропотливый труд летописцев и их редактирование текста не имело того размаха подчисток и замалчиваний, искажений и «переоборотов» (А. С. Пушкин), каких достигли впоследствии «фальшивоисторики», отзываясь на запросы власть предержащих и звонкую монету. К летописцу можно с полным правом отнести восприятие великих людей А. С. Пушкиным, защищавшим их величие и достоинство от толпы, которая «в подлости своей радуется унижению высокого, слабостям могущего» [Пушкин 1941: 524].

Ментальность древнерусского человека была совершенно иной, тем более это относится к книжникам-летописцам такого уровня как Илларион, Никон, Нестор, Сильвестр и др., «чтущих» прошлое и с достоинством верящих в великое будущее своей земли. Ибо и время было другое – Русь входила в новый христианский мир, пропитываясь культурой великих народов и высокими религиозно-нравственными ценностями, принятыми открытым – без лукавства и выгод – сердцем, сдобренными Верой и пониманием, что «*лепо бе благодати и истине на новы люди воссияти*» [Ил.: 38].

Гениальное провидение А. С. Пушкина представляет нам возможность всмотреться в образ русского летописца, который свой «*труд усердный, безмянный*» считает исполнением «*долга, завещанного от бога Мне, грешному*» – «*Недаром многих лет Свидетелем господь меня поставил И книжному искусству вразумил*» [Пушкин 1993, II: 428]. Полное отсутствие личных амбиций, минимальный индивидуализм и восприятие летописания как боговдохновенного дела определяют ответственность летописца прежде всего перед своими потомками – «*монахом трудолюбивым*», который, «*пльль веков от хартий отряхнув, Правдивые сказанья перешлет, Да ведают потомки православных Земли родной минувиую судьбу, Своих царей великих поминают, За их труды, за славу, за добро – А за грехи, за тёмные деянья Спасителя смиренно умоляют*». Он и своим саном («*Тогда уж и меня Сподобил бог уразуметь ничтожность Мирских сует*» [Пушкин 1993, II: 431]), и знаньем, и восприятием мира поднят над мелочностью сиюминутных страстей: «*Минувшее проходит предо мною – давно ль оно несло, событий полно. Волнуясь как море-окиян? Теперь оно безмолвно и спокойно*» [там же], отсюда его привлекательность даже для Гришки Отрепьева, дерзнувшего выстроить свою историю: «*Как я люблю его спокойный вид, Когда, душой в минувшем погружённый, Он летопись свою ведёт... Ни на челе высоком, ни во взорах нельзя прочесть его сокрытых дум; Всё тот же вид смиренный, величавый...*» [Пушкин 1993, II: 429].

А. С. Пушкин, изучавший «старинные наши летописи» [Пушкин 1994, V: 237], воспринимал летописца своим гениальным чутьем поэта. Оценивая

деятельность «первого нашего историка и последнего летописца» Н. М. Карамзина [Пушкин 1994, V: 191], А. С. Пушкин подчёркивал его «целых 12 лет жизни безмолвных и неутомимых трудов» – занятия «историка историей, а не чем-то другим» типа «блестящей гипотезы о происхождении славян»: «История государства Российского» есть не только создание великого писателя, но и подвиг честного человека» [Пушкин 1994, V: 93]. От древних летописцев в наследие Н. М. Карамзину достались «доброе известное рассказ» и «краски» – «нравственные его размышления, своею иноческою простотою, дают его повествованию всю неизъяснимую прелесть древней летописи» [Пушкин 1994, V: 191].

Сам Н. М. Карамзин проблему достоверности решает просто: «История не терпит вымыслов, изображая что есть или было, а не что быть *могло*. Но история, говорят, наполнена ложью: скажем лучше, что в ней, как в деле человеческом, бывает примесь лжи, однако ж характер истины всегда более или менее сохраняется; сего довольно для нас, чтобы составить себе общее понятие о людях и деяниях» [Карамзин 1993: 9]. И именно «действия и характеры» составляют настоящую цену истории, с чем соглашается и А. С. Пушкин, цитируя Н. М. Карамзина [Пушкин 1994, V: 191], а в деписании мужей и заключена мудрость летописи.

Сомневаться в пронизательности А. С. Пушкина невозможно: объективность летописца, поддерживаемая стыдом и совестью, направляемая Богом, была самой высокой пробы.

Однако в летописях – «вполне достоверных исторических источниках» [Шахматов 2001: 378] – имеются определённые отклонения от действительности, сдобренные вымыслом.

А. А. Шахматов, предпринявший беспрецедентные в науке разыскания древнейших русских летописных сводов и реконструировавший с высочайшей точностью и достоверностью на основании различных списков и редакций «Повести временных лет» (самая ранняя 1377 г.) Древнейший Киевский свод 1039 г. в редакции 1073 г. и Древнейший Новгородский свод 1050 г., сняв наслоения Киево-печерского свода 1070–1080 гг. и Начального киевского свода, первым указал на то, что осью, на которой крепилось летописное повествование, было сказание о начале христианства на Руси: «Я не сомневаюсь в том, что великое событие это сосредотачивало на себе напряжённое внимание последующих поколений русских людей; не сомневаюсь, поэтому, в возможности появления своей, оригинальной, независимой от болгар повести о крещении Владимира и земли Русской» [Шахматов 2001: 115]. При этом А. А. Шахматов с безупречной убедительностью реконструирует фактическую часть крещения в древней версии, и её переработку в последующих сводах.

Что же повлекло вытеснение фактов предыдущих версий и появление ряда несообразностей, противоречащих – на первый взгляд – исторической правде? И это несмотря на то, что А. А. Шахматов постоянно подчёркивает честность и достоверность повествования летописца (и Нестора, и его предше-

стенников), который «верно передавал» факты [Там же: 73], не мог «умышленно умолчать» [Там же: 67], всегда разбирался в источниках и «подыскивал причины» [Там же: 95, 97] и под. Однако, свивая сказочность и легендарность седой старины со свидетельствами очевидцев или книжного источника, «которых не могла бы удержать историческая песня или устное сказание» [Там же: 93], летописец должен был выстраивать свою версию.

Для изложения вариации Крещения Руси, «уклонившейся от исторической действительности», важным становится и значимость события, и слияние «в одно разновременных событий, придавших единство тому, что на самом деле такого единства не имело» [Там же: 102].

По восстановленному А. А. Шахматовым Древнейшему летописному своду, в 986 году к Владимиру приходят миссионеры с изложением своего закона (веры). Греческий философ Кирилл был самым убедительным, особенно после показа картины (запаны) страшного суда, когда «Володимер же, вздохнув, рече: “Добро симь о десную, горе же симь о шуюю”» [ПВЛ: 48]. И Владимир, вероятно всего, крестился в Киеве. Но «Повесть временных лет» данное обстоятельство ставит под сомнение: «*Се же не сведуще право, глаголють, яко крестилься естъ в Киеве, инии же рещи в Василеве, друзии же инако скажутъ*» [ПВЛ: 50] – и скажет иначе, причём свидетельство «право» «находит себе опору не в народных воспоминаниях, не в устных преданиях и церковных легендах, а в книжной, искусственной комбинации» [Шахматов 2001: 115].

Уже составитель следующего за Древнейшим Начального свода вкладывает в уста Владимира уклончивый ответ: «*Пожду и еще мало”, хотя испытати о всех верах*» [ПВЛ: 48]. И только на следующий год Владимир собирает совещание бояр, где выбирают 10 «испытателей» вер, которые в итоге крестились в Царьграде, ибо там служба Богу была такова, что они не поняли, где пребывали – на небе или на земле, и не смогли забыть «красоты той, всякъ бо человекъ, аще вкуситъ сладка, последи горести не приимаеть» [ПВЛ: 49]. Ещё одним аргументов бояр в пользу «закона греческого» стало его приятие «бабой» Владимира Ольгой, которая «бе мудреиши всех человекъ» [там же]. Было решено принять крещение, «где любо» Владимиру. Но наступил 988 год – и Владимир пошёл на Корсунь.

А. А. Шахматов доказал, что некая нелогичность и растянутость окончательного текста летописного повествования обусловлена введением в него Корсунской легенды «второй половины или даже последней четверти XI в.» [Шахматов 2001: 102], порождённой ещё памятными для киевлян разрозненными фактами крещения Руси и благородной целью их объяснения в соединении «факта крещения Владимира с фактом победы над греками» [Там же: 116], при этом летописцу-христианину трудно было примириться, что уже крещённый Владимир осаждает и завоёвывает христианский греческий город.

Сам факт крещения Руси и резкого поворота к новой религии Владимира до сих пор представляется

явлением духовно-таинственным, в том числе закрытым даже для первых летописцев завесой времени. Митрополит Илларион в своём знаменитом «Слове о Законе и Благодати» (между 1037–1943 гг.) над гробом Владимира вопрошал: «*Како верова? Како разгореса въ любовь ко Христу? Како въселился въ тя разум выше разума земляныхъ мудрець?... Како взиска Христа, како предася ему? Повеждь нам, рабомъ твоимъ, повеждь же, учителю нашъ! <...> Дивное чудо*» [Ил.: 46]. Известный историк русской церкви А. В. Карташев феномен крещения сластолюбивого язычника, только что принёсшего двух христиан в жертву своим идолам, также считает проявлением чуда перерождения сильной и широкой природы в поисках света и мира – «восставший в сердце его разум» помог войти в святую купель [Карташев 1993: 110–117], что созвучно выводам Иллариона: «*Съвлече же ся убо казанъ нашъ и с ризами ветхааго человека, съложи тленна, отрясе прахъ неверия и вълезе въ святую купель*» [Ил.: 44]

Следует согласиться с А. А. Шахматовым, что «чудесные события, приведшие Русь к крещению, будили фантазию, давали пищу поэтическому творчеству» [Шахматов 2001: 102]. Летописцам необходимо было осмыслить, как «Володимеръ же просвещень самъ, и сынове его, и земля его» [ПВЛ: 54], соединить эти события, затуманенные временем, политическими намерениями и государственными тайнами, овеванными чудом просвещения верой и книжностью, в *со-бытие*, значимое и знаменательное для потомков.

И в «Повести временных лет» в качестве объясняющего корсунскую осаду разрабатывается мотив добывания Владимиром невесты династии гордых Порфирогенитов – единственных истинных императоров вселенной. Видимо, это было продолжением притязаний ещё легендарной Ольги, в гениальном своём промысле пожелавшей «выйти из чёрного тела варваров» [Карташев 1993: 99], снискав невесту семьи византийских василевсов своему сыну Святославу, но императорский двор показал глухоту и слепоту к христианским возможностям нового великого народа» [Там же: 101]. Владимир, выполняя завет своей бабки, берёт реванш, заставив силой вернуть долг византийских императоров Василия и Константина за помощь в подавлении восстания Варды Фоки. Родство с сестрой византийских императоров «открывало надежды на получение от Византии всех благ и секретов от первенствующей во всём мире культуре и прочного вхождения проснувшегося русского варвара в круг равноправных членов христианской семьи народов» [Карташев 1993: 116].

Всё повествование древнейших летописных сводов было направлено на утверждение достоинства нового христианского народа, креститель которого подобен великому Константину – «*се естъ новъи Константинъ великого Рима*» [ПВЛ: 58], – как тот с матерью своей Еленой веру утвердил по всему миру, так и Владимир со своей бабушкой Ольгой веру утвердил по земле своей [Ил.: 48]. Мотив нового, но не последнего и ветхого мощно звучит уже у Иллариона, который всё свое гениальное Слово выстраи-

вает на контрасте Закона и Благодати – ветхого и нового: «не вливают бо вина новааго учения благодетна въ мехы ветхы ... Нъ ново учение – новы мехы, новы языки!» [Ил.: 38]. В «Повести временных лет» об этом сразу же говорит Владимир, «позна Бога сам и людье его»: «Христе Боже, створивый небо и землю! Призри на новые люди сия» [ПВЛ: 53]. А далее тема постоянно варьируется при неизменном утверждении богоизбранности новых людей и их победах над дьяволом: «и мы въ обновленье жизни поидемь... Ветхая мимоидоша, и се быша нови люди хретьанскии, избрани Богом» [ПВЛ: 50], «новые люди си, им же обратилъ еси сердце в разумъ, познати тебе, Бога истиннаго» [ПВЛ: 54], «нови людье, просвещении Святым Духом» [ПВЛ: 58], «радовашеся Ярославъ, а врагъ сетовашеться, побеждаемъ новыми людьми хретьанскими» [ПВЛ: 67].

Так «сбытсья пророчество на Русьтеи земли» [ПВЛ: 51], которое принадлежит призванному первым ученику Христа. В летопись вводится легенда об Андрее Первозванном, которому для апостольского служения был положен Восток с будущей Русью. «Святый Ондрей, брат Петров» [ПВЛ: 9], прорицавший почти за девять веков до Крещения Руси будущую славу Киева, «яко на сих горах восияеть благодать Божия» [там же], сообщил апостольское измерение Руси не только теологически, но и исторически. И вслед за летописцами уже Иван Грозный с уверенностью отстаивает самобытность церковных обрядов от апостола Андрея: «Греки нам не евангелие. Мы верим Христу, а не грекам. Мы получили веру при начале хретьанской церкви, когда Андрей, брат св. Петра, приходил в эти страны» [цит. по: Карташев 1993: 49].

Желание «причтеться к великим языцем» было чрезвычайно острым на Руси, поэтому появляются анахронизмы – к Владимиру приходит философ по имени Кирилл, что даёт основание ряду исследователей отнести первое крещение Руси к хозарской миссии Кирилла [Карташев 1993; Трубочёв 1987], то есть к первому крещению Руси незадолго до 863 г. А в Софийской кормчей XIII в. начало Устава князя Владимира свидетельствует о том, что он «восприял святое крещение от гречького царя и от Фотия патриарха царьгородьскаго» [цит. по: Карташев 1993: 92] – учителя Константина–Кирилла, который в своё время крестил болгарского царя Бориса. В этом символическом стремлении утвердиться на равных новому народу, способному «истинныя благодети удержатъ учение» [Ил.: 38], было желание отстоять свои государство и церковь «от обидного и узкого круга аристократического деспотизма греков» [Карташев 1993: 160] и агрессивности католической церкви. Для древнерусского книжника реальным было осознание значимости своей земли, её славы и известности, причём Владимир получает более высокий статус, чем новый Константин: «Хвалитъ же похвальными гласы Римскаа страна Петра и Паула... Похвалимъ же и мы, по силе нашеи, малыми похвалами велика и дивна створившааго нашего учителя и наставника, великааго кагана нашеи земли, вьнука старааго Игоря, сына же славнааго Святослава, иже ... мужьствомъ же

и храбрьствомъ прослуша съ странахъ многах, и победами и крепостью поминаются ныне и словуть. Не въ худе бо и неведомее земли владычествоваша, нъ въ Руське, иже ведома и слышима есть всеми четырьми конци земли» [Ил.: 44].

В связи с этим отклонения от прямой исторической линии были важны для летописи – они придавали событиям объёмность временного континуума, ибо накапливались и осмыслились не только с точки зрения прошлого, но всегда отгачивались на оселке будущего – в величии которого не сомневались! Поэтому в летописи «нет и тени сознательной выдумки: всё, что в ней описано принималось летописцем за действительность – были ли то исторические, реально имевшие место события или содержание собственных верований летописца. Вот почему «Повесть временных лет» не только повествует о русской истории, но сама является одним из существеннейших проявлений русской жизни, русской истории, русской культуры той поры» [Лихачёв 1996: 358].

Н. М. Карамзин, наш первый историк и последний летописец, указывал: «Историк не летописец: последний смотрит единственно на время, а первый на свойство и связь деяний ...» [Карамзин 1993: 11]. Следует добавить, что нравственная ответственность летописца перед Временем, Русской землёй и Богом была чрезвычайно высокой и важнее истории как голого факта: он писал «священную книгу народов», а «народ с жадностью внимал сказаниям летописцев» [Там же: 6] – и летопись сама творила историю. Обретаемая мудрость в бесконечном – «да ведают потомки» великие и «тёмные» (в том числе и скрытые завесой времени) деянья – для летописца подчинялась главному – жизнь движется не ничтожностью мирской суеты, а великими событиями и мужами. И это «исходище мудрости» – ведание, правое, правильное, правдивое, было устремлено на созидание будущего.

ИСТОЧНИКИ

Ил. – Слово о Законе и Благодати митрополита Иллариона // Библиотека литературы Древней Руси / под ред. Д. С. Лихачёва, Л. А. Дмитриева и др. – Т. 1 (XI–XII века). – СПб.: Наука, 1997. – С. 26–61.

ПВЛ – Повесть временных лет по Лаврентьевскому списку 1377 г. / подготовка текста, перевод, статьи и комментарии Д. С. Лихачёва / изд-е 2-е, испр. доп. – СПб.: Наука, 1996. – 668 с.

ЛИТЕРАТУРА

Карамзин Н. М. История государства Российского / коммент. А. М. Кузнецова. Т. I–IV. – Калуга: Золотая аллея, 1993. – 560 с., ил.

Карташев А. В. Собрание сочинений: В 2 т. – Т. 1: Очерки по истории русской церкви. – М., 1993. – 686 с.

Лихачёв Д. С. «Повесть временных лет» (Историко-литературный очерк) // Повесть временных лет по Лаврентьевскому списку 1377 г. / подготовка текста, перевод, статьи и комментарии Д. С. Лихачёва / изд-е 2-е, испр. доп. – СПб.: Наука, 1996. – С. 271–358.

Пушкин А. С. Собрание сочинений: в 5 т. Т. V. – Санкт-Петербург: Библиополис, 1994. – 708 с.

Пушкин А. С. Собрание сочинений: в 5 т. Т. II: Поэмы. Сказки. Драматические произведения. – Санкт-Петербург: Библиополис, 1993. – 624 с.

Пушкин А. С. Собрание сочинений: в 5 т. – Т. 14. Переписка 1828–1831 гг. – М.: АН СССР, 1941. – 548 с.

Трубачёв О. Н. Несколько лингвистических глосс к моравско-паннонским житиям // Древнерусский литера-

турный язык в его отношении к старославянскому. – М.: Наука, 1987. – С. 30–45.

Шахматов А. А. Разыскания о русских летописях. – М.: Академический Проект. Жуковский: Кучково поле, 2001. – 880 с.

Данные об авторе

Елена Николаевна Бекасова – доктор филологических наук, профессор Оренбургского государственного педагогического университета (Оренбург).

Адрес: г. Оренбург, ул. Советская, 19.

E-mail: sakralist@mail.ru

About the author:

Elena Nikolaevna Bekasova is a Doctor of Philology, Professor of Orenburg State Pedagogical University (Orenburg).

Е. К. Созина
Екатеринбург, Россия,
Л. П. Якимова
Новосибирск, Россия

РОМАН Д. Н. МАМИНА-СИБИРЯКА «ЧЕРТЫ ИЗ ЖИЗНИ ПЕПКО»: ПРОБЛЕМАТИКА И ПОЭТИКА¹

Аннотация. Рассматривается круг основных проблем и художественная структура автобиографического романа Д. Н. Мамина-Сибиряка «Черты из жизни Пепко». Проблематизируется тема становления писателя в романе, проанализирована нарративная организация произведения (отношения повествователя и автобиографического героя), тема двойничества / двойничества, наглядно выраженная в тексте через образ Пепко и постоянное педалирование героем-рассказчиком образа «другого». Воссоздается контекст поколения восьмидесятников, в круг которого входил Мамин-Сибиряк.

Ключевые слова: автобиографический роман, нарратив, самосознание писателя, тема двойничества, «я и другой», роман-«признание», поколение восьмидесятников

E. K. Sozina
Yekaterinburg, Russia,
L. P. Yakimova
Novosibirsk, Russia

D. N. MAMIN-SIBIRYAK'S TRAITS FROM THE LIFE OF PEPKO: PROBLEMS AND POETICS

Abstract. The article focuses on the main problems and structural features of Traits from the Life of Pepko, an autobiographical novel by D. N. Mamin-Sibiryak's. The authors analyze the topic of a writer's formation, the narrative structure of the novel (more particularly, the relations between the narrator and the autobiographical character), the topic of character doubling, expressed in the text by means of the character of Pepko and the narrator's evoking the image of the Other. Additionally, the authors reconstruct the context of the 1880s generation Dmitry Mamin-Sibiryak belonged to.

Keywords: autobiographical novel, narrative, writer's self-consciousness, topic of character doubling, I and the Other, confession novel, 1880s generation.

1.

В богатейшем творческом наследии Д. Н. Мамина-Сибиряка важное место занимает тема искусства и литературы. С поразительной настойчивостью возвращается он к этой теме в разных по жанру произведениях: романах «Бурный поток» («На улице»), «Падающие звезды»; повестях «Доброе старое время», «Надо поощрять искусство», «Не то», «Буянка»; рассказах «Золотая муха», «Бедный черт», «Она придет», «По желанию публики», «Последний день», «Читатель» и др. Судьба искусства в разные периоды общественного развития, цели и задачи различных видов его, положение писателя, артиста, художника в обществе, психология художественного творчества – все это и еще многое другое, что давало ответ на вопрос об эстетических отношениях искусства к действительности, постоянно волновало Мамина-Сибиряка.

Из произведений, посвященных искусству, наиболее значимым является роман «Черты из жизни

Пепко» (1894). В отличие от уральского цикла («Приваловские миллионы», «Горное гнездо», «Золото», «Хлеб» и др.), он входит в цикл произведений о духовных исканиях русской интеллигенции, написанных главным образом на петербургском материале («Именинник», «Весенние грозы», «Без названия», «Ранние всходы») [о «петербургском тексте» в романе Мамина «Черты из жизни Пепко» см.: Митрофанова 2010], из числа которых с романами «Весенние грозы» и «Ранние всходы» его сближает проблема выбора жизненного пути ее молодым поколением, а с романом «Без названия» – четко выступающий фактор программности, ориентированный в одном случае на определение личной судьбы, в другом – на общественное благоустройство в целом. На наш взгляд, роман отражает литературно-эстетическое кредо Мамина-Сибиряка. «Черты из жизни Пепко» – единственное произведение писателя, где главный герой – литератор, писатель, беллетрист, где процесс формирования художника, становление его творческой личности, выработка «перспекта» творческой жизни предстают как главный предмет изображения. Именно через призму его творческих неудач и успехов, взлетов и падений, ошибок и прозрений открываются и все другие, «человеческие», стороны его жизни, личные и общественные связи.

Принципиально важно при этом, что в романе нашел воплощение тайный, непроговоренный за-

¹ Работа выполнена в рамках интеграционного проекта УРО – СО РАН «Литература и история: сферы взаимодействия и типы повествования». Авторы статьи придерживаются не совсем сходных взглядов на роман Д. Н. Мамина-Сибиряка, однако испытывают к нему равной силы притяжение и исследовательскую любовь. Они попытались создать единый текст статьи, но свести все «концы» вместе им не удалось, поэтому каждый укрылся за своей половинкой общего текста: Е. К. Созина за второй, Л. П. Якимова за первой.

мысел писателя сделать видимым и явным сам процесс превращения жизненных реалий, живого опыта и непосредственных переживаний героя в художественное произведение, показать, как происходит переплав житейских ситуаций в романский сюжет, как магией художественного слова сиюминутное становится вечным. Так многократно обыгрывается в романе случайно возникший мотив «веревочки», постепенно обрастая новыми смыслами и становясь знаком человеческой судьбы, так возникает художественный прием *роман в романе* – «роман де-вушки в белом платье» на качелях и «роман Любочки».

Право считать роман «Черты из жизни Пепко» самым личным и задушевым произведением дает также его глубокая автобиографичность. В основу его содержания положено изображение жизни молодого Мамина в Петербурге. В судьбе главного героя Василия Ивановича Попова как в зеркале отражены многие стороны личной жизни писателя: трудные годы студенчества, особенности быта провинциала в столице, начало литературной деятельности и болезненное переживание неудач с первым романом, ставшим жертвой издательских махинаций, обострившееся нездоровье и возвращение домой. Однако глубокая автобиографичность романа ни в коей мере не ограничивает типизирующей силы изображенной в нем ситуации. В романе раскрывается тернистый путь духовных исканий, нравственных терзаний и материальных невзгод молодого человека, сознательно связавшего свою судьбу с поисками своего места в сфере искусства, со служением «здоровой и хорошей» литературе, ради достижения высокой цели изначально готового к суровым испытаниям жизни. «Важно верить в себя, в свою миссию, в свои идеалы» [Мамин-Сибиряк 1950: 101], – убеждает себя Попов. Для автобиографического героя Мамина-Сибиряка литературный труд – не просто обретение возможности быть сытым и иметь кров над головой, но прежде всего средство возвыситься до общественного служения. Писатель – «общественное достояние», «литература священна» [Там же: 126] – это для Василия Ивановича Попова не просто красивые слова, а глубокое жизненное убеждение, кредо, программа. К служению великой цели он готовится благоговейно, не разменивая на мелочи заветной мечты стать «настоящим» писателем.

Мамин-Сибиряк зримо воспроизводит те мертвящие условия «расейской» действительности, в которых проходит формирование русского писателя из разночинной среды: отупляющую атмосферу мешанного бытия, тягостную необходимость трудиться за кусок хлеба и требухи, бороться с соблазнами легкого успеха и минутной славы, противостоять влиянию продажной литературы и всемогущей критики. Формулируя высокие принципы «настоящей» литературы, какой она представляется в идеале, Василий Иванович не превращается в героя типа рыцаря без страха и упрека. Психологический рисунок его характера сложен и не может не привлечь читателя глубокой диалектикой внутренней борьбы, прежде всего изживанием собственных слабостей и

противоречий. Как всякий живой человек, в молодости, почти еще юношеские годы, он не лишен склонности к легкокрылым иллюзиям, красивым мечтам о любви и славе. И его грызут сожаления о напрасно изживаемой юности в промозглых Федосьинных покровках, и он подвержен вспышкам зависти к благополучию сильных мира сего, осчастливленных возможностью ездить в ландо и слушать великую Патти из роскошных лож, а не с колосников театра. Но все это не убивает трезвой мысли о приоритетном служении избранной цели, не лишает сознания того, что все это лишь «та ржавчина, которая вьедается в молодое сердце» [Там же: 57] и безвольные уступки которой оборачиваются ценой всей жизни.

Жизненная и литературная программа Попова оказываются неразрывно связанными. Он безоговорочно убежден в том, что нельзя создать хорошего произведения, будучи плохим человеком, как нельзя писать «и душевным тоном среднего человека», ибо выйдет не художественное произведение, а «величайшая нелепость» [Там же: 126]. Отсюда его высокая требовательность к себе, непримиримость к компромиссам и стремление к нравственному совершенству. Он исходит из убеждения, что право быть писателем имеет не каждый, а только человек большого сердца и высоких помыслов, безукоризненной честности и безупречной совести, живущий полнокровно, осмысленно, красиво. Он считает, что писателем становятся не случайно, к этому готовятся, этому «посвящают» свою жизнь. Поэтому, несмотря на тягость окружающей обстановки, он относится к себе без снисхождения, не прячется за смягчающие вину обстоятельства и беспощадно судит себя за ошибки и вынужденные сделки с совестью, за малейшие уступки своему нравственному максимализму. Мотив нравственного суда, морально-этического императива проходит через всю художественную ткань романа. «...Нет суровее суда, как тот, который человек производит молча над самим собой» [Там же: 108].

Как человек, вышедший из народа, из самых глубин провинциальной жизни России, сохранение и упрочение связей писателя с общенациональными интересами Василий Иванович считает важнейшим условием литературного творчества. Отсюда его стремление вырваться из гнетущих условий богемного быта, выйти на широкий простор мыслей о мире и человеке: «Да разве можно быть автором, заживо похоронив себя в каких-нибудь “Федосьинных покровках”?» [Там же: 139]. «Неужели можно удовлетвориться одной своей жизнью?» [Там же: 157] – все эти вопросы мучительно и неотступно волнуют начинающего писателя. При этом Попов сознает важность и другой стороны этого вопроса. Писателю не удастся даже коснуться глубин национальной жизни, если в решении волнующих общественные проблемы он займет позицию объективизма и беспристрастности, если в созданных им произведениях не будет чувствоваться четкого и определенно-го отношения к изображаемому: «Не формальная правда нужна, не чистоплюйство» [Там же: 109], – утверждает герой.

Изображение многотрудного пути Василия Ивановича как писателя неразрывно связано с постановкой важнейших вопросов развития современной писателю литературы. Атмосфера литературных споров, разговоров, суждений пронизывает роман. Право говорить о литературе автор предоставляет разным по характеру и социальной принадлежности людям. Всегда остроумны, неожиданны, экстравагантны суждения Пепко, основательны и проверены жизненным опытом литературные высказывания честного, но с небольшим талантом писателя Селезнева, обывательские наивны и непосредственны литературные вкусы Александры Васильевны, Аграфены Петровны, лакея Степаныча. Но всему этому пестрому и нестройному хору литературных суждений, вкусов и взглядов противостоит мир упорных исканий главного героя, за профессионально глубокими раздумьями которого о путях развития современной литературы очень часто стоит сам автор.

В романе представлены разные типы писателей. С одной стороны, это эпизодическая фигура «взъерошенного пожилого господина с выпуклыми остановившимися глазами», «громادного литературного человека» [Там же: 164], чье имя олицетворяет духовное богатство и идейную неподкупность русской литературы 1870-х годов. Именно *Он* (имеется в виду М. Е. Салтыков-Щедрин) служил для Попова непререкаемым авторитетом и именно ему отнес Попов на суд свое любимое детище – повесть «Межеумок», услышав горькие слова категорического отказа: «Мы таких вещей не принимаем...». С другой стороны, в романе отчетливо проступает собирательный образ писателя, который нимало не задумывается над высоким назначением литературы, пишет исключительно для «угождения публике» и поставляет свою продукцию в бульварные журнальчики типа пресловутой «Кошницы», или, еще того хуже, как насквозь проеденный цинизмом Иван Иваныч: «Писать для большого журнала и писать для Ивана Иваныча – вещи несоизмеримые, и я вперед чувствовал давление невидимой руки. <...> От Ивана Иваныча веяло спертым воздухом мелочной лавочки и ... ремесленничеством... Тут не до идей и высоких помыслов. Я вперед предвидел, как от такой работы будет понижаться мой собственный душевный уровень, как я потеряю чуткость, язык, оригинальность и разменяюсь на мелочи. Вообще скверно. И это с самого начала, а что же будет потом?» [Там же: 111–112]. Здесь платят не за служение «истине, добру и красоте», а за количество убитых героев, «закрученные темы, кровавые эпизоды, экстравагантные завязки», призывно кричащие названия: «На волосок от гибели», «Тигр в юбке», «Руки, полные крови, роз и золота»...

А ргіогі начертанный проспект жизни сталкивался с неодолимыми порогами текущего дня, когда обнаруживалась неумолимая власть голодного желудка, драма тяжелых сапог в летнюю жару и легкого светлого пиджака зимой, неостановимого желания молодости любить, быть счастливым, радоваться каждому дню, а не в отдаленном будущем: «Да, – размышляет герой, – впереди предстоял целый ряд неудач, разочарований и ошибок, и только этим пу-

тем я мог достигнуть цели. Я нисколько не обманывал себя и видел вперед этот тернистый путь. Что же, у всякого своя дорога...» [Там же: 112].

Чрезвычайно важное значение в выстраивании системы эстетических взглядов автора и его главного героя имеет творческий опыт одного из персонажей романа, писателя-журналиста Порфирия Порфирича Селезнева. Именно старику Порфиричу обязан Попов своим сближением с литературной средой, навсегда вошли в душу его отеческие наставления любить литературу и преданно служить правде: «Гори правдой, и не лукавствуй и не давай камень вместо хлеба» [Мамин-Сибиряк 1958: 126]. Однако эстетическая платформа Порфирича далека от реализма. В его творческом опыте правда равнозначна всего лишь бытописанию и фотографии. Смакуя детали и подробности, за внешними абрисами жизни он не видит ее глубокого внутреннего смысла. Так написаны им и «Веревочка», и «Яблоко раздора», в том же фактографическом плане собирается написать он и новый рассказ о начинающем писателе: «Опишу молодого человека, который сидя в такой вот конуре, думал о далекой родине, о своих надеждах и прочее и прочее. Молодому человеку нечем платить за квартиру, и он по ночам пишет, пишет, пишет...» [Там же: 12]. Он способен изображать жизнь лишь со стороны уже сложившихся форм, из которых бессмысленным считает искать выхода: «...Мы в потемках кончим дни своего странствия в сей юдоли» [Там же: 126], – говорит старик, пророчески предвидя печальный конец своего жизненного пути. Самого Попова правда жизни влечет не только изобличением пороков, но и поисками «положительной стороны»: «“Несовершенство” нашей русской жизни – избитый конек всех русских авторов, – размышляет он, – но ведь это только отрицательная сторона, а должна быть и положительная. Иначе нельзя было бы жить, дышать, думать. Где эта жизнь?...» [Там же: 140].

Роман «Черты из жизни Пепко» отличает яркое своеобразие нарративной структуры, разнообразие и сложность приемов художественного конструирования, в результате чего его текст таит немало скрытых герменевтических хитростей и уловок, загадок и западней, в сети которых рискует попасть не только читатель, но и многоопытный исследователь.

Роман открывается картиной «хмурого осеннего петербургского утра» и сценой с самоубийством канатчика, которую наблюдает герой из единственного окна своей конуры, где «пишет, пишет, пишет» роман («У меня плелась своя паутина, а у него – своя» [Там же: 7]). Но это вовсе не результат живой яркости натуры, а плод памяти двадцатилетней давности, и по своей жанровой сути «Черты из жизни Пепко» – это роман-исповедь, роман-воспоминание, дань памяти годам юности героя и его друга Пепко, двух провинциалов, приехавших в столицу в поисках счастья, удачи, успехов. Именно в это хмурое утро «мелкотравчатый писатель» Селезнев познакомил начинающего писателя Василия Ивановича Попова с «академией», людьми, искусственными в «газетном борзописании», и с этого момента его жизнь потекла по новому руслу.

Красота и своеобразие облика Попова с особенной наглядностью проступают в сравнении с Пепко. Пепко – это двойник, alter ego Василия Ивановича Попова, тоже приехавший в Петербург с мечтой о его завоевании, и он тоже Попов, только Агафон Павлович. Хотя образ Пепко также не лишен автобиографических черт, но за ним писатель закрепляет главным образом те стороны характера, которые подлежат изживанию. Таким образом, «Черты из жизни Пепко» – это еще и своеобразный роман «двойника», хорошо известный русскому читателю по творчеству Достоевского, но если в классической форме этого романа двойник – результат раздвоения одной и той же личности и, следовательно, не лишен мистического и иррационального начала, то в произведении Мамина-Сибиряка он вполне реальная личность со своим неповторимо индивидуальным миром, хотя во многом и созвучным внутреннему миру главного героя.

В отличие от Василия Ивановича Пепко видит «настоящее счастье» и смысл жизни не в служении общему делу и слиянии с интересами тысяч, а в достижении личных благ. У него нет озаряющей цели, желания выработать проспект жизни, он «человек минуты», «живет взрывами», безвольно покоряясь обстоятельствам. Он полностью лишен способности учиться на собственных ошибках. Он бросается от одного дела к другому, от литературных занятий к военным подвигам, а от них к юриспруденции; вольнослушатель технологического института, он в то же время не прочь стать профессором монгольских наречий. С образом Пепко связана яркая и сильная юмористически-ироническая тональность романного повествования: Пепко и сам склонен к юмору, и жизненное поведение его вызывает у окружающих ироническую реакцию. Временами романский юмор приобретает оттенок такой неизбежной грусти и печали, что вызывает на память гоголевский «смех сквозь слезы».

Именно в таком ключе выдержана трагикомическая история поступления Пепко в добровольцы балканской войны с целью освобождения славянских «братушек» от турецкой неволи, когда тайный замысел его разом, одним махом стать героем-освободителем и самому освободиться как от деспотической власти жены, так и от преследований безответно влюбленной в него Любочки, оборачиваются неожиданной встречей в вагоне одновременно и с женой, и с любовницей, тоже добровольцами, одна – врачом, другая – медсестрой, едущим помогать сербским «братушкам». Обманула и мечта о подвиге и славе, обернувшись осадным сидением в курузе и ранением в место, не подлежащее обнажению. От обиды Пепко «готов сделать турком» и утешиться тем, что «феска очень идет» к его фотографии.

В жизни Пепко Василий Иванович видит много поучительного для себя. Пепко для него пример «от противного»: как не следует жить. В Пепко он видит самого себя, не сумевшего обуздать свои слабости, безвольно отдавшегося стихийному течению жизни. Ведь в принципе Пепко совсем не плохой человек, не негодяй, не тупица. В нем привлекает большая

внутренняя свобода, нескованность догмами и условностями, гибкость ума, склонность к юмору. А «сколько в нем захватывающей энергии, усыпанной блестящими неподдельного остроумия, – признается Василий Иванович. – Во всяком случае это был незаурядный человек, хотя и с большими поправками. Много было лишнего, много недостатков, а в конце концов все-таки настоящий живой человек, каких немного» [Там же: 66]. Василий Иванович любит его и в минуты лирического раздумья о своей молодости не отделяет ее от дружбы с Пепко. «Вспомнивая прошлое, я обобщаю свою молодость именно с Пепкой и иначе не могу думать. Это был мой двойник, мой alter ego» [Там же: 16]. Однако это не мешает герою сознавать, что он просто заблудился бы в «дремучем лесу», пал жертвой юношеских «вымыслов и галлюцинаций», сгинул бы среди «тысяч неудачников, ожесточенных самолюбий, озлобленных умов и неудовлетворенных самолюбий», если б не руководствовался «перспективой жизни», а жил, как Пепко, бездумно, бесцельно, одним днем.

Особенности романа «Черты из жизни Пепко» как автобиографического романа воспоминаний определяют такие характерные черты его повествовательного стиля как исповедальность, пронзительный лиризм, редкое богатство тонов и красок эмоционально-поэтической палитры, отдающей то тонкой патиной элегизма, то нотами острой печали и сожаления о скоротечно прошедшей молодости, то взрывами тяжелой меланхолии по поводу бренности человеческой юдоли вообще. «Милый Пепко, молодость, где вы? У меня невольно сжимается сердце, и мысленно я опять проделываю тот тернистый путь, по которому мы шли рука об руку, переживаю те же муки молодой совести, неудачи и злоключения...» [Там же: 16].

Сложность нарративной конструкции романа, в том числе и привычно трудный для такого типа повествования характер отношений между фигурами автора-повествователя-героя, породил в маминоведении отдельную герменевтическую проблему – как в толковании общего смысла произведения, так и в понимании характера главного героя. Известный исследователь творчества Мамина-Сибиряка И. А. Дергачев, справедливо признавая «Черты из жизни Пепко» одним из самых зрелых произведений писателя [Дергачев 2005: 261], тем не менее, судя по представленным аргументам, отказывает ему в праве считаться таковым: «...Нельзя сказать, что писатель раскрыл систему своих взглядов на искусство, что перед нами, как говорит Л. Якимова, становление писателя². Во-первых, Мамин-Сибиряк хорошо представлял, что основа творческих успехов лежит в личности писателя, определяется ей, и не говорить об идеологическом становлении его нельзя. В романе же все контакты литературной богемы с характерными для 70-х годов идейными течениями отсутствуют... Во-вторых, и это главное – ступеней роста писательской личности здесь не отмечается. Говорится о неудачах. Говорится об отчужденном характере интеллигентного труда, труда литератора,

² Имеется в виду статья: [Якимова 1967].

где действуют законы рынка, законы спроса и предложения, власти денежного мешка, но рядом все же вырисовывается представление о другого типа литературе, где писатель может выразить себя, свое внутреннее я, свое понимание мира. Эта сфера недосяжима пока Попову...» [Дергачев 2005: 274] и т. д.

Следует иметь в виду, что Мамин-Сибиряк раскрывает в романе процесс формирования писателя как процесс трудный и противоречивый, не укладывающийся в ограниченные рамки литературного произведения. На первый взгляд может даже создаться впечатление незавершенности романа. Действительно, он не имеет конца в общепринятом, романическом, смысле: не заканчивается ни женитьбой героя, ни его смертью, ни его поражением, ни его триумфом. Герой возвращается домой, не покрыв Петербурга, после долгой болезни, пережив цель творческих неудач, закаленный трудными испытаниями жизни, с уверенностью, что еще добьется своего. Незавершенность процесса творческого роста Попова входит в сюжетно-композиционный план романа, обогащает его рецептивный ресурс и вовсе не означает незаконченности произведения. Положенный в его основу конфликт между людьми, по-разному понимающими смысл жизни, раскрыт, а незавершенность процесса творческого становления героя призвана подчеркнуть его особую сложность. Это роман не о потерянном времени, а об обретенном опыте.

И хотя читатель расстается с героем в момент, когда на избранном пути его ждут новые испытания, роман не оставляет сомнений в том, что именно победа явится конечным итогом жизненных и творческих исканий Василия Ивановича Попова. Эту уверенность читатель обретает не непосредственно из романического действия, не из благополучного финала или уст повествователя, а, так сказать, опосредованно, путем восприятия романа как произведения, написанного по истечении двадцати лет самим Поповым. Созданное в лучших традициях реалистического искусства в соответствии с заветом «гори правдой, не лукавь...», оно могло свидетельствовать о появлении в русской литературе большого и «настоящего» писателя и, что особенно важно, о претворении в реальность вещей слов Пепко: «...Ты еще можешь проторить себе путь к бессмертию, если впоследствии напишешь свои воспоминания о моей бурной юности» [Мамин-Сибиряк 1950: 109]. Ко времени написания романа-воспоминания Попов уже выработал в себе способность видеть мир в многообразии красок, а не делить действующих лиц «на собственно героев и мерзавцев по преимуществу» [Там же: 47], угадывать «сокровенные движения души», видеть «всю ложь и неправду жизни». Роман стереоскопичен: Василий Иванович, как и пророчествовал Пепко, написал свои воспоминания о годах молодости, а реальный писатель в лице Мамина-Сибиряка, обратившись к воспоминаниям о годах собственной молодости, прошедшей в Петербурге, воспроизвел сложный процесс переплава жизненной фактуры воспоминаний в художественное произведение. И этот переход от одного автобиографического пласта в другой, тоже входя в

сюжетно-композиционный план произведения, неизбежно ставит и читателя, и исследователя перед трудной проблемой различения голосов автора, повествователя и героя.

Следует также обратить внимание на то, что неотступное движение к цели стать настоящим писателем погружено в романе в совершенно особый повествовательный субстрат – вовсе не идеологический, а феноменологический, что соответствует характеру художественной мысли писателя. И Мамина-Сибиряка, и его героев, конечно, волнуют проблемы социальной несправедливости, но источник творческого успеха и автор, и его герои видят не в материальном преуспевании, хотя не отрицают его важности, а в совершенствовании своего личностного, человеческого облика и в этом смысле возлагают главную надежду не столько на перемену внешних обстоятельств, сколько на личную ответственность за свою судьбу, силу внутреннего самостояния. Проблема исследования феноменологической основы романного повествования не входит в задачу данной статьи, но значение этой художественной доминанты романа неизменно учитывается.

Непреходящая важность поставленных в произведении проблем и неразрывная с ними оригинальность художественной формы романа-воспоминания создают то ощущение жизненной полноты и достоверности, что высоко оценили современники писателя и что может пролить свет на тайну его притягательности для современного читателя. О многом говорит первоначальное название романа «Завоевание Петербурга» с выразительным подзаголовком «Посвящается молодым авторам», откуда становится ясно, что писатель ставил задачу передать свой творческий опыт молодежи.

2.

Автобиографический характер романа Мамина «Черты из жизни Пепко» (1894) очевиден. «...Хронология, топография и основные персонажи произведения имеют ясную биографическую основу» [Там же: 346], – писал в комментариях к роману Е. А. Боголюбов и приводил массу примеров, сопоставляя эпизоды из романа и биографии автора. По воспоминаниям Б. Д. Удинцева, в таком ключе рассматривал свой роман сам Мамин: «Но он в конце жизни говорил об этих годах (молодости. – Е. С.) чрезвычайно мало, часто ссылаясь на “Черты из жизни Пепко”: “Я там все описал”» [Мамин-Сибиряк в воспоминаниях: 250]. Аналогичные воспоминания об отношении писателя к этому произведению имеются в мемуарах и других современников. Но роман – художественное произведение, и как бы ни был он автобиографичен, он создается по законам искусства, художественной условности. Однако если автор оценивает его как добросовестное изображение своего прошлого, на которое может ориентироваться любознательная молодежь, значит, создавая его, он решал какую-то важную для себя личностную – и неизбежно творческую – задачу. Попытаемся понять это в ходе анализа произведения, в первую очередь исходя из его нарративной структуры как своеобразного «ключа» к «герменев-

тическим» загадкам текста. На наш взгляд, разгадать их вполне возможно.

Установка на автобиографический диегесис присутствует в самом нарративе: повествователь постоянно подчеркивает временную дистанцию между собой и своим героем, накопленный им опыт жизни и груз обретенных знаний о ней. «Да, я смотрю через призму двадцати лет на сидевшую за столиком компанию и могу только удивляться человеческой непроницаемости. В трактир на Симеоновской меня привело простое любопытство, и я не подозревал, что в моей жизни это был самый решительный шаг. Бывают такие роковые дни, когда жизнь поворачивает в новое русло. А человек этого не чувствует, поддаваясь течению» [Там же: 15–16]. Опыт жизни дает повествователю возможность самых разнообразных житейских обобщений – как, например, в только что приведенной цитате, т. е. своеобразных максим, рационализирующих его письмо и являющихся одним из ведущих показателей реалистического нарратива и стиля. Обобщающая, типологизирующая манера повествователя обеспечивает ему безусловное превосходство над героем, для которого познание жизненных «даров», ее добра и зла, еще впереди. Но само это превосходство – избыток видения повествователя по сравнению с героем, его накопленный опыт жизни – далеко не всегда приносит ему радость. Так, рассказывая об их с Пепко поисках дачи, из своего времени наррации повествователь переносится в недавнее, но будущее по отношению к бытию своего героя время, эмоционально переживает бег времени и свое старение, свою, словно бы уже состоявшуюся, встречу со смертью: «Недавно я был там, почти через двадцать лет, и не узнал когда-то знакомых мест. Со мной вместе шли мои сорок лет, и через их дымку я видел только старые лица, старых знакомых, давно минувшие события, сцены, мысли и чувства. Да, я нес с собой воспоминания и чувствовал себя пришельцем из другого мира. И никому-никому не было дела до моих старческих воспоминаний... Я почувствовал себя чужим, и сорокалетнее сердце сжалось от тоски, какую нагоняет солнечный закат. Да, они уже не вернуться, эти молодые грезы, иллюзии, надежды, улыбки, взгляды молодых глаз, беззаботный смех, молодые лица...» [Там же: 66]. Пассеистическая позиция повествователя, его печаль не только по невозвратному прошедшему, но и по необратимости жизни выливается в мизантропические жалобы на уготованность скорого жизненного финала, на тяжесть «груза», который человек привычно тащит с собой по жизни и который заставляет его индивидуальность отливаться в привычные формы. У Мамина эта, в целом достаточно тривиальная, идея порождает неожиданные – чисто кладбищенские – ассоциации повествователя: «Какая это ужасная мысль, что мир управляется именно покойниками, которые заставляют нас жить определенным образом, оставляют нам свои правила морали, свои стремления, чувства, мысли и даже покроя платья. Мы бессильны стряхнуть с себя это иго мертвых...» [Там же: 67]. Кладбищенская «элегия в прозе», разбивающая фабульное повествование о

прошедшей молодости героя-рассказчика, дает своего рода литературную мотивировку «старческим» – в сорок-то лет! – размышлениям и сетованиям повествователя. В финале этого неожиданного пассажа, двигаясь в логике «старческих» воспоминаний, он обращается с ироническим поучением к новым поколениям – к «дачной девушке в белом платье», сменившей ту, что когда-то привлекла внимание его самого – когда ему было двадцать лет: «Милые девушки, вы убеждены, что вам будет всегда семнадцать лет, потому что вы еще не испытали долгих-долгих бессонных ночей, когда к бессонному изголовью сходятся призраки прошлого и когда начинают точить заживо “господа черви”...» [Там же: 67].

Таким образом, мы видим, что в романе образуется двуплановость не только повествовательных инстанций и временных потоков (естественная для автобиографических текстов), но и художественных модальностей («модусов художественности»): эпическая интонация, сопровождающая повествование о жизни я-героя, постоянно перебивается лирической, а то и иронически-насмешливой нотой, вносимой настроением повествователя, его экспрессивным, подвижным отношением к своему «предмету», желанием как можно точнее и полнее передать прошлое – вернее, то в прошлом, что и теперь еще заставляет его волноваться и вспоминать.

Позиция героя, естественно, лишена всей этой мотивировочной системы – ведь это еще человек «в себе», не знающий и не догадывающийся о многих чертах своей личности, а уж тем более – о будущих событиях жизни, о людских привычках и нравах. В своем рефлексивном слове рассказчик говорит о всегдашней своей склонности к самоанализу, но она естественна для человека думающего, тем более – становящегося писателем. Заметим, что жизненные установки героя определяются моральным багажом, вынесенным из детства, из опыта общения с родными: фактически он не подвергает их сомнению и жестоко казнится за их нарушение. Угрызения совести за свое «свинство» сопровождают едва не каждую встречу Василия Попова с членами «академии» (журналистского братства), поскольку все они чаще всего заканчиваются одним – безудержным пьянством. «На другой день я проснулся в совершенно незнакомой мне комнате и долго не мог сообразить, где я и как я мог попасть сюда. Ответом послужила только нестерпимая головная боль... Но и эта боль ничто по сравнению с тем стыдом, который меня охватил» (первое знакомство с писательской братией) [Там же: 18]. «Это было не теоретическое свинство, а настоящее, реальное. <...> Меня охватило такое отчаяние, что я готов был расплакаться, как ребенок. Неужели это был я?» (на утро после приезда на дачу в Третье Парголово всей «академии») [Там же: 116]. Поэтому и нагрянувшую болезнь – начинающуюся чахотку – герой воспринимает как наказание за пьянство и безалаберность жизни. Этический кодекс сохраняет неприкосновенность и для рассказчика-повествователя, он оценивает свою разгульную молодость примерно в тех же параметрах, а обобщая печальные финалы членов «академии», констатирует: «Что же свело их в

преждевременную могилу? Ответ довольно грустный: пьянство...» [Там же: 37].

Герой, будто намагниченный, движется по тому пути, что уже прошел повествователь: постигает те же нехитрые истины, разочаровывается в том, в чем *должен* разочароваться, по мысли взрослого повествователя. Из взгляды на жизнь естественно схожи, и всякий раз за оценкой людей и обстоятельств, выносимой героем-рассказчиком, выглядывают «уши» повествователя. Установление идентичности героя, Василия Попова, и повествователя, по-видимому, было принципиальным для автора: «У меня невольно сжимается сердце, и мысленно я опять проделываю тот тернистый путь... хочется наконец видеть себя опять молодым, с единственным капиталом своих двадцати лет» [Там же: 16]. На наш взгляд, роман Мамина-Сибиряка можно отнести к типу автобиографических произведений, обозначенному В. Подорогой как «роман-признание» [Подорога: 1996]: представленный текст – это своего рода авторская исповедь, акт «признания» во всех грехах и ошибках, совершенных автором-рассказчиком в молодости, во всех его неудачах, что и дает нужный моральный эффект в сознании автора, а заодно (с его точки зрения) способно предостеречь других от совершения подобных ошибок.

Основное различие между рассказчиком-повествователем и героем состоит в том, что передаваемые повествователем рассуждения и мнения героя касаются главным образом писательского труда, тогда как точка зрения самого повествователя шире. Намечается любопытная закономерность: если герой «резонерствует», то исключительно по поводу своих способностей литератора и каких-либо тонкостей письма, и именно разочарование в своем первом романе вызывает у него подозрение в незнании жизни, ставшем причиной творческой неудачи, – том незнании, которое с лихвой наверстывает затем автор-рассказчик («Перечитав свои рукописи, я пришел к грустному заключению, что все написанное мной решительно никуда не годится, как плохая выдумка неопытного лгуна. Не было жизни, потому что не было знания жизни, и мои действующие лица походили на манекенов из папье-маше» [Мамин-Сибиряк 1950: 108]). Да, герой – прежде всего писатель, история его незаконченного романа и самого писательства сопровождает историю его петербургских «мытарств», выступает своеобразным оправданием периодов «свинства» и вместе с тем способом выхода из них, надеждой на спасение. Характерно, что именно в связи с разочарованием в своем писательстве и в своем многостраничном романе Василий Попов переживает острейший приступ неудовлетворенности собой, сильнейший нравственный кризис: «Проверяя самого себя, я пришел к выводам и заключениям самого неутешительного характера и внутренне обличил себя. Прежде всего, недоставало высокой нравственной чистоты... <...> Гнилостное заражение происходило еще в зародыше. Как видите, я нисколько не обманывал себя относительно собственной особы и меньше всего верил в так называемые молодые порывы» [Там же: 108]. Последняя фраза принадлежит уже скорее по-

вестователю: его голос вырастает из голоса героя и в том, что касается оценки своих ранних опытов и искушений, практически сливается с ним, а в чем-то и замещает его. Относительно отношений людей, общей философии жизни вместо автобиографического героя резонерствует обычно Пепко. И здесь мы выходим на главный вопрос: зачем в романе Пепко и почему автобиографический роман Мамина-Сибиряка носит название «Черты из жизни Пепко», а не Василия Попова.

Автор-повествователь представляет Пепко в самом начале романа не только как друга молодости, но и как своего двойника, alter ego. «Двойниковость» автобиографического героя и Пепко выражается в общности их фамилии – оба Поповы, социальной и литературной судьбы – оба студенты и начинающие авторы, подвизающиеся в мелкой прессе, происхождения – оба выходцы из провинции, не получающие никакой материальной помощи из дома. О близости Пепко к биографическому автору, создателю романа, говорит ряд фактов: если родина автобиографического героя – юг, то Пепко родом с севера, из Сибири, отмечается его прекрасная память, которой обладал в детстве сам Мамин-Сибиряк. Но вряд ли стоит говорить о том, что Пепко – воплощение негативных черт личности автора-рассказчика, это было бы слишком простым решением проблемы. Автобиографический герой и Пепко, по сути, являют нам две грани авторского сознания, представленного как единое в образе рассказчика-повествователя, даже более того – разные аспекты или модусы сознания вообще. Многие из качеств, которые приобрел рассказчик вместе со знанием жизни, в содержании его истории отданы Пепко: у него они присутствуют а priori, хотя в своеобразном, индивидуально-характерном воплощении. Кстати говоря, насмешливо-ироническое отношение к набранному опыту жизни и своему прошлому, которое мы отметили выше как одну из ведущих интонаций в голосе повествователя, принадлежит как раз Пепко, а уж лирически-задушевная – скорее герою по имени Василий Попов. Отметим различие позиций и структур личности автобиографического героя и Пепко.

Автобиографический герой в большей степени сосредоточен на себе и достаточно равнодушен к идеям и веяниям эпохи (недаром роман Мамина-Сибиряка современная ему критика порицала за то, что в его «героях-одиночках» плохо отражена русская действительность 1870-х годов, – но вряд ли с этим можно согласиться), тогда как в высказываниях Пепко обнаруживается множество примет времени, причем времени именно 70-х, а отчасти и 80-х гг. Это его апелляция к «праву захвата и труда» [Там же: 61] – отголосок народнической социологии, своеобразная теория «пуантовой зоологии», включающая рассуждения о «высших формах полового отбора» [Там же: 63], – в духе внедряемого в общественно-эстетическое сознание России натурализма, разговоры об «упадке современной поэзии» [Там же: 134], столь популярные в критике вплоть до Д. Мережковского, наконец, патриотические настроения Пепко, подвигшие его к участию в Сла-

вянской кампании на Балканах (одно из ведущих «дел» семидесятников). Преждевременный скептицизм, присущий Пепко, – также характерная черта «молодого поколения» семидесятников и последующего поколения 80-х гг., и в этом отношении Мамин-Сибиряк отнюдь не погрешил против исторической правды.

Сама склонность Пепко к рассуждениям, стремление всему и вся найти свое обоснование (будь то отсутствие денег на конку, внимание женщин или творческий кризис) характеризует героя не столько как «поэта» (каким он предстает в романной жизни), сколько как мыслителя-резонера, отчасти философа – в обиходном употреблении этого слова. Пепко взирает на мир с общественных, социальных позиций, автобиографический герой – с позиций художественных, эстетических. Чрезвычайно показательна сцена весенней прогулки друзей на Елагин остров: Василий Попов любит природу, Пепко же размышляет о половом отборе, производимом обществом, и о своем отношении к нему. Общие смыслы для него приоритетны, отсюда его постоянное недовольство жизнью, социальная ориентированность, стремление к первенству. Автобиографический герой, как уже упоминалось, не подвергает сомнению общепринятые нормы и ценности, но и более независим от них, ибо интенции его сознания направлены на мир как на равноправный субъект, он – художник-созерцатель. Пепко пристрастен, он мнит себя в центре мира, который для него объектен и подлежит завоеванию, но поэтому же он более раним и более агрессивен. Индивидуализм всегда оказывается уязвим, а черты индивидуалиста в характере Пепко подчеркиваются неоднократно: «Я люблю себя в них» (Пепко о женщинах) [Там же: 63], «рафинированный индивидуализм» [Там же: 120], «О, Пепко был величайший эгоист, который думал, что мир скромно существует только для него!» [Там же: 153]. Но это же личностное свойство является двигателем жизненной энергии Пепко, и недаром он выполняет роль стимулятора, бродильного начала в жизни Василия Попова: проталкивает его в журналистику, поощряет писание им романа, увлекает снять летом дачу в Парголово. Временами Василий Попов становится для Пепко «добрым гением», регулирующим его отношения с людьми, временами настоящим «демоном», которого он ненавидит.

Герои дополняют и уравнивают друг друга. Показательно, как они вместе разрабатывают на даче «роман» автобиографического героя с девушкой на качелях: «Я слишком поторопился, предупредая события и давая каждый день по новой главе, – Пепко догадался, но сделал вид, что верит, как раньше, и охотно присоединился к моим фантазиям, развивая основную тему» [Там же: 85]. Мало того – из романа воображения и мечты приятеля Пепко создает целую теорию «психологии творчества», согласно которой творчество возникает из «неудовлетворенного чувства», из «желания желаний» [Там же: 85], предвосхищая здесь также вполне натуралистическую концепцию Фрейда. В другой раз «роман Любочки» по живому материалу

истории, произошедшей с Пепко, замышляет создать Василий Попов, а первоисток всех этих воображаемых романов становится мечта Пепко о «патрицианке», ради обладания которой он хотел бы жить. Герои живут мечтами, как это свойственно юности, и каждый проживает внутри себя свою «тысячу жизней». Как писал И. А. Дергачев, «“Устные рассказы” персонажей служат своеобразной иллюстрацией компенсаторной функции искусства, развиваемой героями» [Дергачев 2005: 272]. Но автор акцентирует именно двойниковость своих героев – и в сюжете романа между ними разворачивается соперничество, появляются ноты зависти к успехам друг друга, неприязни, очевидно, объясняемой не только бытовыми факторами. В конце концов Пепко женится и отправляется на войну, Василий же Попов тяжело заболевает, а когда Пепко возвращается в Петербург, – уезжает на родину. Один должен выместить другого, поэтому воля автора, она же воля жизни, разводит их в разные стороны. Сам автор-повествователь порой задает странную мысль: «...бродя по Третьему Парголово, я больше всего думал о нем, моем alter ego, точно и сам я умер, а смеется, надеется, думает, любит и ненавидит кто-то другой...» [Мамин-Сибиряк 1950: 66]. Кто и чей здесь двойник?..

По отношению к автору-рассказчику Пепко представляет собой «другого как другого», или «другого как третьего» (мы используем терминологию А. М. Пятигорского, см. [Пятигорский 1996]). Этот герой проживает вполне самостоятельную романную жизнь, и благодаря ему автор набирает новый опыт, в итоге чего из простодушного юноши «в себе» он, в предполагаемой перспективе, и становится писателем, а значит – личностью «для себя» и «для других». Этот обретаемый автором опыт можно обозначить как опыт существования «вне себя» – опыт обретения творческой личностью персональной идентичности. Описание данного процесса также составляет художественную задачу романа Мамин-Сибиряка, а заодно, думается нам, определяет новаторство этого автобиографического романа в целом. Без Пепко не было бы романа, а были бы, возможно, лишь автобиографические «очерки» (именно такое жанровое обозначение имело первоначально произведение Мамин). Ведь роман всегда требует наличия «другого» – и, тем более, роман автобиографический, в котором, как у Мамин, слишком сильно взаимоприятие героя и повествователя. Герой, Василий Попов, по существу, аутичен, – только со встречи с Пепко в сообществе «академии» начинается развертывание жизненного, да и писательского сюжета Василия Попова, стимулом же и заявкой оказывается здесь событие смерти канатчика, получающее значение внутривроманного символа.

Тема «я и другой (другие)» является ведущей в плане самосознания автобиографического героя и рассказчика. Так, если взрослый рассказчик видит своего двойника в Пепко, то герой обнаруживает его в «дачном муже» своей покровительницы и спасительницы Аграфены Петровны («Сначала я его презирал, потом ревновал и, наконец, начал смотреть на него как на своего alter ego» [Мамин-Сибиряк 1950:

180]). Он сам порождает своего временного двойника – «серого человека», явившись на студенческий бал, причем на сей раз, вопреки традиции, зеркало не запускает этот фантом, но, напротив, погашает его («Я пошел к нему, он двинулся навстречу мне. Потом... потом оказалось, что это было отражение в стенном зеркале моей собственной персоны» [Там же: 124]). Подмена себя другим, т.е. потеря идентификации личности, волнует героя в отношениях с Шурочкой / Александрой Васильевной («"Серый человек" шел под руку с признанной царицей бала и позабыл все на свете...» [Там же: 123]), с Аграфеной Петровной, которая по его наблюдениям «во мне любила не меня даже, а собственное неудовлетворенное чувство» [Там же: 178]. Он совсем по-девушкински («Бедные люди» Ф. М. Достоевского) задумывается о «других» в отношении к писательству и даже к жизни: «Пусть *другие* (здесь и далее курсив автора. – Е. С.) живут, наслаждаются, радуются... Черт с ними, с этими другими. Все равно и жирный король и тощий нищий в конце концов сделаются достоянием господ червей, как сказал Шекспир, а в том числе и *другие*. <...> На улице трещали экипажи, с Невы доносились свистки пароходов: это *другой* торопился по своим счастливым делам, *другой* ехал куда-то мимо, одни "Федосьины покровы" оставались незыблемо на месте, а я сидел в них и точил самого себя, как могильный червь» [Там же: 178, 179]; «К прежнему репертуару заражавших меня чувств прибавилась озлобленность неудачника. И тут были *другие*, не только составившие себе к двадцати пяти годам имя, но уже умиравшие, свершив в литературе все земное» [Там же: 182]. Вообще тема вымещения себя из жизни «другими», или – себя-покойника, место которого занимает «другой», слишком часта в романе, чтобы быть случайной (еще пример: Аграфена Павловна «смотрела на меня, – так смотрят только на дорогих покойников» [Там же: 180]). Это еще раз подчеркивает остроту проблемы обретения героем-рассказчиком самого себя, необходимость растождествления с двойниками (а в конечном итоге – смерти одного из них), чтобы идти своим собственным путем. Ведь и Пепко в письме Василию Попову из лазарета говорит о том же: «Кто-то *другой* взял все лучшее в жизни, этого *другого* любили те красавицы, о которых мы мечтали в бессонные ночи, *другой* пил полной чашей от радости жизни...» [Там же: 177]. Пепко же подводит итог теме – признается в «величайшем счастье быть самим собой» [Там же: 185]. Побывав на войне – полежав в кукурузе, а затем в военном лазарете, познав истинную цену «славянского братства», он переосмысляет и свое недавнее прошедшее: «Дорого бы я дал за собственную свободу, чтоб опять поселиться в этой дыре и опять мыслить и страдать» [Там же: 185]. Но... не успокаивается и на этом: вернувшись с войны, с головой кидается в юриспруденцию и за три месяца осваивает ее, получая степень кандидата прав, а потом задается вопросом, зачем он это делал.

Нужно сказать, что тема двойничества была чрезвычайно популярна в русской литературе конца 1870–1880-х годов, в массовом масштабе осваивав-

шей опыт Ф. М. Достоевского. Она звучала в произведениях М. Альбова, К. Баранцевича, И. Ясинского, И. Щеглова, Д. Мережковского и др.; с началом века с новой, пронзительной силой ее поставил в своих стихах И. Анненский. Эта общность исканий разных художников позволяет считать их своего рода литературными предшественниками того бума в психиатрии, что произойдет с началом нового столетия благодаря З. Фрейду и быстро скажется на литературе. Не меньшую популярность имела в литературе поколения Мамина тема «другого», связанная с «двойничеством», а также протекающие отсюда мотивы «кладбищенства», «тоски», «одиночества», усталости от жизни, разочарования и неудовлетворенности в ней, преждевременной старости души. Все это в совокупности и позволяло критике называть поколение восьмидесятников (мировоззрение которых сформировалось на почве идейного кризиса конца 70-х, т.е. нерешенных проблем семидесятничества) «больным», «потерянным», а соответствующая эпоха получала в истории литературы наименование эпохи «потемок» и «сумерек», «переходного времени». Даже А. П. Чехов, относивший себя к тому же поколению, извещал горечь эпохи «безвременья», и свидетельство тому – как его произведения 80-х гг., так и письма различным корреспондентам.

С этим связана и другая особенность этого периода. Поколению 80-х, словно бы утратившему ток и движение истории – попавшему в промежуток «безвременья» – было свойственно особое переживание *своего* и *будущего* времени: себя они почитали уже «покойниками» (как мы помним, это частый мотив Мамина), поколением, чья песенка уже «спета», которое вот-вот должно уступить место новому времени и «новым песням». Иначе говоря, личный и общественный пессимизм рождал чувство творческой неполноценности и исчерпанности, а нередко и просто зависти к «другим», более счастливым в своей писательской судьбе. Ср. в романе Мамина: «Мной вообще овладел пессимизм, и пессимизм нехороший, потому что он развивался на подкладке личных неудач. Я думал только о себе и этой меркой мерял все остальное» [Там же: 182]. О зависти как Пепко, так и Василия Попова к «другим» свидетельствуют вышеприведенные фрагменты текста. И совершенно в тон «поколенным» настроениям целую речь о настоящем и будущем литературы произносит в романе Мамина Порфир Порфирыч: «И литератор будет другой... Народится этакий чистоплюй и захватит литературу. <...> И еще горьким смехом посмеется над нами, своими предками, ибо мы были покрыты грязью и несовершенствами. <...> А того не будет знать, через какие трущобы мы брели, какие тернии рвали нашу душу и как нас обманывали на каждом шагу блуждающие огоньки, делавшие ночь еще темней. <...> Мы в потемках кончим дни своего странствия в сей юдоли, а вы помните... да, помните, что литература священна» [Там же: 126]. Все это высказывание пронизано символикой литературы 70–80-х гг.: таковы образы «потемок», «трущоб» и «терниев», «блуждающих огоньков» (ср. последние в произведениях В. Коро-

ленко, Н. Лескова), однако все эти испытания испытываются «священной» неприкосновенностью литературы. В 90-е гг., когда Мамин писал роман, эта возвышенно-романтическая антиномия могла уже показаться атавизмом, очевидно, поэтому выразителем неприкрытого идеализма сделан представитель старшего поколения, уходящий из жизни.

Оба героя романа Мамина по фактам своей внутривроманной жизни – люди 70-х гг., но по существу самосознания и мироощущения они – именно восьмидесятники, хотя роман Мамина писался уже в первой половине 90-х гг. По-видимому, в нем отразились настроения, реально переживаемые тогда писателем. «Ваш друг, т. е. я, Марья Николаевна, очень болен... Тоска, тоска и еще тоска... – пишет он 25 декабря 1894 г. М. Н. Слепцовой. – Вы знаете только внешнего человека, который время от времени сумасшествует, которого судят, бранят и жалеют, но есть и другой, гораздо лучше – тот внутренний человек, которого никто не знает, даже Вы. Скучно... Тоска... Два состояния: работа и тоска... Что делать? Куда идти? Проще – куда деваться? Все пути-дороженьки заказаны, а посему об этом будем молчать» [Мамин-Сибиряк 1958: 386]. Все так называемые поздние романы Мамина, созданные в 90-е гг., пронизаны настроением некоей трагической завершенности жизни, выражающейся в драматизме судеб героев и их начинаний, и даже роман «Без названия» здесь не исключение (ср., напр.: «Сидя около больной, Честюнина точно подводила итог своей молодой жизни и приходила сама к тому же заключению, как и Василий Васильич. Да, она стала совсем другая и не к лучшему... Не было уже прежней веры в жизнь, в людей и недавние мечты. Многие отошло назад, другое исчезло, как сон, а кругом нарастала какая-то мучительная пустота. А главное, все чаще и чаще являлось глухое недовольство собой, как предвестник какой-то хронической болезни». – «Ранние всходы» [Мамин-Сибиряк 1950: 334]). Ощущение своей «оконченности» и пустоты возникает у большинства представителей поколения восьмидесятников достаточно рано (примерно в середине десятилетия), но достигает своего расцвета уже в 90-е – начало 900-х гг. Немногие смогли его преодолеть: пожалуй, здесь можно назвать одно центральное имя – А. П. Чехова. С этим связаны поиски восьмидесятниками новых дорог в искусстве – при четком сознании того, что с носителями новых идей и мнений (т. е. с выразителями искусства модернизма) им не по пути. Поэтому мотивы кладбищенства, «живых мертвецов» тоже можно считать сквозными для всего поколения. Приведем лишь один пример. В 1889 г. К. С. Баранцевич пишет Чехову: «Нет, песня моя спета. Я один из тех живых мертвецов, каких много вижу вокруг себя и которые, странное дело, в ослеплении самими собою думают, что они живые...» [Баранцевич 1889]. Яркий диагноз поколения прочитывался в пьесе Чехова «Иванов» (1887), созданной в этот период на описанной нами психологической и мировоззренческой основе.

В романе Мамина-Сибиряка петербургские «мытарства» автобиографического героя заканчи-

ваются его отъездом из столицы, т. е. чисто географическим, пространственным разрывом «гордиева узла» двойничества, которому предшествует фактически уже состоявшееся разлучение с Пепко. Пепко же, вернувшись из Сербии, пытается найти для себя занятия, но и он и его друг понимают, что все это лишь временные паллиативы, что выхода из состояния «лишнего человека», к которому пришел Пепко еще перед отъездом на Балканы и которое так ярко выразилось в его письме, нет. «Вот что, Вася... – заговорил он торопливо. – Помнишь, я тебе из Белграда тогда писал? Кончено, брат... Молодость кончена. Э, плавать... Я, брат, на себе крест поставил» [Там же: 191], – говорит он на прощание Василию Попову. Из содержания романа мы знаем, что Пепко прожил недолго. Символика «веревочки», на которой повесился канатчик и которой, как известно, «недолго виться», заданная в начале повествования, в конце концов торжествует.

Биография Мамина-Сибиряка свидетельствует, что первый «захват» Петербурга действительно закончился для него по существу ничем. Настоящий писатель родился на родине, но родился, будучи обогащен опытом преодоления разрыва с самим собой, давшим ему желанное «знание жизни». Именно этот смысл имел в виду И. А. Дергачев, толкуя финал романа и его «продолжение» во внетекстовой жизни автора: «Смысл произведения проясняется в скрытой, разрешенной ситуации в финале романа. То, с чем столкнулся герой в Петербурге, остается позади, меняется жизнь, исчезает чувство безысходности. Стоит только из этой общности с заданными отношениями и ценностями перейти в другую общность, оставленную на родине, истинно эпическую, как все будет другим. Каким, это не детализируется, но ощущение радостного преодоления от финала остается» [Дергачев 2005: 277]. Можно ли говорить о том, что это роман о становлении писателя? Да, безусловно, но становления «длиною в жизнь», захватывающего в свою орбиту именно внетекстовые элементы произведения, без которых теперь уже мы не можем воспринимать сам роман.

В процессе нового, творческого проживания истории своей жизни, в вымышленном времени повествования и письма автор вновь проходит через болезнь своего поколения и своей эпохи – болезнь оглядки на «другого» и подстановки «другого» на место себя. Поэтому тема Пепко звучит для него не столько как тема памяти, сколько как тема смерти и власти «покойников» над его личностью. В фабульном течении романа он освобождается от нее – в философском плане признает эту власть общим законом жизни – как было свойственно опять-таки восьмидесятникам («Какая это ужасная мысль, что мир управляется именно покойниками, которые заставляют нас жить определенным образом...»). Тема целостности и единственности человеческого «я» в «Чертах из жизни Пепко» поставлена в прямую зависимость от смерти – смерти не «ветхого человека» (по терминологии современников автора), но своей же собственной личности в иной ее ипостаси, как своего alter ego. «Двойник» не отменяется – он продолжает жить уже в личности автора, в его по-

вествовательной технике, и сам автор осознает это и по-человечески скорбит...

Указанная проблематика не вынесена в романе Мамина-Сибиряка на поверхность, однако именно она, на наш взгляд, определяет его своеобразие, и потому мы смело можем сказать, что этот роман предваряет многие автобиографические произведения XX века (от И. Бунина до В. Набокова) о становлении художника, ибо и в них тема смерти и тема рождения писателя – во всей уникальности и единичности его творческой личности – оказываются неразрывны.

ЛИТЕРАТУРА

Баранцевич К. С. Письма Чехову А. П. 1889–1900 гг. // РО ГБЛ. Ф. 331. К. 36. Ед. 206.

Дергачев И. А. Д. Н. Мамин-Сибиряк в русском литературном процессе 1870–1890-х годов. – Новосибирск: Изд-во СО РАН, 2005. – 283 с.

Мамин-Сибиряк Д. Н. Собр. соч.: в 10 т. Т. 10. – М.: изд-во «Правда», 1958. – 435 с.

Данные об авторах:

Елена Константиновна Созина – доктор филологических наук, профессор, заведующий сектором истории литературы Институт истории и археологии УрО РАН; профессор кафедры русской литературы Уральского федерального университета.

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

E-mail: elenasozina1@rambler.ru

Людмила Павловна Якимова – доктор филологических наук, главный научный сотрудник Института филологии Сибирского отделения Российской академии наук, сектор литературоведения.

Адрес: 630060 г. Новосибирск, ул. Николаева, 8.

E-mail: motiv_ifl@ngs.ru

About the authors:

Elena Konstantinovna Sozina is a Doctor of Philology, professor, Head of the Sector the History of Literature Institute of History and Archaeology, Ural Branch of the Russian Academy of Sciences, Professor of the Russian Literature Department of the Ural Federal University (Yekaterinburg).

Ludmila Pavlovna Yakimova is a Doctor of Philology, Senior Researcher, Institute of Philology of the Siberian Branch of the Russian Academy of Sciences, the sector of literature (Novosibirsk).

Мамин-Сибиряк Д. Н. Собр. соч.: В 12 т. / под ред. Е. А. Боголюбова. Т. 8. – Свердловск: Свердл. обл. гос. изд-во, 1950. – 363 с.

Д. Н. Мамин-Сибиряк в воспоминаниях современников. – Свердловск: Свердл. кн. изд-во, 1962. – 351 с.

Митрофанова Л. М. Жанровые модификации романа в творчестве Д. Н. Мамина-Сибиряка // Эволюция жанров в литературе Урала XVII–XX вв. в контексте общероссийских процессов / О. В. Зырянов, Т. А. Снигирева, Е. К. Созина и др. – Екатеринбург: УрО РАН, 2010. С. 227–262.

Подорога В. А. Двойное время // Феноменология искусства / под ред. К. М. Долгова. – М.: ИФ РАН, 1996. С. 89–116.

Пятигорский А. М. «Другой» и «свое» как понятия литературной философии // Пятигорский А. М. Избранные труды. – М.: Школы «Языки русской культуры», 1996. С. 264–270.

Якимова Л. П. Роман «Черты из жизни Пепко» как программное произведение Д. Н. Мамина-Сибиряка // Известия Сибирского отделения Академии наук СССР. – 1967. – № 6. – Вып. 2. – С. 119–126.

ФЕНОМЕН СОВРЕМЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Борис Дубин в статье «Классика, после и вместо», размышляя о современных стратегиях утверждения культурного авторитета, говорит о значимости фигуры культового автора и среди прочих черт этой фигуры называет «уклонение и ускользание от литературы как области готового, общепризнанного и понятного «всем»». Венедикт Ерофеев и Владимир Казаков именно культовые авторы, чьи имена до сих пор звучат как «пароль», а тексты продолжают «тревожить» исследователей. В 2013 году этим замечательным писателям исполнилось бы по 75 лет.

УДК 821.161.1+82-2 ББК Ш401.36

О. Ю. Багдасарян
Екатеринбург, Россия

СЮЖЕТ О ДОН ЖУАНЕ В РУССКОЙ ДРАМАТУРГИИ 1980-Х ГГ. («ДОН ЖУАН» В. КАЗАКОВА – «ВАЛЬПУРГИЕВА НОЧЬ, ИЛИ ШАГИ КОМАНДОРА» ВЕН. ЕРОФЕЕВА)

Аннотация. Статья посвящена трансформациям легенды о Дон Жуане в драматургии 1980-х гг. На материале пьес Вен. Ерофеева и В. Казакова анализируются функции использования «вторичного сюжета».

Ключевые слова: Дон Жуан, Вен. Ерофеев, В. Казаков, «мировой образ», трансформация жанра, метаописание.

О. Yu. Bagdasaryan
Yekaterinburg, Russia

DON JUAN'S PLOT IN RUSSIAN DRAMA OF 1980'S (“DON JUAN” BY V. KAZAKOV – “WALPURGIS NIGHT, OR THE STEPS OF COMMANDER” BY VEN. EROFEEV)

Abstract. The article is devoted to the transformations of the Don Juan legend in Russian drama of 1980's. The functions of the plot recycling are analyzed on the material of Ven. Erofeev and V. Kazakov's plays.

Keywords: Don Juan, Venedict Erofeev, Vladimir Kazakov, genre transformations, metadescription.

Составить полный список художественных текстов, в которых возникает фигура Дон Жуана, вряд ли возможно – так прочно закрепилась в культуре легенда о севильском обольстителе. Принято считать, что впервые сюжет о наказанном распутнике литературно оформил Тирсо де Молина – герой его драмы «Севильский озорник» обладает тем набором черт, которые так или иначе будут варьироваться в более поздних Дон Жуанах. При этом все исследователи подчеркивают глубокие народные корни сюжета.

Загадке Дон Жуана посвящено немало отечественных и зарубежных работ¹. В. Багно предлагает разделять образы вечные («раз и навсегда запечатленные художником и сопровождающие нас в одном, начертанном им обличье») и мировые (вызывающие одновременно симпатию и внутренний протест, основанные на неразрешимом противоречии). По мнению исследователя, спор между коллективными ценностями и личной моралью – как гаранти-

ей перемен и обновления человеческой жизни – то коренное противоречие, которое составляет ядро образа Дон Жуана и делает его вечно актуальным, провоцирует художников на бесконечное «варьирование» этого образа, а в читателе поддерживает к нему неугасающий интерес [Багно 1996: 235–236].

Русские версии Дон Жуана нередко становились объектом отдельного научного внимания, и центральным текстом отечественной традиции считается, конечно же, «Каменный гость» А. Пушкина. Особого внимания удостоен Дон Жуан Серебряного века, действительно, настойчиво возникающий в стихах и лирических драмах этого периода.

В последующие периоды «концентрация» текстов на сюжет Дон Жуана заметно снизилась, но «соблазнитель» не исчез из русской литературы. В XX веке к этой фигуре обращались самые разные художники: А. Амфитеатров, Б. Зайцев, Д. Самойлов, С. Алешин, В. Сосонора, Л. Жуховицкий, Л. Корсунский и многие другие. Не вызывает сомнений, что каждый текст – не просто «переложение» старой истории на новый лад, но специфическая авторская интерпретация, подчиненная сложной логике художественного «перечтения». В этом контексте двумя важными произведениями, использующими сюжет о Дон Жуане, являются пьесы В. Казакова и Вен. Ерофеева, созданные с разницей в два года.

¹ См.: Веселовский А. Легенда о Дон Жуане // Северный вестник. – 1887. – № 1; Weinstein Leo. The Metamorphoses of Don Juan. – Stanford University Press, 1959; Нусинов И. М. История образа Дон Жуана // Нусинов И. М. История литературного героя. – М., 1958. – С. 325–441; Багно В. Е. Порок и смерть являют единым жалом... // Ежеквартальник русской филологии и культуры. – Russian Studies. 1996. Т. 2. № 3. С. 131–147; Бабанов И. Е. Апология Дон Жуана // Звезда. – 1996. – № 10. – С. 162–178 и др. работы.

В. Казаков – художник, чье творчество исследователями прочно вписывается в авангардную традицию русской литературы. В немногочисленных работах, посвященных поэтике Казакова, подчеркиваются «особость» художественного мира писателя – его необычность и значительность, явленная в первую очередь в «новом языке», уплотненном и овеществленном слове; активное экспериментирование – с жанровыми, стилевыми и проч. конвенциями, особое «переживание» автором художественного пространства и времени². Техника Казакова, по мнению критиков, близка к футуристической и обэриутской – именно эти традиции воспринимаются как «источники» его творчества.

Драматургия писателя рассматривается как один из важных этапов в истории авангардной драмы – продолжение линии Хлебников – Маяковский – Крученых – Введенский – Хармс. Именно как попытка введения «мифического героя в авангардный контекст» [Парин 200: 12] воспринимается критиками пьесы Казакова «Дон Жуан» [Красильникова 1997]. Она была написана в 1983 году и на самом деле представляет собой не одну пьесу, а серию из пяти драматических текстов: «Дон-Жуан» – «Обед в Кордове» – «Обед в Эскуриале» – «Последний поединок» – «Эпилог». Единство здесь достигается не последовательным развертыванием сюжета, а повтором: «возвращением» героев, сходством (если не идентичностью) ситуаций и варьированием одних и тех же мотивов. Мини-пьесы из серии В. Казакова будто бы обнажают «фабульное ядро» протосюжета, сводят его к нескольким слагаемым: дорога, Испания, Дон Жуан и Лепорелло (имена), обед (видимо, отсылающий к знаменитой сцене ужина Дон Жуана и Командора, которой предшествовала перепалка между хозяином и слугой), поединок и любовь (как две составляющие образа главного героя). Этот набор элементов – «коэффициент узнавания образа» (Багно) – своеобразная выжимка из традиционных представлений о приключениях Дон Жуана, сделанная не с целью очередной интерпретации «мирового» образа, а с принципиально иным художественным намерением.

Структурный повтор, на котором строит свой текст Казаков, с одной стороны, выглядит как игровое утверждение незыблемости сюжета о Дон Жуане, с другой стороны – как ироническое оспаривание этой незыблемости, поскольку отсылающий к прототексту «фабульный остов» обрастает в пьесе множеством полуабсурдных словесных поединков.

² См.: Лёвшин И. Двойная игра Владимира Казакова // Новое литературное обозрение – № 15 (1995) – С. 287–292; Кукулин И. Стекланный рыцарь // «Знамя» – 1996 – № 6; Бирюков С. Поэзия русского авангарда. – М.: Изд-во Руслана Элинина, 2001. С. 153–162; Нефагина Г. Л. Зеркала и окна Владимира Казакова: поэтика творчества // Научные труды кафедры русской литературы БГУ. Выпуск II. – Минск: Издательский центр БГУ, 2003. – С. 201–218; Константинова С. Л. Игра с романом в прозаических миниатюрах В. Казакова: к вопросу об игровых стратегиях постфутуристической прозы // Вестник Псковского государственного педагогического университета. Выпуск 13. Серия: Социально-гуманитарные и психолого-педагогические науки. – Псков: ПГУ, 2011 – С. 98–102.

Дон Жуан Казакова – философ с большой долей алхимика, якобы занятый изобретением пороха, «мирный вооруженный путешественник» – и всегда Поэт. Причем поэт не вообще, а поэт вполне определенного склада.

В своих диалогах-поединках с Лепорелло, дамами и другими персонажами пьесы Дон Жуан проявляет особенности творчества самого Казакова (вплоть до того, что в одной из сцен Дон Жуан представляется поэтом Владимиром Казаковским): стихи, которые Дон Жуан декламирует в подтверждение своего поэтического дара, не только варьируют наиболее важные мотивы творчества самого автора (зеркала, окна, ночи, дождя, сна), но на уровне поэтического приема, на уровне пластики языка – плоть от плоти поэзии В. Казакова³. Беседы Дон Жуана на поэтические темы читаются как проговаривание авторского поэтического кредо, как обнаружение принципиальных для самого Казакова художественных контекстов:

Дон Игнацио (весело к Дон Жуану). Кто сейчас самый главный поэт в Петербурге?

Дон Жуан. Алексей Крученых.

Дон Игнацио. А кто самый знаменитый повар?

Дон Жуан. Александр Безыменский. (468)⁴

...

Донна Анастасия. Что вы больше всего цените в поэзии, дон Филипп?

Дон Жуан. То же, что и в порохе – взрывчатость.

Донна Анастасия. Так мог ответить только Алексей Крученых.

Дон Жуан. Или еще один поэт(474).⁵

...

Донна Анастасия (к Дон Жуану) А что вы скажете о Елизаветте Мн-вой?

Дон Жуан. Скажу, что благодаря ей мы живем в елизаветинские времена.

Донна Анастасия. Я с вами согласна. Мне нравятся смерть, которая в ее поэзии то вытесняет все, то вытесняется всем. Особенно в «Колыбельных Моцарту» (477).⁶

Кроме того, текст пьесы включает и иронический анализ авторских приемов: так, смещенность временных координат, на которую сетует Король («Что же такое! Петербург уже построен, а порох еще не изобретен!» (475)), Дон Жуан называет «обыкновенным казаковством» (475).

³ Соотнесенность стихотворных отрывков из пьесы с общим корпусом поэзии Казакова требует, конечно, отдельного рассмотрения. Некоторые мотивы творчества Казакова и особенности его работы со словом проанализированы в статье Нефагиной Г. Л. [Нефагина 2003: 201–218].

⁴ Здесь и далее текст пьесы В. Казакова цитируется по: Дон Жуан русский: Антология. – М.: Аграф, 2000.

⁵ Хорошо известно, что А. Крученых, с которым Казаков встретился в 1966 году и отметил это как один из самых важных фактов своей биографии, оказал сильное влияние на Казакова. А. Крученых посвящен очерк Казакова «Зудесник».

⁶ Ср.: из письма В. Казакова Е. Мнацакановой от 5.10.1980: «я понял, что мы с Вами жили в этом городе как брат и сестра, но только не знали друг друга. Моя любимая из Ваших работ – «Книга детства»; по-моему, равной ей нет в русской поэзии. Помните, «Колыбельная Моцарту»?» [Мнацаканова – Харджиев 2006].

Важная для литературы авангарда черта – обнаружение и проблематизация границ между эстетическим и внеэстетическим – откликается в тексте Казакова введением в пьесу фигуры автора и многочисленными рефлексиями персонажей по поводу произведения, героями которого они и являются. Дон Жуан, Лепорелло и другие то и дело «обдумывают» повороты сюжета (*1-й разбойник. Если это Дон Жуан. То нам всем конец. 2-й разбойник. А если нет? 1-й разбойник. Тогда конец пьесе (465)*), высказываются о мастерстве автора (*Король. Друг мой. Чему ты улыбаешься? Лепорелло. Тому за труднительному положению, в котором очутился автор. Он ищет эффектной развязки и не находит (479)*) и предъявляют ему ультиматумы (*Вот что я предлагаю: если автор сейчас же – маневрением своего пера – не перенесет нас с тобой в какую-нибудь таверну ..., мы откажемся идти по этой каменной дороге. Лепорелло. Согласен! Мы откажемся идти не только по этой каменной дороге, но и по любой другой дороге в этой каменной драме (482)*). Текст Казакова «обдумывает» сам себя и постепенно – с каждой новой пьесой-повтором – превращается в метапоэтическую автокоммуникацию, когда «автор вводит в поэтический текст уровень формального анализа этого текста» [Левин, ... 2001].

Игровая тональность пьесы сочетается с очень личным, вполне камерным звучанием, поскольку механизм «автоописания» апеллирует и к авторской биографии. И примечательнее всего в этом плане условная «любовная линия». Дон Жуан Казакова не обольщает, а влюбляется в женщин, с которыми встречается. Сцены соблазнения у Казакова замещены разговорами о поэзии – и именно женщины принимают героя как поэта, превращают разговор за обедом в диалог о поэзии. В движении от второй пьесы к четвертой обозначается постепенная динамика женских образов: во втором эпизоде («Обед в Кордове») донна Ирина «знакомится» с поэтом и как будто вспоминает героя («Мне кажется, что я вас уже когда-то видела, но не во сне, не бойтесь»); в третьей сцене («Обед в Эскуриале») Королева и донна Анастасия выглядят как хорошо знакомые с поэтическим кругом, к которому «принадлежит» и Дон Жуан, и разделяют его эстетические пристрастия; в четвертой пьесе герцогиня Матрешечка ведет свой, уже не «окололитературный», а вполне художественный диалог с героем и воспринимается как его настоящая возлюбленная – еще и потому, что единственная без труда распознает в герое Дон Жуана. Цепочка свиданий-соблазнений, положенная в основу мифа о распутнике, у Казакова превращается в путь героя к любимой. В данном случае уместно привлечение биографического комментария: известно, что Казаков называл свою жену Матрешечкой (*ср. из пьесы: Дон Жуан. Между Москвой и Андалузией есть одно удивительное село – Матрешечка... Донна Ирина. Да, да, вспоминаю. Старинный день, старинная усадьба, хранился сумрак в древнем зале – от той поры до этих пор, где о Матрешечке любимой немой скверкает разговор (469)*).

Итак, в пьесе Казакова интерпретация известной легенды трансформируется в автометаописание. И если фабульное развитие пьесы, отсылающее к легенде о соблазнителе, основывается на том, что Дон Жуан всегда должен оставаться неузнанным (иначе – поединок), то метапоэтическая сюжетная стратегия связывается именно с игровым разоблачением автора. Четвертая мини-пьеса завершает эту линию обнаружением автора в одном из разбойников:

Донна Матрешечка. Я так и знала, что 1-й разбойник – это автор.

Лепорелло. А я так и знал, что автор – это первый разбойник. (491)

Пьеса Вен. Ерофеева «Вальпургиева ночь, или Шаги Командора» написана в 1985 году. Это единственная завершенная пьеса из задуманной им трилогии «Драй Нахте» («Три ночи»), о появлении которой автор вспоминал так: «В конце 1985 года сестра подарила мне Корнелия и Расина. Был взбудоражен принципами классицизма и удивлен тем, что у них не над чем смеяться. Решил, отчего бы не написать классическую пьесу, только сделать смешно и в финале героев ухайдакать, а подонков оставить – это понятно нашему человеку» [Ерофеев 1989: 34]. В предисловии-письме к другу (весна 1985) В. Ерофеев объясняет общий замысел триптиха: «Первая ночь, Ночь на Ивана Купала: (или проще «Диссидент-ты»)), сделана пока только на одну четверть и обещает быть самой веселой и самой губительной для всех ее персонажей. Тоже трагедия и тоже в пяти актах. Третью – «Ночь перед Рождеством» – намерен кончить к началу этой зимы. Все буаловские каноны во всех трех «Ночах» будут неукоснительно соблюдены: «Эрнсте Нахт – приемный пункт винной посуды; Цвайте Нахт – 31-е отделение психбольницы; Дритте Нахт – православный храм, от паперти до трапезной. И время: вечер – ночь – рассвет»⁷. «Вальпургиева ночь» представляется, таким образом, центральную часть триптиха.

Внешне драматург следует основным правилам классицизма, как и было заявлено им в цитируемом выше письме. Фабула пьесы вкратце такова: алкоголик Гуревич попадает в психиатрическую больницу, в которой он уже лечился ранее. Там он встречает свою бывшую возлюбленную – медсестру Наталью и вступает в конфликт с медбратом Боренькой-Мордворотом (как кажется Гуревичу, нынешним ухажером Натальи). Борька делает Гуревичу укол «сульфы», от тяжелого действия этого лекарства можно избавиться только с помощью спирта. Гуревич, отвлекая Наталью разговорами о любви, вытаскивает из ее кармана ключи, с помощью которых он и его соратник по палате Прохоров воруют из ординаторской «живительную влагу». После чего в третьей палате начинается настоящий карнавал, заканчивающийся смертью

⁷ Ерофеев Вен. Вальпургиева ночь, или Шаги Командора. // Ерофеев Вен. Записки психопата. – М.: Вагриус. 2000. С. 267. Далее текст пьесы будет цитироваться по этому изданию с указанием страницы в скобках.

всех пациентов палаты, т.к. спирт оказывается метиловым. В финале разъяренный Борька избивает ослепшего умирающего Гуревича.

За основу Ерофеев берет пятиактную трагедию – результат переработки классицистами римской пятиактной драмы, на которую призывал ориентироваться Шаплен в своей «Поэтике», и действительно следует правилам классицизма: все события происходят в психиатрической больнице (в основном – в палате № 3) и укладываются в 24 часа: «30 апреля, потом ночью, потом в часы первомайского рассвета» (268), главный конфликт связан с противостоянием протагониста (Гуревич) и антагониста (Борька), сохранены отчетливое членение на акты, обозначающее этапы развития конфликта (пролог-завязка – развитие действия – кульминация – развязка-эпилог), и ряд условностей (например, правило, что тот, кто заканчивает действие, не может начинать следующее и т.д.).

Однако при соблюдении формальных требований, предъявляемых к трагедии классицизма, Ерофеев по-своему «осваивает» эту жанровую модель.

Во-первых, вместо классицистского противостояния между долгом и чувством Ерофеев «разворачивает свою трагедию вокруг конфликта между насилием и языком» [Лейдерман. Липовецкий 2003: 514]. В целом, перенесение конфликта в сферу языка следует логике трагедии классицизма, герой которой постоянно втянут в процесс говорения: как известно, самое важное случается в трагедии за сценой, при этом ключевые события отрефлексируются в монологах и диалогах героев. В пьесе Ерофеева герои-пациенты лишены права на свободу действия, для них именно язык становится единственной возможностью чувствовать себя людьми. «Свобода говорения» противостоит реальности и разгулу физического насилия со стороны медперсонала больницы.

Во-вторых, Ерофеев трансформирует основную фигуру трагедийного универсума – протагониста, и эти изменения более всего заметны в том, как история Льва Гуревича проецируется на уже известные литературные образы и сюжеты.

Пьеса Ерофеева полна литературных аллюзий. Уже одно название пьесы отсылает к двум принципиально важным для Ерофеева текстам: Вальпургиева ночь – к «Фаусту» Гете, в частности к сцене ведьминского шабаша, которая соотносится и со сценой веселого опьянения пациентов третьей палаты – почти магического действия, полного свободы и веселой игры. Шаги Командора указывают на ассоциации с легендой о Дон Жуане, которая, по мнению исследователя А. Барри, оказывается самой важной для драматического конфликта и сюжета [Виггу 2005].

Ерофеев открыто ассоциирует Гуревича и Борьку с героями легенды о Дон Жуане (Лев – Командор, Борька – Дон Жуан). Так, пациент третьей палаты Прохоров описывает медбрата Борьку как бабника и бель-ами Натальи (бывшей возлюбленной Гуревича), приглашение Гуревича на ужин,

исходящее от санитаря, ассоциируется с известным по легенде приглашением Командора на ужин⁸:

Борька. Гуревич! Если ты вечером не загнешься от сульфазина – прощу пожаловать ко мне на ужин. Вернее, на маевку. Слабость твоя, Наталья Алексеевна, сама будет стол сервировать... Ну, как? (297).

В разговоре с Натальей Гуревич сам себя определяет как Командора, играя роль «разгневанного мужа», как назвала пушкинского командора А. Ахматова:

*Нашел, с кем дон-гуанствовать, стервец!
Мордоворот и ты – невыносимо.
О, этот боров нынче же, к рассвету,
Услышит командорские шаги!... (310)*

Однако при внимательном чтении пьесы противостояние Борьки-Дон Жуана и Гуревича-Командора не кажется таким уж однозначным, более того, проецирование персонажей на закрепленные в культуре образы оказывается «рассеянным».

В начале пьесы именно Гуревич ассоциативно воспринимается как Дон Жуан. В первом акте, когда доктор спрашивает Гуревича о том, кого он больше любит, папу или маму, тот отвечает: «Больше все-таки папу. Когда мы с ним переплывали Геллеспонт...». Эта реплика немедленно воспринимается как намек на Байрона, который, как известно, переплыл Геллеспонт и является автором «Дон Жуана» [Виггу 2005: 67].

С образом известного соблазнителя сближает Гуревича и много другое:

– Как и Дон Жуан, герой Ерофеева существует «вне закона» (Дон Жуан в разных литературных версиях сюжета осуждается законом и обществом за свои «шалости», у Пушкина герой возвращается в Мадрид, не получив на то разрешения), у Ерофеева Гуревич – бродяга, маргинал.

– Именно с фигурой Гуревича отчетливее всего связан в пьесе мотив опьянения, причем, Гуревич никогда не удовлетворен градусом своего опьянения – так же, как Дон Жуан никогда не бывает удовлетворен своей страстью. Эта нереализованная тяга к опьяненности – с помощью алкоголя или любви – сближает героев.

В эпизоде с Натальей герой обрисован как соблазнитель, он весь искрится любовью, говорит с медсестрой стихами. Вообще поэтические упражнения Гуревича, его языковая свобода, тяга к «шекспировским ямам», которая так сильно раздражает медперсонал больницы, отсылает к пушкинской версии Дон Жуана: у Пушкина Дон Жуан – поэт, на это обратила внимание А. Ахматова в статье ««Каменный гость» Пушкина», читая эту маленькую трагедию А. С. как драматическое воплощение личности поэта (у Ерофеева Гуревич тоже – поэт, и это качество отчасти делает его из-

⁸ Приглашение на ужин фигурирует во всех легендах о Дон Жуане: у Тирсо де Молина, у Мольера, в опере Моцарта, у Пушкина Дон Жуан приглашает Командора стать стражем у двери Донны Анны.

гоем в мире «разумных людей» и своим – в палате психиатрической клиники).

Натали в этой сцене и в пьесе в целом может быть рассмотрена и как Анна (за связь с которой мстит Дон Жуану Командор), и как Лаура – одна из возлюбленных Дон Жуана в «Каменном госте» Пушкина (подобно пушкинской Лауре, Натали Ерофеева артистична, она легко включается в поэтические импровизации Гуревича). Кроме того, нельзя исключать и ассоциации с Натальей Николаевной Гончаровой – женой Пушкина, из-за которой состоялась дуэль между поэтом и Ж. Дантесом, в результате которой А. С. был убит.

– По мнению Д. Кропфа, Дон Жуан – герой с «неустойчивой» идентичностью: успешное соблазнение для него гораздо менее важно, чем возможность постоянного самообновления, собственная жизненная мобильность и нестабильность, обозначающая и свободу непрерывного переделывания себя и действительности [Kropf 1994: 7–48]. Такая интерпретация образа ДЖ очень близка к Гуревичу, который чужд всякого рода ограничениям, пропискам, стабильности и зафиксированности (об этом, в принципе, весь пролог, в котором доктор и медсестра безуспешно пытаются заполнить традиционную для приема в больницу анкету пациента – Гуревич же все время «выскальзывает» из рук – в его жизни нет ничего определенного – он не только нигде не прописан и не работает, он и расстояния измеряет в босфорах):

*Доктор. Документы какие-нибудь есть при себе?
Гуревич. Никаких документов, я их не люблю.
Рене Декарт говорил, что ... (269)*
...
*Доктор. А какое сегодня число на дворе? Год?
Месяц?*
*Гуревич. Какая разница? ... Да и все это для
России мелко – дни, тысячелетия ... (272)*

Заполнение медицинской карты здесь выполняет ту же функцию, что и составление известного по опере Моцарта списка дон Жуана. Как подчеркивает Д. Кропф, для самого Дон Жуана список – это лишь свидетельство бесконечно делящегося удовольствия, для окружающих – способ привести спонтанность Дон Жуана к чему-то, что может быть регламентировано, а значит, понято (т.е. способ стабилизировать бесконечно подвижное, изменчивое), а также своего рода фиксация преступлений ловеласа, за которые его можно привлечь к ответу [Kropf 1994: 37–38].

Заполнение медицинской карта Гуревича в первом действии и есть своего рода список предъявляемых ему обвинений, в котором каждое движение героя подвергается фиксации и становится указанием на его «ненормальность»: *Доктор. Все! Все отметить! ... Отметьте у себя. Больше любит папу еврея, чем русскую маму ... (С. 270).*

Если учитывать эту точку зрения, а также наблюдения Р. Якобсона над семантикой статуи в поэтической мифологии Пушкина (противостояние ригидности и мобильности), то позиция Гуревича гораздо ближе к изменчивости Дон Жуана, нежели

к статичности Командора⁹. Вопрос в том, какое значение для художественной концепции Ерофеева имела эта подвижность характеров: их условная и гибкая соотнесенность с существующими образами литературных героев.

По мнению М. Липовецкого, такая подвижность – важная черта постмодернистской оптики, знак неразличимости дьявольщины и свободы, жизни и смерти [Лейдерман. Липовецкий 2003: 515], в пьесе же эта неразличимость лежит в основе художественного образа мира, определяя его главное свойство – релятивность. Но дело также и в том, что, несмотря на отчетливое противостояние протагониста и антагониста, внутренняя расколота трагедийного героя сводится теперь не к бинарной оппозиции, как это было свойственно героям «образцовых трагедий», а сосуществованию и порой неотделимости противоположных, казалось бы, начал¹⁰. От классицистской модели протагониста Ерофеев сохраняет в Гуревиче только волю к смыслу, стремление к выходу из расколотости. В целом же герой не представляет, кто он (жертва собственного обмана, Дон Жуан-соблазнитель или Командор), поэтому первоначальная идея Гуревича о пересмотре существующего порядка (*Я нынче ночью разорву в клочки / Трагедию, где под запретом ямбы. / Короче, я взрываю этот дом. (307)*) приводит к катастрофе. Пересматривающий взгляд вносит идею химеричности окружающего мира («...а эти, фантазмагорхи в белом, являются нам временами» (298)), определяет его как иллюзию свободного от всего сознания, то есть отчасти сам релятивизирует мир. И эта – в том числе и сообщаемая взглядом героя – идея хаотичности мироустройства становится не только его трагической судьбой, но и его трагической виной.

В лучших традициях классицизма смерть главного героя вынесена Ерофеевым за сцену: «Рык Гуревича становится все смертельнее. Занавес уже закрыт, и можно, в сущности, расходиться. Но там, по ту сторону занавеса, продолжается все то же, и без милосердия. Никаких аплодисментов» (344).

Финальной метафорой неразличимости, неотделенности порядка и хаоса, разумности и безумия становится слепота Гуревича, отсылающая нас к «Дон Жуану» в версии Тирсо де Молина – его «Севильскому озорнику», в котором одним из важных мотивов становится мотив временной ночной слепоты (ослепленности)¹¹. Причем состояние слепоты, неясности, замутненности зрения объединяет

⁹ Вообще пара «подвижность-статичность» может стать предметом отдельного рассмотрения, поскольку обнажает множество важных нюансов: так, например, приглашение Гуревича на ужин осуществляется после того как Борька фактически обездвигивает Гуревича (метафорически – превращает его в статую, Командора) – и уже одним этим физическим насилием над подвижностью героя (насилием, призванным зафиксировать подчиненное положение Гуревича) внушая ему идею Возмездия.

¹⁰ О смешении в пьесе поэзии и клишированности см. указ. статью А. Вигу.

¹¹ У Тирсо де Молина обман Дон Жуаном женщин удавался именно потому, что жертвы богохульника-сластолюца не распознавали его в темноте как обманщика – собственно, темнота и была синонимом обмана.

героя и зрителей, ставит их в один ряд (см. ремарку: «Слепцу и зрителю почти ничего не видно, Бореньке видно все» (343)).

В развязке «Вальпургиевой ночи» фигура слепого Гуревича, избиваемого Борькой-Мордоворотом, читается теперь уже и как жертва обмана, или самообмана, если учитывать амбивалентную природу характера протагониста: Дон Жуана, возомнившего себя Командором. Таким образом, на образ главного героя проецируются почти все ключевые мотивы условного «исходного сюжета» о Дон Жуане (обольщения, возмездия/наказания, жертвы).

Итак, Казаков и Ерофеев не просто творят новую историю из старого материала. Их объединяет то, что сложившийся в культуре «вечный» сюжет оба автора используют для ревизии механизмов самой культуры: В. Казаков превращает легенду о Дон Жуане в сюжет творческого самоописания, Вен. Ерофеев, привлекая литературные аллюзии, «тестирует» на прочность модель трагедии и «взрывает» ее изнутри, создавая парадоксальный «расщепленный» образ протагониста.

ЛИТЕРАТУРА:

Burry A. The Poet's Fatal Flaw: Ven. Erofeev's Don Juan Subtext in Walpurgis Night, or The Steps of Commander // *Russian Review* – 64 (Jan. 2005). p. 65–76.

Kropf D. Authorship as Alchemy: Subversive writing in Pushkin, Scott, Hoffman. Stanford, 1994.

Данные об авторе:

Ольга Юрьевна Багдасарян – кандидат филологических наук, доцент кафедры современной русской литературы Уральского государственного педагогического университета (Екатеринбург).

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

E-mail: alol1@yandex.ru

About the author:

Olga Yurievna Bagdasaryan – Candidate of Philology, Docent of the Department of Modern Russian Literature of the Ural State Pedagogical University (Yekaterinburg).

Багно В. Е. «Коэффициент узнавания» мировых литературных образов // ТОДРЛ. – СПб., 1996. Т. 50. С. 234–241.

Дон Жуан русский: Антология. – М.: Аграф, 2000.

Ерофеев Вен. Вальпургиева ночь, или Шаги Командора // Театр. – 1989. – № 4. – С. 34.

Ерофеев Вен. Вальпургиева ночь, или Шаги Командора // Ерофеев Вен. Записки психопата. – М.: Вагриус. 2000. С. 267.

Красильникова Е. Г. Типология русской авангардистской драмы: автореф. дисс. ... канд. филол. наук. – М., 1997.

Левин Ю. И., Сегал Д. М., Тименчик Р. Д., Топоров В. Н., Цивьян Т. В. Русская семантическая поэтика как потенциальная культурная парадигма // *Смерть и бессмертие поэта: Материалы Международной научной конференции, посвященной 60-летию со дня гибели О. Э. Мандельштама* (Москва, 28–29 декабря, 1998 г.). Сост. М. З. Воробьева и др. – М.: РГГУ, 2001. С. 282–316.

Лейдерман Н., Липовецкий М. Современная русская литература. – М.: Академия. 2003.

Елизавета Мнацаканова – Николай Харджиев. «Причастность к силе букв» (переписка 1981–1993 годов; вступ. статья, подготовка текста и публикация Е. А. Мнацакановой) // *Новое литературное обозрение*. – 2006. – № 79.

Нефагина Г. Л. Зеркала и окна Владимира Казакова: поэтика творчества // *Научные труды кафедры русской литературы БГУ. Выпуск II*. – Минск: Издательский центр БГУ, 2003.

Парин А. Дон Жуан на русских дорогах // *Дон Жуан русский: Антология*. – М.: Аграф, 2000.

Энциклопедия литературных героев. – М.: Аграф, 1997.

И. В. Петров
Екатеринбург, Россия

РАССКАЗ Г. САДУЛАЕВА «БИЧ БОЖИЙ»: ИСТОРИЯ ОДНОГО ПРАВЕДНИКА

Аннотация. В статье рассматривается художественное своеобразие рассказа Г. Садулаева «Бич Божий», отмечается взаимодействие разных смысловых рядов внутри художественного мира, выдвигается предположение о влиянии на этот рассказ постреалистической художественной стратегии.

Ключевые слова: публицистика, предание, национальная культура, постреализм.

I. V. Petrov
Yekaterinburg, Russia

G. SADULAYEV'S STORY "SCOURGE OF GOD": THE STORY OF A RIGHTEOUS MAN

Abstract. This article is about the artistic originality of the G. Sadulayev's story "Scourge of God", where is the interaction of different ranks within the meaning of the art world, the speculation about the impact on the story postrealistic artistic strategy.

Keywords: journalism, tradition, national culture, postrealism.

Одним из самых заметных современных авторов является Г. Садулаев. Это чеченский писатель, мастер новеллистической формы. Его перу принадлежат два сборника рассказов «Я – Чеченец!» и «Бич Божий». Как пишет Е. В. Пономарева, «создание первой книги осмыслилось Г. Садулаевым как своего рода «миссия» – не боясь быть непонятым своими, показать всю силу боли и страданий, стать «щитом», защитить, не желая воевать, отстоять свою сердечную правду, встать над конфликтом, спасти своих близких, беззащитных, родную землю, жизнь. Вторая книга, менее импульсивная и более мудрая – это правда разума... автор пытается уберечь человека от повторения страшных ошибок, неоднократно совершенных в «коллективном прошлом» и с удивительным постоянством совершаемых в настоящем» [Пономарева 2011: 149]. Знаменит он и как публицист (книга эссе «Марш, марш правой! Нация. Родина. Социализм»). Внимание критики привлекли и его романы «Шалинский рейд», «Таблетка», «AD», входившие в разное время в шорт-листы крупнейших национальных премий. Мы попытаемся показать своеобразие его поэтики на примере рассказа «Бич Божий», давшего название целому сборнику произведений.

При первом прочтении рассказ Г. Садулаева оставляет странное впечатление. Он словно распадается на три несвязанные между собой части. В начале дается огромное вступление, перегруженное рассуждениями о бомжах, о людях, выпавших из общества, и о сути самого этого общества. Затем следует повествование о судьбе Кольки – русского бродяги, прибывшего к чеченской общине, о его привязанности к щенку, о гибели этого щенка и самого Кольки. Наконец, завершается рассказ событиями больше мистическими, чем реальными. Но все эти части, соотношенные между собой, создают во многом оригинальное художественное целое.

Рассказ начинается очень необычно. Его первая фраза словно настраивает на то, что перед нами будет развернуто эпическое предание: «Это было дав-

но. Очень давно. В те далекие, уже мифические годы, когда одному человеку было еще дело до другого» [Садулаев 2010: 38]. Но далее этот спокойный тон резко обрывается: «Это было время тотальной несвободы» (38). Начало почти оксюморонное: в одном ряду поставлены и забота людей друг о друге, и ощущение несвободы, соотносимое с образом советского прошлого. Г. Садулаев уже в самом начале своего рассказа провоцирует читателя. Он предельно заостряет самые главные вопросы нашего времени: что есть свобода? Какой человек и какое общество имеют право именоваться свободными?

Необычен сам лексический ряд этого вступления: Г. Садулаев оперирует понятиями достаточно редкими для художественной прозы: «профком, фабком, учком, совнарком», «ЛТП», «социальные предпосылки», «структура чеченской общины», «тоталитарное общество». Вместе с тем, перед нами и не научный текст с его объективной отстраненностью. Авторское «я» оказывается очень активным. Садулаевский повествователь постоянно заявляет о себе: «И я ничуть не удивляюсь, встречая нищих в метро», «Но я хотел рассказать совсем не об этом». Причем сам строй авторской речи очень эмоционален. Основным приемом, организующим дискурсивный план, становятся повторы, усиливающие энергию высказывания: «Раньше было не так. Раньше человеку мешали... Он бросал одну работу – ему давали другую. Он горько пил – его забирали в ЛТП и лечили. От человека уходила жена – другая жена находила его, а коллектив брал на поруки» (39); «Все, на чем можно делать деньги, считается в свободном обществе социально приемлемым. Собственно, это и есть критерий социальной приемлемости. Все, что никак не может быть приспособлено к извлечению прибыли, объявляется опасным отклонением и отвергается» (43). Легко увидеть, что все это черты публицистического стиля.

Публицистическое начало действительно очень важно для концепции садулаевского рассказа. Публицистика всегда жестко привязана к общественным

проблемам. Садулаевский повествователь говорит о своем стремлении понять, прежде всего, «социальную сущность явления» (44). И образы бичей во вступлении к рассказу обрисованы, исходя именно из этой установки: «Это были люди большей частью сильно пьющие, деградировавшие. Они работали за еду и кров – в сарае или старом коровнике. За водку. Реже за деньги, копейные, на которые покупали ту же водку» (45).

Публицистика, восходящая к ораторскому искусству, всегда субъективна. Внутри этой жанровой формы создается ощущение особого голоса и стоящей за ним особой жизненной позиции. Образ повествователя в его «Биче Божьем» четко определен. Его система ценностей сформировалась в советское время, когда правду искали и в песнях Высоцкого: «Я слышал в песне Высоцкого про “напарника, бича”, который посоветовал лирическому герою, тоже бичу, поехать на Вачу, золотые прииски, чтобы заработать денег на новую светлую жизнь. Помню еще статью в местной газете, где слово “бич” – в шутку, наверное, расшифровывалось как “бывший интеллигентный человек”» (44).

Однако, в той точке, с которой ведется повествование многие понятия, заложенные в детстве, оказались перевернутыми. В современном обществе советская забота обернулась тотальным контролем, а свобода сегодняшнего дня грозит одиночеством и обреченностью. Отсюда и возникает та горькая ирония, которая пронизывает слово повествователя: «Но человек умирает не сразу. И наше общество, свободное общество, милосердно. Оно вовсе не обязывает к немедленной физической смерти всех лишних людей. Вполне достаточно скатиться на самое дно. И не потреблять углеводов. И можете жить. Никто не запрещает вам жить. Если вы не посягаете на святое. На углеводороды. Это свободный мир» (41). Обратим внимание на синтаксис этого отрывка: постепенное сокращение речевых периодов предельно заостряет полемический настрой садулаевского слова.

В. И. Тюпа с опорой на М. М. Бахтина так определяет иронический модус художественности: это «как бы карнавал, переживаемый в одиночку с острым осознанием этой своей отъединенности» [Тюпа 2001: 168]. Садулаевский повествователь действительно чувствует себя чужим внутри хоровода личин и социальных мнимостей, уводящих от сути явления. Не случайно в рассказе возникает мотив спектакля, бывшего основой жизни как советского, так и современного общества: «Общество спектакля – это было, общество спектакля, но с большой массовой. Каждому находилось дело. Сейчас общество камерного спектакля. Господам нужно только какое-то количество прислуги, да статистов, возвещающих: кушать подано!» (40).

Принципиально важно и то, что повествователь ощущает себя неотъемлемой частью чеченской общины: «в далекие 80-е он был учащимся средней школы в селе Шали» (44). И как представитель национальной культуры он сталкивается с явлением, в общем-то, для него непонятым: «Бичами были люди, не помнящие родства. В большинстве своем

русские» (46). В этих словах нельзя видеть окончательного суждения. Затрагивая болевые точки жизни общества, публицистика создает в смысловом пространстве рассказа особое проблемное поле. Само публицистическое слово – это слово не утверждающее, а скорее вопрошающее, ищущее истину. Так и садулаевский повествователь пытается исследовать и социальные, и психологические, и культурные причины появления бичей – бомжей внутри разных национальных общностей.

И здесь возникает проблема важная для всего творчества Г. Садулаева – проблема взаимодействия-существования разных национальных культур. Проблему эту он ставит и в ряде своих эссе, таких как «Кто и зачем приезжает в Северную столицу?», «Русские чеченцы». В последнем он, в частности, отмечает, что «преимущество нации состоит в принятии чужих культур, даже если это культуры твоих идеологических противников» [Садулаев 2011: 81]. Собственно, этот же тезис будет лежать и в основе сюжетного движения рассказа «Бич Божий».

На первом этапе этого движения происходит столкновение обычаев, разных национальных менталитетов. Повествователь выбирает очень интересный ракурс, чтобы показать возможность диалога разных культур. Он смотрит на Кольку глазами ребенка, и с этой позиции батрачивший в чеченской общине бомж видится не чужаком, а просто загадочным и необычным человеком. Сам арсенал приемов, с помощью которых раскрывается образ Кольки, в этой части вполне соответствует реалистической поэтике. Вот деталь – татуировка на плече героя: «большой крест и на кресте силуэт человека, склонившего голову и поджавшего одну ногу» (51). Образ вполне конкретный, но вместе с тем – служащий психологическим ключом к последующим событиям.

Затем следует ряд зарисовок из жизни Кольки в чеченском селе. Причем каждая ситуация имеет подчеркнuto бытовой характер. Вот Колька сколачивает себе скамейку, и все сельчане следуют его примеру: «Считалось стыдным: кто будет сидеть и бездельничать, точить ляды, когда дома и во дворе всегда много работы? Однако сидели и бездельничали. И, поскольку скамеек не было, – просто на корточках. А вот Колька сделал себе скамейку и сидел со всеми удобствами. Посмотрев на это, вся улица скоро выставила скамейки перед своими воротами» (51). С другой стороны, и Колька учится понимать чеченцев: «Теперь при виде седебородого дедушки Колька привставал со скамейки и говорил: “Хо вохш ву!”» (52). Отторжения двух культур здесь не возникает. Через взгляд ребенка Колька предстает даже не чудачком, а скорее чудиком, милым и добрым.

Но далее повествователь выходит на иной уровень обобщения. Дается речь самого Кольки, и, что характерно, слово его заключает в себе прямую аллюзию на священное писание. Например, герой так отвечает на вопрос о том, почему он нигде не работает: «Птицы небесные не сеют, не жнут, а Господь кормит их. Лилия полевая тоже нигде не работает, а одета в шелка и пурпур, как Соломон не одевался во

всей красе и славе своей» (57). Легко заметить в этих словах прямую цитату из Нагорной проповеди (Матф. 6, 26-28), но обратим внимание, на важную замену: вместо высокого библейского «не трудятся, не прядут» появляется обыденная советская формулировка «нигде не работают».

Примеров использования такого библейского слова, но данного в сниженном контексте можно привести достаточно много. Так герой будет говорить о Книге жизни, о Господних скрижалях, почти дословно воспроизводя образность Ветхого завета (Втор. 10, 1-5) или Откровения Иоанна Богослова (Откр. 3, 5), но эти вечные образы будут сосуществовать в его сознании с образами приземленными и обыденными: «А дьявол, антихрист, от Бога на землю ушедши, все хочет свою скрижаль составить, против Боговой. И вписывает в нее каждого заблудшего человека. Посчитает тебя, именем твоим завладеет и через имя – душой. И уведет за собой в геенну огненную. Вот тебе и ведомость!» (58).

Образ Кольки существенно усложняется. Автор, глядя на своего героя, обнаруживает в его поведении те моменты, которые и в чеченской, и в русской культуре соотносятся с понятием святости. Герой живет в гармонии с природой, собирает лист тутового дерева, владеет священным словом. Причем последнее оказывается даром интернациональным. Колька так будет отвечать мулле, пришедшему его обратиться: «Аллах велик, и каждый славит Его по-своему. А прыгать из веры в веру – значит уподобляться козлищу или неразумной корове, которой все мнится, что трава на другой стороне дороги зеленее. Если человек не может достичь благодати в своей вере, то в том не писания и пророки виноваты, а грязное сердце и порочный ум» (61). Очевидно, в начале его речи воспроизводится традиционная формула такбира «Аллаху акбар», обязательная для мусульманской молитвы. Именно поэтому мулла и уходит от него «довольным».

Повесть не раз называет Кольку «отшельником», но видит он его через призму своей культуры. Кругозор же автора гораздо шире. В образе героя сохраняются черты и простого божма, хитрого и плутоватого. Так, когда к Кольке придет милиционер, чтобы осудить его за бродяжничество, герой ответит ему такими словами: «А я цыган. И мне, как малой народности, для сохранения своей самобытной культуры, о чем говорилось и на партийном съезде, позарез нужно кочевничать. Мы же, слава Богу, не в капиталистической Америке живем, где бесправных индейцев загоняют в резервации, а негров, так тех вообще вешают» (63). Образ героя оказывается неоднозначным: он говорит не только на языке Священного писания, но и на советском новоязе, воссозданном, впрочем, достаточно пародийно. В изображении Садулаева образ Кольки не совпадает с представлениями повествователя и жителей общины об отшельнике, отрешившемся от всего земного, он ближе, хотя и не всегда тождественен типу праведника, человека, пытающегося не грешить против правил нравственности в мирской жизни.

И здесь мы приближаемся к кульминации рассказа: Колька берет к себе безродного щенка, но

поступок его, добрый в своей основе, парадоксально называется в рассказе «падением» героя: «Только духовные люди могут пасть. Только для них прибегаает враг рода человеческого самые хитрые свои соблазны. Мирские люди, ползающие по дну обусловленного существования, дьявола не интересуют. Они и так в его власти» (65).

Вместе с тем, парадокс этот легко объясним. Нельзя забывать, что вся ценностная система рассказа задана фигурой повествователя – представителя чеченской общины. Поступок же Кольки вступает во многом в противоречие с теми нормами, которые для этой общины являются приоритетными. Во-первых, садулаевский повествователь не случайно вспоминает в этой связи историю царя Бхараты, «оставившим дворец и семью, а привязавшимся в лесу к олененку». Суть этой истории состоит в следующем: индийский царь, удалившись от мира, спасает от смерти олененка, но забывает об обетах отшельника, в итоге не может прервать свою карму и возрождается в образе оленя – животного. Точно так же и Колька не сумел достичь полного единения с божественным абсолютотом.

Во-вторых, поступок Кольки вступает в противоречие с религиозным фатализмом, исповедуемым общиной: «Так Колька, сам того не зная, пошел против Божьего промысла. Ведь в небесной книге, если она не только о людях, но и о животных написана, сказано было, что щенок должен был умереть. Но Колька спас его тогда, и потом вставал на пути провидения» (67). Наконец, в-третьих, он берет к себе собаку – животное, статус которого, по мусульманским воззрениям, является достаточно сложным. «У нас не город, у нас собакам в дом ход воспрещен. Каждый должен знать свое место» (67), – заявляет садулаевский повествователь.

В образе Кольки, как мы пытались показать, сильны мирские черты, не соотносимые с тем образом отшельника, которого видят в нем жители общины. Но главное – христианские заповеди он не нарушает. Его поступок – логичное продолжение пути праведника, который он избрал для себя. В качестве сравнения можно вспомнить эпизод из жизни Сергия Радонежского, о приручении великим старцем медведя. Вот как пишет об этом В. Топоров: «Когда у Сергия был лишь один кусок хлеба, он делил его надвое. Когда хлеба не было, человек и зверь голодали вместе» [Топоров 1998: 424]. Подобное отношение к животному воссоздается и в рассказе Г. Садулаева: «Молочка Кольке дали. Нашел он и алюминиевую миску, приучил щенка лгать. И после ходил долго с собачонком на руках. Спал с ним, по ночам согревал своим телом. В общем, стал щенку вместо матери. Привязался» (66). Не случайным является и то, что щенок в рассказе называется «божьей тварью».

Повествуя об отношениях Кольки и его щенка, Садулаев вступает в сферу действия извечных архетипических представлений, воплощенных в самом движении сюжета, и словно изнутри предопределяющих жизнь современных людей.

Прежде всего, следует отметить, что поступок Кольки до мельчайшего жеста повторяет поступок

древнего царя Бхараты: «Однажды утром Бхарата отправил естественные нужды, *омылся* в реке и, расположившись на берегу, стал по обыкновению повторять священное заклинание Ом... Олениха встрепнулась, глаза ее заметались, и, не успев утолить жажды, она стремглав бросилась по мелководью на другой берег... Олениха была беременна, и, когда в страхе она метнулась в реку, *детеныш выпал из ее чрева* и тот час был подхвачен бурным потоком... Сжалившись над беспомощным созданием, Бхарата сбегал к берегу и *подобрал осиротевшего олененка*... Бхарата в заботах об олененке, забыл о покаянии» [Бхарата: электронный ресурс]. Ср.: «Сука старая в канаве разродилась... да и померла... а я лицо *омывал*. Гляжу – вроде все шенки дохлые. *А один нет, шевелится!* И вот – тоже тварь Божья... *ишь, толчется носиком, титьку ищет*... молочка бы ему» (65). Эта образная параллель придает всему происходящему черты некоего ритуального действия, которое неизбежно должно свершиться.

От обрядовой структуры исходит и трехкратное испытание его любви к щенку. Причем значимой окажется каждая ступень.

В первом эпизоде мальчишки устраивают собачьи бои: «Борзик, молодой, но крупный пес дворянских кровей, с заметной примесью волчьего семени, науськанный хозяйским сыном, тем самым лопухим Магомедом, набросился на приемыша и вмиг повалил его наземь... Борзик рвать собаку Кольки в кровь и мясо... Еще минута, и все было бы кончено. Но из дому выбежал Колька, ринулся на сцепившихся собак и, без страха отбросив голыми руками Борзика, поднял своего окровавленного любимца на руки. Приемыш скулил, скулил и сам Колька, да бросал злые взгляды на ребят. Потом удалился. И долго в село не заходил» (68). Этот эпизод имеет дополнительную смысловую подсветку, поскольку бои животных в исламе строжайше запрещены. Это страшный грех. Так, в мусульманских хадисах приводятся слова пророка: «Всевышний проклинает того, кто изуродует или накажет во устриение животных» [Шнитская энциклопедия: электронный ресурс]. Эпизод стравливания собак становится отправной точкой в процессе саморазрушения общины, когда люди сами того не ведая преступают законы, данные предками.

Тема разрушения основ прослеживается и в двух других ступенях испытания. В следующем эпизоде «приемыша сшибает совхозный грузовик, задев его бампером» (68). Здесь, очевидно, проступают отзвуки извечного конфликта живой силы и силы механической.

Наконец, на третьей ступени образ, творимый Садулаевым, достигает поистине глобального уровня обобщения. Щенок гибнет от самой земли, отравленной людьми. Причем образ этой земли создается в двух планах. С одной стороны ситуация предельно конкретная: щенок «поймал и съел отравленного, вялого грызуна, и умер сам» (69). Но с другой стороны – в образе зараженной земли проступает и библейский вечный смысл: «Что же вы, ироды! Землю травите ядом, Божьих созданий губи-

те! Горе тебе, Вавилон, блудница грешная!» (69) – так говорит герой.

Погибает и Колька: «На выпивку нужны постоянно деньги, и Колька стал у селян подворовывать. Сначала его журили только, помня прошлый духовный подвиг. Потом стали поколачивать. А скоро уже били всерьез, всем, что попадалось под руку. Но Колька не унимался. Воровал и пил. Пришлось его сдать в милицию. Колька не выдержал заточения и сразу, от тоски и похмелья, помер, прямо в сельском КПЗ. Ненадолго пережив своего пса» (70). Как видим, и Колька, и жители общины нарушают вечные нормы бытия, обрекая себя на самоуничтожение. И далее следует апокалипсический финал.

В финале рассказа Г. Садулаев меняет ракурс изображения: реальность словно обретает новое измерение. В образе чеченской общины, при сохранении внешнего правдоподобия, словно открывается некий трансцендентный план. Возможно, здесь проявляется влияние знаменитого аргентинского писателя Хорхе Луиса Борхеса, которого сам Садулаев называет своим любимым писателем и у которого он, по собственному замечанию «учился построению новелл» [Садулаев: электронный ресурс].

Существенно укрупняется образ пса, обретая мифологические черты: «Снова в канаве, за селом, шенилась сука. Было в помете четыре щенка, но трех из них собака сама съела. Остался только один щен, крупный, черный, с серыми подпалинами на боках. Все молоко матери досталось ему, и вырос он здоровым и злым... Он и вырос, роаясь по помойкам, да давя потерявшихся кур. И дожил до смутного времени, когда ветер принес с севера сладкий запах пороха, вонь войны» (71). Садулаев явно мифологизирует образ пса, проецируя его на образ волка, зверя священного для чеченской общины. И в итоге образ этот мыслится выразителем божественной силы, провозвестником судьбы: «Одной ночью черный пес вышел на середину нашей улицы и громко завыл. Домашние собаки со дворов ответили ему залившимся лаем. Он повыл да и ускакал в лес. А наутро был налет. Российские самолеты сбросили бомбы на рынок, убив сотни людей сразу, сотни покалечив. Пес стал появляться часто. Остановится у чьих-то ворот, поднимет вой. А на следующий день сына несут товарищи, мрачные, в копоты, не остывшие от боестолкновения с федеральными войсками. И мать заходится криком» (72).

С образом пса связан и мотив высшей справедливости, для которой нет национальных различий. Пес воет – несет свою весть – и среди чеченских дворов, и «на самой главной столице. И там, ускользнув от милиции и живодеров, он вбегает ночью на главную площадь, вдоль которой кирпичные стены с зубцами. Он садится на древний булыжник, задирает пасть к небу и воет» (73).

Этот же мотив возмездия появляется и в заключительных строках рассказа, когда образ бича обретает свой второй смысл, уходящий корнями в далекие средневековые легенды об ужасном вожде дикого племени гуннов: «И если вы заметите в своем дворе, или в парке у дома, или на лесной поляне, или у школы, куда вы отводите своих детей, без-

домного пса, черного, с серыми подпалинами на боках, теперь вы знаете: это он, Колька. Бич Божий» (74). В образе Аттилы, а именно его римский епископ V века Лев и назвал «Бичом Божьим», многие поколения видели «наказание Господне, чтобы очистившись в страданиях верующие отвергли соблазны мира и вошли в небесное королевство». [Исидор: электронный ресурс]. Садулаев же доверяет миссию высшего суда не грозному правителю гуннов, а человеку, отверженному обществом, попытавшемуся в эпоху социального хаоса («спектакля») сохранить вечные нормы бытия, но в итоге погибшему.

В заключении рискнем предположить, что в рассказе Г. Садулаева проявились черты той художественной стратегии, которую вслед за Н. Л. Лейдерманом можно назвать постреалистической. Внутри этой стратегии «происходит взаимопроникновение типического и архетипического в структуре художественного образа, сама структура образа предполагает амбивалентность художественной оценки, дается построение образа мира как диалога между далеко отстоящими друг от друга культурными моделями» [Лейдерман 2005: 50–51]. Г. Садулаев в «Биче божьем» и пытается показать связь социальных явлений и высших норм, закрепленных в национальных и культурных воззрениях разных народов. Отсюда и своеобразие композиции его рассказа: публицистическое введение раскрывает жизнь с типической ее стороны, в повествовательной же части образные узлы рассказа, утрачивая связи с современной реальностью, рассматриваются уже через призму архетипических смыслов.

Данные об авторе:

Илья Вадимович Петров – кандидат филологических наук, доцент кафедры современной русской литературы Уральского государственного педагогического университета (Екатеринбург).

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

E-mail: f39234@olympus.ru

About the author:

Ilya Vadimovich Petrov is a Candidate of Philology, Associate Professor of Modern Russian Literature of the Ural State Pedagogical University (Yekaterinburg).

Именно так создается в рассказе образ главного героя, который словно балансирует между разными человеческими типами бродяги-бомжа и праведника-святого. Наконец, не менее важно и внимание Г. Садулаева к древним легендам и сказаниям (Аттила, Бхарата), которое ведет его к попытке увидеть «жизнь» древнего ритуала, древней заповеди в самой становящейся современности.

ЛИТЕРАТУРА

Бхарата Электронный ресурс. Режим доступа <http://audioveda.ru/audio?id=2553>

Исидор. История готов Электронный ресурс. URL: http://www.vostlit.info/Texts/rus/Isidor_SI/ frametext.htm.

Лейдерман Н. Л. Постреализм: теоретический очерк. – Екатеринбург, 2005.

Пономарева Е. Певец темы Родины (новеллистические циклы Г. Садулаева) Литература сегодня: знаковые фигуры, жанры, символические образы. – Екатеринбург, 2011.

Садулаев Г. Бич Божий // Садулаев Г. Бич Божий: Партизанские рассказы. – М., 2010.

Садулаев Г. Марш, марш правой! Нация. Родина. Социализм: Статьи. Эссе. – СПб., 2011

Садулаев Г. Я всегда вставал на сторону слабых. И поэтому я чеченец [Электронный ресурс]. URL: <http://zaharprilepin.ru/ru/litprocess/intervju-o-literature/german-sadulaev-ya-vsegda-vstaval-na-storonu-slabyh-i-poetomu-ya-chechenets.html>

Топоров В. Святость и святые в русской духовной культуре. Т. II. – М., 1998.

Тюна В. И. Аналитика художественности. – М., 2001. Шинтская энциклопедия [Электронный ресурс]. URL: <http://www.shiizm.ru/228>.

ОБЗОРЫ И РЕЦЕНЗИИ

УДК 82-1 ББК Ш401.35

Н. В. Барковская
Екатеринбург, Россия

ПОРОЖДАЮЩИЕ МОДЕЛИ СОВРЕМЕННОЙ ПОЭЗИИ (ЖИТЕНЕВ А. А. ПОЭЗИЯ НЕОМОДЕРНИЗМА: МОНОГРАФИЯ. – СПб., 2012)

Аннотация. В рецензии характеризуются проблематика и структура монографии А. А. Житенева «Поэзия неомодернизма». Отмечается продуктивность использования понятия «порождающая модель» при анализе больших литературных направлений. Также высказывается ряд дискуссионных положений.

Ключевые слова: современная поэзия, неомодернизм, порождающая модель, «бронзовый век».

N. V. Barkovskaya
Yekaterinburg, Russia

GENERATIVE MODELS IN MODERN POETRY (ZHITENEV A. A. POETRY OF NEOMODERNISM: MONOGRAPH. – ST. PETERSBURG, 2012)

Abstract. In a review, both the problems and structure of the A. A. Zhitenev's monograph "Poetry of Neomodernism" are characterized. Efficiency of the term "generative model" usage for the analysis of large literary movements observed. In addition, a number of debatable provisions being made.

Keywords: modern poetry, Neomodernism generating model, "Bronze Age".

16 декабря 2012 г. в московском магазине «Книги в Билингве» состоялась презентация монографии воронежского исследователя А. А. Житенева, посвященной выстраиванию целостной картины «бронзового века» в русской поэзии XX в. Попытка героическая, поскольку за пределами «единой советской литературы», а тем более, в постсоветский период, поэтическое пространство крайне разнообразно, поиски продолжаются, линии преемственности и эволюции отнюдь не очевидны, терминология не устоялась. Уже оформление обложки – глубокий синий фон, сквозь который просвечивают «Герб смерти» А. Дюрера и «Муза, утешающая поэта» Д. де Кирико – создает атмосферу суровости и драматизма.

Ни одно из рассматриваемых в книге понятий не является безоговорочно однозначным, начиная уже с понятия «современная поэзия»: каковы хронологические рамки «современности»? в чем отличие «современной» поэзии от «актуальной»? каковы критерии различения «поэзии» и «не-поэзии» или «пост-поэзии»? Избрав в качестве исходного понятие «бронзовый» век в русской поэзии, А. А. Житенев подробно освещает историю употребления на отечественной почве термина «постмодернизм» (в работах Б. Гройса, М. Эпштейна, В. Курицына, Б. Парамонова, М. Липовецкого), указывая на аберрации, связанные с этим термином, затем приводит новые определения «постконцептуализм» (Д. Кузьмин) и «трансавангард» (Е. Ермолин) и останавливается на термине «неомодернизм», предложенном Л. Вязмитиновой, формулируя свое определение неомодернизма как макрообозначения современного этапа в развитии нереалистического художественного сознания. Не менее обстоятельно в работе проделан теоретический анализ понятий «художественное видение», «художественная рефлексия», «ресенти-

ментная личность», «новое христианское сознание», «юрродство» как стратегия творческого поведения и многих других.

Исходя из допущения, что неомодернизм – родовое обозначение всего множества художественных практик второй половины XX – начала XXI веков, выделяя два этапа в «бронзовом» веке поэзии (1960–1970-е гг. – «другая» поэзия; 1990–2000-е гг. – «актуальная» поэзия), А. А. Житенев справедливо видит необходимость решения трех проблем: 1) как неомодернизм взаимодействует с модернизмом и авангардом, 2) как соотносятся «другая» и «актуальная» поэзия, 3) каковы особенности поэтики и логики автометаописания. Решению этих проблем подчинена композиционная логика глав. Автор последовательно рассматривает три уровня проблемного поля, выявляя универсалии неомодернизма (эстетические и метафизические основания), особенности воплотившего эти универсалии поэтического мира (его онтологию, гносеологию и аксиологию), прагматику и рецептивные горизонты поэтического текста, охватывая тем самым все звенья развертывания художественного произведения как коммуникативного события. В каждой из глав сначала рассматривается социокультурная ситуация, порождаемые ею идеи и концепции, затем дается философское обоснование этих идей, выявляется понятийный смысл ведущих «концептов», далее приводится их рефлексия в критике и автометаописаниях, наконец, анализируются два-три контрастных примера поэтической практики. Отметим как наиболее удачные фрагменты книги те страницы, где дается анализ художественного видения в творчестве Е. Шварц и В. Кривулина, интерпретация «болевого опыта», перестраивающего личность, в книге Е. Фанайловой «Лена и люди», анализ творчества хеленуктов или поэтов «филологической

школы». Отлично «работают» привлеченные в качестве автометаописания материалы анкет о творчестве А. Блока и В. Хлебникова.

Несомненным достоинством исследования является обращение к архивным материалам, впервые ставшим достоянием литературоведения: из фонда НИЦ «Мемориал» (Санкт-Петербург), Института Восточной Европы (Бремен), Московского архива нового искусства, частных архивов, к самиздатским журналам «Часы», «37», «Обводный канал», «Диалог», «Транспонанс», «Митин журнал», к интернет-публикациям. Впрочем, большинство анализируемых в книге авторов вообще не были предметом научного (а не литературно-критического) анализа.

В качестве основного методологического инструментария автор избирает понятие порождающей модели, разработанное А. Ф. Лосевым. Предложенный алгоритм анализа литературного процесса с позиций порождающих моделей представляется весьма продуктивным.

Качественные отличия неомодернизма от модернизма и авангарда начала XX в., как продемонстрировано в исследовании, обусловлены ревизией «финалистского» сознания во второй половине XX столетия, принципиальным отказом от «футурологической» и «проективной» составляющих модернизма, от любых «готовых» концепций и форм творчества. Модернистский артистизм, дионисийская экзатичность сменилась в 1960-е гг. жертвенным (кенотическим) погружением в хаос бытия и «юродством» как авторской стратегией, ощущением остановившегося времени, ресентиментным построением ценностного сознания, перформансом как способом бытования высказывания и авторского поведения. В «актуальной» поэзии 1990 – 2000-х гг. выразилась травматическая модель конфликта, признание вариативности развития традиции, альтернирование как принцип построения поэтического высказывания, медийная опосредованность бытования текста. Очень интересен материал 3-ей главы, связывающий структуру текста с моделированием художественной рецепции. Здесь рассматривается вопрос о пределах понятности текста в модернизме и неомодернизме, отмечается тенденция к нарастанию «импульса непонимания», когда из текста исчезают привычные компоненты, ожидаемые читателем от стихотворения, тем самым, автор побуждает читателя к пересмотру своих представлений о том, что является поэзией, втягивает читателя в текст-«ситуацию». Эксперименты с графикой и фонетикой слова (С. Сигей, Ры Никонова) прямо продолжают опыты футуристов. Но в творчестве В. Строчкова или А. Сень-Сенькова эксперименты с текстом уже подчинены выражению нового смысла, теряют формальный характер. Наиболее выразительный пример – «атомарное» построение текстов Ники Скандиаки, когда произведение складывается из многих расходящихся вариантов. При этом романтическая установка на противопоставление «поэта» «толпе» пересматривается, заменяясь на поиск *другого*, не элитарного поэта и не профанного человека толпы. Существенно также предпринятое различ-

ние акционизма и перформанса, анализ влияния медийных посредников на поэзию (видеопоззия, «звуковая поэзия»), превращающих текст в часть интермедийального проекта. Материал этой главы убедительно демонстрирует открытость современной поэзии новым формам, отказ от «готовых» принципов поэтического высказывания.

Столь фундаментальное исследование отнюдь не закрывает тему. Так, не вполне решен все-таки вопрос о постмодернизме: отказывает ли автор постмодернизму в эстетической новизне, считая его трансформацией модернистских принципов и приемов, или же только настаивает на том, что не вся современная поэзия может быть отнесена к постмодернизму («Русскую поэзию 1960–2000-х гг., развивающую модернистскую и авангардную традиции, неправомерно рассматривать в контексте постмодернизма как эстетической системы...»). Создается впечатление, что термин *«постмодернизм»* внушил автору идею финалистской устремленности этой системы, тогда как *«неомодернизм»* связывается с обновлением поэтического творчества, трансгрессией всяких пределов. А. А. Житенев согласен с тем, что «для постмодернизма мир предстает как хаос», отсюда и фрагментарность, ризоматичность текста, но вот в неомодернизме «расслоение текста» репрезентирует, как полагает автор монографии, не распад сознания, а множественность (альтернирование) непротслеживаемых связей. Однако при рассмотрении конкретных поэтических практик встречаются наблюдения, весьма похожие на постмодернистские принципы и приемы: так, например, у К. Корчагина изъятие лирического субъекта приводит к рассыпанию мира; «операциональное отношение к структуре текста», отмечаемое в «актуальной» поэзии, было свойственно и постмодернизму. «Ролевое авторство, манипулятивное отношение к тексту, размывание границ между художественным и нехудожественным» – эти признаки концептуализма не соотносятся, по мнению автора, «с поставленными неомодернизмом эстетическими задачами», однако в творчестве А. Родионова, например, все эти особенности наблюдаются, хотя он отнюдь не концептуалист. Вероятно, проблема соотношения объемов понятий «постмодернизм» и «неомодернизм» требует дальнейшей проработки. Не представляется безусловным итоговый вывод о том, что поэзия 1990–2000-х гг. «предрасположена к сглаживанию конфликта <...>, к снятию остроты противостояния с миром».

Стремление к систематике, к преодолению фрагментированного, «ризоматичного» представления о современной поэзии, к обнаружению доминирующих векторов в ее развитии – само по себе расцениваемое нами как выдающееся – приводит иногда к спрямлению реальной неоднозначности произведений того или иного автора. Например, трудно согласиться с тем, что «лирика В. Павловой примечательна своей принципиальной отдаленностью от любой метафизики», выразительностью «дословесного» опыта. Напротив, в ее лирических книгах присутствуют и метафизика жизни и смерти, и метафизика слова, не случайно так часто встречаются

библейские мотивы и признаки агиографии, а отличительная особенность В. Павловой – как раз точность, афористичность словесного оформления, игра многозначным словом, богатство строфических и рифменных приемов. Точно и выразительно характеризуется А. А. Житневым поэтический мир в книге А. Родионова «Игрушки для окраин», но дальнейшая эволюция автора в книгах «Люди без-

надежно устаревших профессий», «Новая драматургия» уже не рассматривается.

Впрочем, дискуссионность является достоинством научного труда. Монография А.А. Житнева интересно читается, она будет полезна не только студентам и аспирантам, но и всем, любящим современную поэзию, следящим за ее непредсказуемым развитием.

Данные об авторе:

Нина Владимировна Барковская – доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой современной русской литературы Уральского государственного педагогического университета (Екатеринбург).

Адрес: 620017, 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).

Н. А. Непомнящих
Новосибирск, Россия

**ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МИР Л. ЛЕОНОВА СКВОЗЬ ПРИЗМУ ВВОДНОГО ЭПИЗОДА
(ЯКИМОВА Л. П. ВВОДНЫЙ ЭПИЗОД КАК СТРУКТУРНЫЙ ЭЛЕМЕНТ ПОЭТИКИ
ЛЕОНИДА ЛЕОНОВА. – НОВОСИБИРСК, 2012)**

Аннотация. В рецензии проанализирована новая монография Л. П. Якимовой «Вводный эпизод как структурный элемент поэтики Леонида Леопова». Исследователем выявлены притчи внутри произведений Леопова разных жанров: повестей «Конец маленького человека», «Взятие Великошумска», пьесы «Унтиловск», романов «Вор». «Русский лес», «Пирамида». Л. П. Якимова считает их важнейшими знаками выражения авторской позиции в тексте.

Ключевые слова: русская литература XX века, творчество Л. М. Леопова, жанр притчи, вводный эпизод.

N. A. Nepomniashih
Novosibirsk, Russia

**L. LEONOV'S ART WORLD IN INTRODUCTORY EPISODE
DICTIONARY OF RUSSIAN DIALECT PHRASEOLOGY
(YAKIMOVA L. P. INTRODUCTORY EPISODE AS STRUCTURE ELEMENT OF LEONOV'S POETIC. –
NOVOSIBIRSK, 2012)**

Abstract. The review discusses L. P. Yakimova's new monograph "A Story Within a Story As a Structural Unit of Leonid Leonov's Poetics". The researcher reveals parables within Leonov's works of different genres. These works are the stories "The Small Man's End" and "The Storm of Velikoshumsk", the play "Untilovsk", the novels "The Thief", "The Russian Forest", "The Pyramid". L. P. Yakimova thinks that these parables are the most significant signs of expression of the author's attitude in the text.

Keywords: Russian Literature of XX century, L. M. Leonov's works, the genre of the parable, a story within a story.

Новая книга Л. П. Якимовой с труднопроизносимым на первый взгляд названием «Вводный эпизод как структурный элемент поэтики Леонида Леопова» (2012) является третьей книгой, написанной исследовательницей о творчестве Л. М. Леопова. В первой монографии «Мотивная структура романа Л. М. Леопова «Пирамида» (2003) она предложила прочесть произведение писателя «рекурсивно», взглянув на предшествующее творчество как логически предваряющее и закономерно приводящее к последнему философскому роману, проследив «сквозные» мотивы и образы. Вторая ее книга «Повести Леонида Леопова о революции и гражданской войне как жанрово-тематический и семантико-поэтический цикл» (2007) стала последовательным шагом на пути нового прочтения леоновского творчества: к каждой повести был обнаружен свой особый ключик, открывающий через подтекст ее скрытый план. Проанализировав каждую повесть, Л. П. Якимова показала, каким образом в художественной ткани проявилось сомнение писателя в необходимости глобального социального экспериментаторства, а также, каким образом мысли о революции как о катастрофической «смуте», «перекувырке», высказанные в ранних повестях, отзываются в итоговом произведении Леопова, последнем романе «Пирамида». Исследовательское прочтение художественных текстов базируется на новом понимании основополагающих принципов леоновской поэтики, когда становится принципиально важным учитывать категории подтекста, интертекстуальности, мифологизма. Событие совершающегося размышления в произведениях писателя не менее важно, чем то или иное события действия. Одной из особенностей произведений Леопова является

их внутренний, скрытый сюжет. Он развивается параллельно событийному, имеет идеологическое значение для всего произведения в целом. Сам писатель называл такой принцип построения «второй композицией». Для ее создания Леоновым используются самые разнообразные образы культуры.

Это одна из важнейших доминант поэтики Леопова в целом. Не секрет, что писатель Леонов – сложный, произведения его – не для быстрого чтения на ходу. Писатель неоднократно подчеркивал, что литература есть «мышление в образах», что писатель он сложный и трудный, и не был доволен прочтением его произведений современной критикой. Сложность текстов Леопова диктуется в первую очередь его творческим методом. Суть его состоит в «повышении образной емкости», в «легком овладении всем, что наработало человечество в области культуры за тысячелетия...»¹ На сегодняшний день, во многом благодаря работам Л. П. Якимовой, выявлено несколько механизмов распознавания внутреннего сюжета в произведениях писателя. Во-первых, через прочтение аллюзий к мифу или явлениям культуры (живописи, музыки, литературы). Во-вторых, выявление подтекста, возникающего в результате интертекстуального взаимодействия. В-третьих, зачастую ключом к внутреннему сюжету является вводный рассказ или эпизод, своеобразный «концентрат» философского смысла произведения и авторской позиции. Именно этим притчам («вводным эпизодам») и посвящена последняя книга Л. П. Якимовой.

¹ Леонов Л. М. Талант и труд // Собрание сочинений: в 10 т. Т. 10. – М., 1982. С. 358.

Несмотря на довольно сложное название, в книге понятно и увлекательно рассказывается о притчах, которыми буквально испещрены тексты произведений Л. М. Леонова. Эти притчи Л. П. Якимова, отталкиваясь от литературоведческой традиции, называет вводными эпизодами и последовательно прослеживает таковые на протяжении всего леоновского творчества. Оказывается, в каждом произведении писателя, невзирая на жанровую принадлежность, есть вставные эпизоды (иначе – вставные фрагменты). Читателю Леонова в первую очередь вспоминаются «Притча о Калафате» и другие вставные рассказы в романе «Барсуки». Но не только они становятся предметом анализа Л. П. Якимовой. Она обнаруживает множество других вставных историй, напрямую никак не мотивированных сюжетом, но особо важных для понимания художественного замысла в целом. Исследователь называет их «НЛЮ – неопознанные литературные объекты».

Само определение и выявление в леоновских текстах подобных НЛЮ, различных вставных конструкций, уже является и новым исследовательским ходом, и результативным исследованием. Удивительно, но раньше никто всерьез не задумывался о столь важном и частотном элементе композиции леоновских произведений. Их просто не видели, за исключением романа «Барсуки», где притчи оформлены как отдельные рассказы персонажей ночью у костра. Но и здесь обнаруживается абсолютно алогичная каверза: из четырех вставных историй в романе «Барсуки» лишь две регулярно попадали в сферу научного интереса исследователей, остальных как будто и не существовало. Л. П. Якимова восстанавливает справедливость, т.е. равновесие, и последовательно анализирует каждый такой эпизод в соотношении с художественными задачами писателя. Кроме того она прослеживает эволюцию «вставного жанра» у Леонова, тяготеющего прежде всего к жанру притчи; определяет его наджанровую сущность – в текстах Леонова он присутствует независимо от жанровой природы произведения, обнаруживая себя и в повестях («Конец мелкого человека», «Взятие Великошумска»), и в пьесе («Унтиловск»), и в романах («Вор», «Русский лес», «Пирамида»).

Как убедительно показывает Л. П. Якимова, игнорирование притчевых по своему содержанию фрагментов грозит утратой полноты смыслов, обедняет понимание идейной стороны как отдельных произведений, так и в целом авторской позиции и – главное, принципов его поэтики и эстетики. Конечно, и ранее леоновские произведения анализировались прежде всего как философские, интеллектуальные и потому считались непростыми для понимания. Л. П. Якимова сумела общее ощущение превратить в осязаемое видение той самой доминанты, которая превращает любое произведение Леонова в больше чем просто рассказ о событиях и героях, более того – вовсе иногда в «не-рассказ». Из этого следует, что подходить к леоновским произведениям, игнорируя столь принципиально важный конструктивный и смысловой элемент как вставные эпизоды, – значит их «недопонимать», что, к сожалению, случается нередко. Особенно интересной в

этом плане представляется глава, посвященная роману «Русский лес». Сколько копий уже сломано по поводу этого романа, все современные критики считают чуть ли не хорошим тоном упрекнуть роман в соцреализме, назвать крайне неудачным и т.п. Л. П. Якимова пишет о том, что изображение советского времени, характерных и типических героев эпохи, идей и умонастроения и поэтика соцреализма – вещи абсолютно разные. Если не видеть модальности повествования, если не улавливать в ней авторский скепсис и иронию, легко принять высказывания героев за авторские убеждения. К сожалению, это характерно не только в отношении романа «Русский лес»: писателю любят произвольно приписывать позицию или даже отдельные слова отдельных героев. Хотя он – творец этого мира занимает в ней вершинную, обзорную позицию и свое слово скорее говорит в притчевой форме вставных конструкций. Порой их не замечают за обилием героев, событий, сюжетных линий. А ведь они намеренно тормозят развитие романских событий, заставляя сделать остановку в пути для размышлений, но их обычно «проглатывают», не придавая им особого значения, не видя их, что называется «в упор».

Анализ романа «Русский лес», произведенный Л. П. Якимовой, отталкивается от *текста*, от того, как он написан, исследователь не ограничивается описанием и рассуждением по поводу того, что описано в романе, она показывает, как и зачем вводятся те или иные элементы. Даже простое словечко «кажется» на первой странице «Русского леса» в отношении героини и той реальности, в которой она живет, может заставить задуматься: кому и почему кажется? В случае с Леоновым это принципиальный момент. Он весьма ироничен и скептичен в отношении юного поколения максималистов: Поли, Сережи, не ведавших и не видевших того самого старого мира, против которого они произносят пламенные тирады. Ведь они родились и выросли уже после революции и во многом наивны, очень похожи на литературных героев-нигилистов, и не могут на равных спорить с более старшими оппонентами. Но именно юное поколение на фронте самоотверженно бросилось на амбразуру, не щадило жизни и вошло в историю знаменитыми подвигами. И Леонов очень четко это осознает, показывая выросших в новое советское время мальчиков и девочек, такими, какими они были до войны и то, как быстро они выросли, становясь героями, сами не считая свои поступки подвигами. Дух патриотизма, объединивший в военные годы страну, не только показан и передан писателем, но и пережит им. И объективная картина эпохи будет искажена, если изъять из рассказа о войне тот дух, который помог стране выстоять.

Возможно, кого-то и не удовлетворяет во всем леоновский роман, поскольку он объемный, многоплановый, охватывает огромные временные пласты, и без некоторых мелких героев-злодеев мог бы, возможно, и обойтись. Но нельзя отказать произведению в том, что оно в большей степени эпопея, нежели роман, местами неровный, но и золотых страниц в нем немало, чего стоит только встреча двух мальчишек со стариком Калиной у лесного родника или сцена рубки

старой огромной сосны! Или лекция Вихрова рассказывающая, словно лишь о русском лесе, но при том и об истории России и ее народа в целом.

Война в нем представлена отнюдь не только в ракурсе плакатного подвига. Юные герои уходят на фронт в решающий момент битвы за Москву. Размышления о том, почему враг так близко, даны не в прямой форме авторских рассуждений, а казалось бы в малых, незначительных эпизодах. Один из них становится объектом анализа, это эпизод со стариком, глядящим на отступающих солдат. Другой эпизод – первое, долгожданное письмо Родиона к Поле с фронта, полное горечи за бесконечные отступления. В нем рассказывается о маленькой девочке, подарившей ему, отступающему солдату, «покидающему ее на милость врага», букетик полевых цветов. Именно этот случай герой считает важнейшим в своем взрослении и становлении. Примечательно, что последний эпизод появился в 2012 году в демонстрационной версии ЕГЭ по русскому языку в части «С» как текст для анализа и написания сочинения. Факт более чем отрадний: о Леонове в школьной программе предпочитают вовсе не вспоминать. В рамках обсуждаемой проблемы этот малый факт показывает, насколько подобные эпизоды у Леонова могут быть автономны по отношению к целому.

Не менее интересна ситуация с романом «Вор», где долгие годы лишь притча Пчхова о потерянном рае попадала в поле зрения исследователей в качестве вставной конструкции. Л. П. Якимова находит еще несколько. Одна из них – в рассказах Манюкина, притча об усмирении строптивого коня, появляется в произведении писателя не единожды. Л. П. Якимова анализирует ее, прослеживая генезис и эволюцию. Пьеса «Унтиловск», которая всегда находилась на периферии исследовательского внимания, также проанализирована в свете выявленных в ней вставных эпизодов. Л. П. Якимова нашла, образно говоря, показательную «единицу измерения», позволяющую уловить в плотной, насыщенной ткани леоновского текста «мерцающие маячки» философского содержания, тщательно расставленные писателем и совершенно необходимые для понимания замысла произведения в целом.

Анализ названных эпизодов показывает, что они, безусловно, доминируют над событийным планом. Они словно подсвечивают его, помогают его толковать. В них, в этих объемных капельках – маленьких притчевых историях, поверяются, отражаются события каждой повести, романа, пьесы. Они тот фокус, который задает угол зрения, собирает воедино вроде бы случайные разрозненные события и героев, иногда мало или вовсе не связанных сюже-

том. А если отвлечься и посмотреть на творческое наследие писателя «панорамно», целиком, то вдруг обнаруживается, что вводный эпизод чуть ли не доминанта всей поэтики, значение которой в позднем творчестве только нарастает. От небольших вставных рассказов в ранних повестях и пьесах писатель приходит к композиции «Пирамиды», полностью собранной из обстоятельных и порою очень пространственных вставных рассказов, своеобразных Апокалипсисов, где каждый герой излагает свою историю конца мира, будь то конец мира старой России (письмо и беседы о Матвее, монологи Вадима Лоскутова,) или гибель Земли (видения Дуни Лоскутовой в изложении Никанора), или другие вставки.

Отметим отдельно характерную особенность исследовательского метода Л. П. Якимовой – сосредоточение на самом тексте, доскональном и полном его анализе, в результате чего все ее выводы базируются именно на текстовых наблюдениях, на выявлении их регулярности, закономерности. Это заслуживает отдельного замечания. Дело в том, что леоновские тексты настолько сложны, многоплановы, многозначны, что порою легко заблудиться в лабиринтах расставленных самим писателем «западной», ловушек, принять отдельные слова или концепции за мнение, позицию, идеологию самого Леонова. Читающий постоянно и сознательно вовлекается автором в игру, становится «толкователем» его книг. Жаль только, что зачастую «толкователю», в отличие от самого Леонова, становится невозможно вместить в себя всю ту многополярность и многозначность смыслов, которые присущи его книгам и сделать вывод, встав выше, «над» единым соборным целым, обобрав весь лес леоновских смыслов в «аэропланном облёте», только в этом случае адекватный заданной полноте. Чаще всего рядовой «толкователь» видит отдельные деревья, не замечая леса, плутает в трех соснах, в лучшем случае описывая лес по отдельным его частям, набредая на солнечные поляны озарений.

Л. П. Якимова, написавшая книги, составляющие настоящую научную трилогию, сумела рассмотреть творчество писателя именно с высот птичьего полета, и этот полет чувствуется в самой манере изложения. Книга читается легко, она интересна, увлекательна и, по словам одного из ее прочитавших, искренне жаль, что она так быстро кончается... Но тем самым приоткрывает для каждого из нас перспективу перечитывания произведений Леонова, уже вооруженных техникой чтения и видения этого удивительного художественного мира с его многоцветием смыслов, неожиданных парадоксов и каверз, «загадок, забав и западной», после посещения которого неизбежно становишься чуточку мудрее.

Данные об авторе:

Наталья Алексеевна Непомнящих – кандидат филологических наук, Институт филологии СО РАН, старший научный сотрудник (Новосибирск).

Адрес: 630090 г. Новосибирск, ул. Николаева, д. 8, к. 227.

E-mail: motiv_ifl@ngs.ru.

About the author:

Natalia Alexeevna Nepomniaschih is a kandidat of Philology, a Leading Scientist of the Philology Research Institute of the Siberian Branch of Russian Academy of Science (Novosibirsk).

М. А. Литовская
Екатеринбург, Россия,
С. Г. Маслинская
Санкт-Петербург, Россия,

НОВЫЕ ИЗДАНИЯ: АЛЬМАНАХ «ДЕТСКИЕ ЧТЕНИЯ»

Аннотация. Обзор нового издания по проблемам теории и истории детской литературы «Детские чтения»: объяснение причин появления подобного издания и его целей

Ключевые слова: литературоведение, детская литература, продолжающееся издание о теории и истории детской литературы.

M. A. Litovskaya
Yekaterinburg, Russia,
S. G. Maslinskaya
St. Petersburg, Russia

NEW EDITIONS: JOURNAL “CHILDREN’S READINGS”

Abstract. The first and second issues of the new scholarly journal “Children’s Readings” is overviewed: the intensions that stimulated the creation of the journal, outlines the goals of this publications.

Keywords: literary studies, children’s literature, journal about history and theory of children’s literature.

В 2012 году вышли два первых номера альманаха «Детские чтения» – нового научного издания, посвященного детской литературе и детскому чтению.

Так получилось, что в современной России, где литература более чем полтора века назад была объявлена главным искусством, а обучение чтению художественных текстов стало одним из важнейших составляющих образования, где существуют богатые традиции детского чтения и детской литературы, где регулярно выходят интересные детские книги и постоянно появляются новые детские писатели, где ответственные родители и многочисленные любители создают в Интернете все новые сайты и сообщества, в которых кипят обсуждения старых и новых текстов для детей, не осталось ни одного издания, посвященного проблемам детского чтения в историко-литературном ключе. Функцию актуально-критического оценивания текущего литературного процесса отчасти принял на себя журнал «Переplet», отчасти рецензионно-аналитическое сопровождение литературных премий и детские библиотеки.

Альманах «Детские чтения» основной акцент делает именно на истории и социологии детской литературы и детского чтения, продолжая традицию, заложенную конференциями «Детские чтения»¹, которые проводили на кафедре детской литературы Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств Евгений Кулешов и Инна Сергиенко (Антипова). За десять лет эти конференции сплотили коллектив исследователей,

результатом научных изысканий которых стал вышедший в 2003 году «Детский сборник: Статьи по детской литературе и антропологии детства». Методологически близкое сообщество сложилось на Урале: в Екатеринбурге и Перми прошли научно-практические конференции, собравшие филологов, занимающихся историко-литературными проблемами детской литературы². По результатам конференций были выпущены сборники статей и материалов [В измерении детства 2008; Детская литература сегодня 2010; Мальчики и девочки 2004].

Исследования по проблемам детского чтения и детской литературы появляются в трудах Международного научного семинара «Культура детства: нормы, ценности, практики» (руководители Виталий Безрогов и Галина Макаревич), активно работающего в Российском государственном гуманитарном университете³. 17 выпусков по материалам ежегодной конференции «Мировая словесность для детей и о детях» опубликовал Московский государственный педагогический университет. Издание за изданием, пополняясь все новыми разделами, выдерживает учебник «Детская литература», подготовленный Софьей Николаевой и Ириной Арзамасцевой. Семинары и научные конференции, посвященные творчеству отдельных писателей и даже текстов, периодически проходят в высших учебных заведениях, академических институтах, библиотеках различных уровней.

¹ Советская детская литература: текст и миф – 1999; Детский текст – текст о детях – текст для детей – 2000; Детская литература и детский фольклор в социокультурном контексте – 2001; Формовка детского писателя: среда, рычаги, стимулы – 2002; Творчество Аркадия Гайдара: опыт нового прочтения – 2004; Учебный текст в советской школе – 2006; Переделка как явление культуры – 2008.

² Детство как культурный перекресток: на пути к самоидентифицированности (2003 год, Уральский государственный университет, Екатеринбург); Русская детская литература: национальное и региональное (2008 год, Пермский государственный педагогический университет, Пермь); Детская литература сегодня (2010 год, Уральский государственный педагогический университет, Екатеринбург).

³ См. сайт Семинара: <http://childcult.rshu.ru/section.html?id=4973>.

В 2002–2003 годах Мария Майофис и Илья Кукулин подготовили тематические блоки публикаций о детской литературе в журнале «Новое литературное обозрение» и в сборнике «Веселые человечки» [Веселые человечки 2008], посвященном любимым героям советских книг и мультфильмов. Однако тогда же, в 2002 году, осмысляя отсутствие стабильного интереса исследователей-филологов к детской литературе, во вступительной заметке к блоку «Семиотика детства» его составители писали о парадоксальном положении детской литературы: она неоспоримо много значит для общества, занимает важное место в литературном процессе и одновременно является непривлекательной в качестве объекта филологического исследования. О последнем говорит заметная дискретность предпринимаемых попыток изучения детской литературы: нет единого научного сообщества, исследователи обращаются к детской литературе эпизодически, «когда позовут». Характерно, что для большинства исследователей, чьи работы вошли в уже названные сборники и тематические подборки, детская литература была и остается «побочным» научным интересом.

Давно намечены приоритетные направления изучения детской литературы, не утратившие своей актуальности по сей день: исследование детской литературы как полноправной части литературного процесса в целом и как части культуры детства, историко-литературное и социокультурное изучение литературы, адресованной детям и/или читаемой ими. При очевидной убедительности такой программы силы исследователей истории детской литературы и проблем детского чтения по-прежнему разрознены, более того, в России закрывают последние специализированные кафедры детской литературы, перестал из-за финансовых проблем выходить специализированный журнал «Детская литература». Тиражи большинства упомянутых выше сборников минимальны, а несовершенная система распространения «от человека к человеку» делает их практически недоступными тем, кому они могут быть полезны: в первую очередь, преподавателям литературы и библиотекарям.

Если пытаться охарактеризовать проблемное поле изучения детского чтения, нельзя не заметить, что в исследованиях детской литературы преобладает не научно-объективный, а творчески-произвольный подход [Гаспаров 1994] к произведениям для детей. Не хватает работ обобщающего характера, идет ли речь о направлении или жанре, принадлежности к одному «моменту истории» (детская литература 1920-х, 1960-х и т. п.) или «траектории» писательской судьбы. Недостает биографических исследований, посвященных детским писателям, выполненных без восторженного придыхания, основанных на архивных данных, а не на воспоминаниях единственного современника, включающих творчество в широкий социокультурный контекст. Не хватает ретроспективной библиографии по проблемам детского чтения, научно-вспомогательных указателей. Мало известно об отечественных институциях, создававших и направлявших детскую литературу, о педагогиче-

ском влиянии на детскую литературу, как в части институциональной, так и в части «истории идей», воплощенных в детской литературе. Разрознены данные о влиянии детской литературы и детского чтения на социализацию нашего соотечественника: вопрос не столько об индивидуальных особенностях рецепции, сколько о типологии читателей детской литературы, их поколенческом и социальном портрете. Не хватает методологических работ о том, как изучать культурные мифы и коды, образцы поведения, эстетические предпочтения, этические принципы и т.п., которые предлагала и предлагает ребенку детская литература. Более чем двухсотлетняя история отечественной словесности подталкивает к созданию реального комментария к текстам, причем не только XVIII века, но и к произведениям советской поры, ибо этнографические детали прошлого, отраженные в них, стремительно уходят из живого обихода. Не привлекало внимания исследователей изучение преподавания детской литературы, хотя именно в процессе преподавания (отборе имен, произведений, структуре учебников, составе курсов) во многом конструируется понятие детской литературы, репутации и иерархии ее авторов.

Темы и проблемы, которые могут стать предметом изучения, можно множить и множить. О некоторых из них, возможно, уже было кое-что написано, но, как мы уже отмечали, сборник, в котором статья была опубликована, скорее всего, вышел тиражом 30 экземпляров, был роздан авторам и в библиотеках его не найти. Значит, возникает еще одна задача: собрать старые малотиражные публикации, представляющие сегодня научный интерес и сделать их достоянием интересующихся. Цель нового издания – объединить усилия исследователей, работающих и работавших в этой специфической области науки, стать площадкой для обсуждения работ исследователей детской литературы.

Первый выпуск альманаха собран из работ членов редакционной коллегии и редакционного совета «Детских чтений», посвященных тем направлениям, которые близки составителям: детская литература 1920-х годов, влияние институтов власти на детскую литературу, стиховедческий анализ поэзии для детей, детская тема во взрослой литературе, массовые жанры детской литературы, библиографические описи изданий о детской литературе. Мы решили, что это хороший способ представиться нашим читателям.

Второй выпуск посвящен проблеме конструирования понятия детской литературы в учебных курсах высшей школы. Основной фокус сосредоточен на поисках ответов на вопросы: как писали и пишут историю детской литературы? Какие принципы лежат в основе отбора авторов детской литературы для включения обзора их творчества в вузовские учебники? По каким параметрам осуществлялась в дореволюционный период и в советское время ротация писателей, включаемых в пантеон «лучших детских авторов»? В силу каких причин сложилось деление на «взрослые» и «детские» учебники отечественной литературы, почему биографии детских писателей не включаются во

«взрослые» учебники? Каким должен быть современный учебник по детской литературе?

В третьем выпуске альманаха, который сейчас находится в печати, мы обращаемся к теме «детские организации и детская литература», а четвертый будет посвящен проблемам современной литературы для детей.

Мы также размещаем на страницах нашего издания отчеты о конференциях и семинарах, связанных с детской литературой и детским чтением, рецензии на книги по соответствующей тематике. С этой задачей трудно справиться без широкого участия тех, кому интересны прошлое детской литературы и особенности ее современного развития. Мы надеемся, что нас немало, и приглашаем всех желающих присоединиться.

Альманах выходит в «бумажной» и электронной версиях.

«Бумажный» вариант можно заказать по адресу: <http://www.armchair-scientist.ru/detlit/>

Данные об авторах:

Мария Аркадьевна Литовская – доктор филологических наук, профессор кафедры русской литературы XX–XXI веков Уральского федерального университета (Екатеринбург).

Адрес: 620000, г. Екатеринбург, пр. Ленина, 51.

E-mail: marialiter@gmail.com

Маслинская Светлана Геннадьевна – кандидат филологических наук, доцент кафедры литературы и детского чтения Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств (Санкт-Петербург).

Адрес: 191186 г. Санкт-Петербург, Миллионная улица, д. 7.

E-mail: braunkopf@gmail.com

About the authors:

Maria Arkadievna Litovskaya is a Doctor of Philology, Professor of Russian Literature XX-XXI of Ural Federal University (Yekaterinburg).

Svetlana Gennadievna Maslinskaya is a Candidate of Philology, Assistant Professor of Literature and Children Reading of St. Petersburg Federal University of Culture and Art (St. Petersburg).

Электронный адрес: <http://detskie-chtenia.ru>

Там же можно найти адрес для корреспонденции, информацию о редакционной коллегии и редакционном совете журнала.

ЛИТЕРАТУРА

Веселые человечки: культурные герои советского детства: Сб. статей / Сост. и ред. И. Кукулин, М. Липовецкий, М. Майофис. – М.: Новое лит. обозрение. 2008. – 544 с.

В измерении детства: Статьи о детской литературе. – Пермь: Перм. гос. пед. ун-т. 2008. – 314 с.

Гаспаров М. Л. Предисловие // Ю. М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. – М.: Гнозис, 1994. С. 11–16.

Детская литература сегодня: Сб. науч. статей. – Екатеринбург: УрГПУ 2010. – 154 с.

Мальчики и девочки: реалии социализации: сб. статей / под ред. М. А. Литовской, Е. Г. Трубиной, О. В. Шабуровой. – Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2004. – 374 с.

Правила предоставления авторами рукописей в журнал «Филологический класс»

«Филологический класс» издается как для учителей-словесников, так и для ученых-филологов. Журнал стремится к сближению академической науки с непосредственной практикой школьного преподавания русского языка и литературы. Рукописи принимаются на русском языке. По согласованию с редакцией возможно предоставление рукописей на иных языках. Публикация статей осуществляется на русском языке.

Специфика журнала определяется постоянными рубриками:

1. Проекты. Программы. Гипотезы.
2. Психолингвистика в образовании.
3. Педагогические технологии.
4. Феномен современной литературы.
5. Готовимся к уроку.
6. Идет урок.
7. Медленное чтение.
8. Региональный компонент.
9. Обзоры и рецензии.

Редакционная коллегия приглашает к сотрудничеству специалистов-филологов. Ежегодно мы ждем от авторов статьи объемом 0,5 печ. л. до 1 февраля, 1 апреля, 1 октября, 1 декабря. Статьи должны полностью соответствовать проблематике сборника. Наиболее интересные статьи печатаются вне очереди.

Все статьи, представленные в журнал, отправляются на рецензирование. Редакционная коллегия принимает решение о публикации с учетом мнения рецензента. В случае отрицательного решения автору направляется копия рецензии.

Мы не платим гонораров, но и не берем деньги за публикации с аспирантов.

Контакты:

Почтовый адрес: 620017, Екатеринбург, пр. Космонавтов, 26

Уральский государственный педагогический университет

Кафедра современной русской литературы (к. 279)

Телефон: (343) 245-76-66

Электронная почта: ninaus@olympus.ru

Наш журнал включен в Каталог Роспечати и можно оформить подписку на него в любом почтовом отделении России (индекс: 84587)

Наш журнал включен также в международную систему научных журналов (ISSN), где имеет индекс ISSN 2071-2405.

Для публикации статья должна соответствовать требованиям РИНЦ, т.е., помимо основного текста содержать следующие сведения, представленные *на русском и английском языках*.

1. Сведения об авторах.

Фамилия, имя, отчество автора полностью (если авторов больше, чем один, то указываются все авторы), должность, звание, ученая степень, полное и точное место работы каждого автора в именительном падеже, подразделение организации, контактная информация (электронная почта, город, адрес места работы для каждого автора).

2. Название статьи.
3. Аннотация к статье.
4. Ключевые слова.

Ссылки на литературу в тексте статьи и в сносках оформляются по образцу: [Фамилия год: страница].

Пример

Необходимость ситуации, садовые аллеи, о которых писал Д. С. Лихачев, что их сумеречность – основная черта русского сада, из которой «рождаются и жизнь, и животность, и Бог» [Лихачев 1998: 419–421].

Список литературы оформляется в конце статьи без нумерации в алфавитном порядке по ГОСТ 7.0.5-2008 (<http://protect.gost.ru>). Заголовок у списка: «Литература».

Поля страницы, размер шрифта, интервалы любые.

Отправить статью в журнал можно по электронной почте: ninaus@olympus.ru или через форму отправки на сайте: <http://lit.kkos.ru/filclass/getstat>.

НАУЧНЫЙ ЖУРНАЛ
ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ КЛАСС

2013. № 1 (31)

Подписано в печать 19.03.2013. Формат 60x84/8.

Бумага для множительных аппаратов. Печать на ризографе.

Усл. печ. л. — 19,0. Тираж 500 экз. Заказ 4084.

Оригинал-макет отпечатан в отделе множительной техники
Уральского государственного педагогического университета

620017 Екатеринбург, пр. Космонавтов, 26

E-mail: uspu@uspu.ru