

ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ КЛАСС

Научно-методический журнал

3(41) / 2015

Учредитель

федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего профессионального образования
«Уральский государственный педагогический университет»

Главный редактор

Н. П. Хрящева

доктор филологических наук, профессор

Заместитель главного редактора

О. Ю. Багдасарян

кандидат филологических наук, доцент

Редакционная коллегия

Н. В. Барковская — доктор филологических наук, профессор

Т. А. Гридина — доктор филологических наук, профессор

Е. Г. Доценко — доктор филологических наук, профессор

С. И. Ермоленко — доктор филологических наук, профессор

Н. И. Коновалова — доктор филологических наук, профессор

М. А. Алексеева — кандидат филологических наук, зам. директора по учебной работе
(СУНЦ УрФУ)

Н. А. Воробьева — кандидат филологических наук, доцент

Л. Д. Гутрина — кандидат филологических наук, доцент

А. В. Тагильцев — кандидат филологических наук, доцент

Е. С. Квашина — директор Екатеринбургского Дома Учителя

О. А. Локоткова — редактор-корректор, технический редактор

Выпускающий редактор

О. Ю. Багдасарян

кандидат филологических наук, доцент

Редакционный совет

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)

В. Б. Сергеева (Носкова) — кандидат педагогических наук, профессор

(Институт развития образования Удмуртской республики).

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: filclass@yandex.ru

<i>Антилова Л. Н.</i> Памяти Учителя	8
<i>Лейдерман Н. Л.</i> О Николае Коляде	10
<i>Лейдерман Н. Л.</i> Русскоязычная литература — перекресток культур.....	19

О НАУЧНОМ НАСЛЕДИИ Н. Л. ЛЕЙДЕРМАНА

<i>Снигирева Т. А.</i> Жизнь книги	25
<i>Сергеева (Носкова) В. Б.</i> Но что мне ваши оды и элегии? (Теория жанра и литературное образование школьников)	31

ПОДХОДЫ К ХУДОЖЕСТВЕННОМУ ТЕКСТУ В СВЕТЕ ТЕОРЕТИЧЕСКИХ ИДЕЙ Н. Л. ЛЕЙДЕРМАНА

<i>Ермоленко С. И.</i> Роман в русской литературе 80-х гг. XIX века: к проблеме «кризиса» жанра	36
<i>Скрипова О. А.</i> «Стилевая тяга» в стихотворении М. Цветаевой «Минута».....	41
<i>Подшивалова Е. А.</i> Жанровая теория Н. Л. Лейдермана для прочтения «Конармии» И. Э. Бабеля.....	45

ПРОЕКТЫ. ПРОГРАММЫ. ГИПОТЕЗЫ

<i>Литовская М. А., Третьякова К. С.</i> «Личные истории литературы» в литературном процессе современной России	52
<i>Большакова А. Ю.</i> О роли сюжета в русской литературе: от соцреализма к классике XX века.....	58

ГОТОВИМСЯ К УРОКУ

<i>Терентьева Н. П.</i> Аксиологическая ситуация при изучении литературы в школе: В. А. Жуковский «Теон и Эсхин».....	62
<i>Гутрина Л. Д.</i> «Вам и не снилось»: произведения о любви в круге чтения современных школьников.....	66

ИДЕТ УРОК

<i>Тукаева А. Н.</i> Методический проект по изучению повести А. П. Гайдара «Школа» в 7 классе	70
--	----

МЕДЛЕННОЕ ЧТЕНИЕ

<i>Кудреватых А. Н., Ложкова Т. А.</i> Страдания бедного Эраста, или О чем «умолчал» Карамзин.....	74
<i>Маркова Т. Н.</i> Песня об Урале: лирические миниатюры Л. Татьяничевой	80

С РАБОЧЕГО СТОЛА УЧЕНОГО

<i>Хрящева Н. П.</i> Кинематографическое воплощение проблемы отцовства в сценарии А. П. Платонова «Отец».....	86
--	----

<i>Самохвалова Л. Д.</i> Библейские «вечные образы» в аспекте визуального поворота в современной лингвистике (на примере образа <i>РАСПЯТИЕ</i>).....	91
--	----

«ВЕК МОДЕРНИЗМА. ЛЮДИ 1914-го»

<i>Туляков Д. С.</i> От популяризации к апологии: модернизм в автобиографиях У. Льюиса	99
<i>Васильева Ю. Ю.</i> Архетипический мотив путешествия по ночному морю в романе Д. Ричардсон «Острове́рхие крыши».....	106

ОБЗОРЫ И РЕЦЕНЗИИ

<i>Рыбальченко Т. Л.</i> Когда учебное пособие имеет научное значение. (Русская литература XX века: 1930-е — середина 1950-х годов: учеб. пособие для студ. учреждений высш. образования: в 2 т. / под ред. Н. Л. Лейдермана, М. Н. Липовецкого и М. А. Литовской. — М.: Издательский центр «Академия», 2014. — (Сер.Бакалавриат).....	112
<i>Тамарова Ю. С.</i> Время читать! (Второй литературный фестиваль в рамках Всероссийского проекта «Открытая книга», прошедший в МАОУ «Гимназия № 9» г. Екатеринбурга).....	118

<i>Anpilova L. N.</i> To the memory of the teacher.....	8
<i>Leiderman N. L.</i> About the Nikolay Kolyada.....	10
<i>Leiderman N. L.</i> The Russian-language literature — a clash of cultures.....	19

ABOUT THE SCIENTIFIC LEGACY OF THE N. L. LEIDERMAN

<i>Snigireva T. A.</i> The life of the book.....	25
<i>Sergeeva (Noskova) V. B.</i> What are your odes and elegies have to do with me? (Genre theory and literature education of scholars).....	31

**APPROACHES TO THE ART TEXT IN THE VIEW
OF THEORETIC IDEAS OF THE N. L. LEIDERMAN**

<i>Yermolenko S. I.</i> The novel in Russian literature of the 80-ies of the XIX century: problem «crisis» of genre.....	36
<i>Skipova O. A.</i> «Style drive» in M. Tsvetaeva's poem «Minuta».....	41
<i>Podshivalova E. A.</i> Genre theory of N. L. Leiderman while reading «Konarmiya» by I. E. Babel.....	45

PROJECTS. PROGRAMS. HYPOTHESIS

<i>Litovskaya M. A., Tretyakova K. S.</i> «Personal stories of the literature» in the literary process of the modern Russia	55
<i>Bolshakova A. Ya.</i> On the role of the story in Russian literature: from social realism to the classics of the XX th century	58

GETTING PREPARED FOR THE LESSON

<i>Terentieva N. P.</i> Axiological situation when studying literature at school: V. A. Zhukovsky «Theon and Aeschines».....	62
<i>Gutrina L. D.</i> «You wouldn't dream of it»: stories about love in schoolchildren reading scope	66

A LESSON IN PROGRESS

<i>Tukaeva A. N.</i> The methodical project about the study of A. P. Gaidar's story «The School» in the 7 th middle school grades	70
---	----

SLOW READING

<i>Kudrevatykh A. N., Lozhkova T. A.</i> The sorrows of poor Erast or About what Karamzin remained silent.....	74
<i>Markova T. N.</i> The song is about Ural: lyrical miniatures L. Tatyanchikova	73

FROM A SCHOLAR'S DESK

<i>Hryashcheva N. P.</i> Cinematography incarnation challenges of fatherhood in A. P. Platonov's scenario «Father»	86
<i>Samokhvalova L. D.</i> Biblical Eternal Images in the Aspect of Visual Studies in Modern Linguistics (through the Image of the <i>CRUCIFIXION</i>).....	91

«THE CENTURY OF MODERNISM. THE PEOPLE 1914»

<i>Tuliakov D. S.</i> From popularization to apologia: modernism in Wyndham Lewis's autobiographies.....	99
<i>Vasilieva Yu. Yu.</i> The archetypal motive of the night sea journey in D. Richardson's «Pointed Roofs».....	106

REVIEWS

<i>Rybalchenko T. L.</i> When Study Guide has scientific value (Russian literature of the twentieth century: 1930 — mid-1950: study guide for students institutions of higher education: 2 m. / ed. N. L. Leiderman, M. N. Lipovetsky and M. A. Lithuania. — M .: Publishing center "Academy", 2014. — (Ser. Undergraduate))	112
<i>Tamarova Yu. S.</i> Time to read! (Second literary festival in the nationwide project «Open Book», held in Gymnasium №9 in the Yekaterinburg).....	118

***Памяти Наума Лазаревича Лейдермана —
Учителя, ученого, литературного критика,
основателя журнала «Филологический класс» —
этот выпуск посвящается***

УДК 82.02(Лейдерман Н. Л.)
ББК ШЗг

Л. Н. Анпилова
Старый Оскол, Россия

ПАМЯТИ УЧИТЕЛЯ

L. N. Anpilova
Stary Oskol, Russia

TO THE MEMORY OF THE TEACHER

Наум Лазаревич... Как в нескольких словах можно написать об этом человеке?.. Из многочисленных встреч и двадцатилетнего общения я часто вспоминаю о двух слышанных мною лекциях Лейдермана — первой и последней.

1988 год. Первый курс. Закончилась «картошка», мы приступаем к занятиям и впервые стоим перед огромным вузовским расписанием, «поедаем» глазами — что нам предстоит? Названия предметов завораживают: «Введение в литературоведение», «История древнерусской литературы»... Но более всего впечатляют имена и звания преподавателей: *профессор* Богуславская, *профессор* Лейдерман (мужчина? женщина?), *доцент* Дашевский... Такие люди по земле не ходят!

А рядом стоят старшекурсники и изучают свой кусок полотна. Их, похоже, уже ничем не удивишь. Голоса звучат размеренно, лениво: «Куда мы сегодня не пошли?..» И следующий вопрос: «А сейчас у нас что?» В ответе — только что виденное — «Лейдерман!» И вдруг этих старшекурсников не стало, растворились в воздухе, пропали... Конечно же, сцена впечатлила, но остались вопросы: все же это женщина или мужчина? И чем объясняется скорость исчезновения? Собственно, вариантов, как у поэта, два — либо профессор гений, либо злодей.

Путем несложного сбора информации узнаю... Наум Лазаревич! Легенда филфака, умнейший человек, блестящий лектор! В рассказах студентов и обожание, и трепет, и страх — крут, бескомпромиссен, не терпит глупости и невежества.

И вот она, первая лекция. Римская аудитория. Прячусь на галерке. Внизу открывается дверь, входит... Признаюсь, в первую минуту меня постигло разочарование. Невысокого роста, очки на шнурочке, никакого демонизма... О том, что было потом, вспоминаю с трудом. Он просто прочел нам стихотворение Кедрина «Красота» и проанализировал его. Все было как будто в замедленной съемке: он дал нам полюбоваться красивым орешком, легко очистил его от скорлупы, а вместо ядра открыл изумруд, сверкающий такими красками, что захватило дух! Мы были оглушены, ошеломлены. И это было только началом! На протяжении пяти лет мы слушали о красоте человеческой мысли, о дерзновении поиска, полетах человеческого духа. Его интеллект и широчайший кругозор завораживали! Его эрудиция, самоотдача и артистизм никого не оставляли равнодушным. На первом курсе на лекциях у Наума Лазаревича было любимое слово «Пишите!», мне

кажется, с его помощью он приводил всех нас в чувство. И еще одно любимое слово — «Поняли?» Его главной целью было научить! Он вел нас красивыми дорогами своей мысли, на его занятиях становилось понятно, почему логика называется железной (много лет спустя, впервые взяв в руки его последнюю книгу «Теория жанра», я с упоением знакомилась с оглавлением этого девятисотстраничного труда, а в голове крутилось мандельштамовское: «И это — моя архитектура!»), я подумала тогда — дальше можно было ничего не публиковать!) На лекциях Лейдермана, при всей их сложности, теоретической насыщенности, глубине, устать было невозможно. Он очень чутко улавливал состояние аудитории и умел вовремя переключить внимание слушателей: пошутить, поделиться наблюдениями на злобу дня. Когда я перелистываю тетради с конспектами его лекций, то не знаю, что мне нравится больше — ход его рассуждений или то, что осталось на полях — его шутки, его афоризмы, размышления о жизни...

И последняя лекция Лейдермана, на которой мне довелось побывать. 2003 год. После защиты диссертации сижу за компьютером в кабинете Наума Лазаревича, оформляю документы. Он собирается на занятие к первокурсникам. Прошу: «Возьмите меня с собой» (вдруг так захотелось почувствовать себя студенткой!) Соглашается, но с какой-то неохотой. Идем. Та же римская аудитория, то же «Введение в литературоведение», «Субъектная организация»... Сижу на галерке вольным слушателем, казалось бы, чему научусь? Но проходит десять минут, и я уже хватаю ручку, боясь пропустить хотя бы слово. Какой это был анализ «Антоновских яблок»! Какое изящество мысли! Снова захватывает дух! А когда студенты расходятся, и я спускаюсь вниз, Наум Лазаревич собирает свои бумаги и как-то непривычно робко спрашивает: «Это было так же интересно, как тогда?..» Сказать, что у меня остановилось сердце — ничего не сказать... Передо мной стоял человек, создавший свое громкое имя в науке, человек, который уже сделал в этой жизни все, что было возможно, и даже больше! И в то же время я видела Лейдермана, уже постаревшего, изнуренного долгой борьбой с болезнью. Да простят меня те студенты, но в тот момент я подумала: кто такие для него эти первокурсники, которым только что, не щадя себя, он прочел блестящую лекцию?! Конечно же, ему не о чем было беспокоиться. Он задал вопрос, который задают себе немногие, который говорит о высочайшем уровне ответственности, профес-

сионизма, требовательности к себе и огромном уважении к слушателям. Наум Лазаревич был великим педагогом, Учителем, который до последних дней щедро делился своим знанием, своей мудростью.

И еще. Он был бесконечно внимателен ко всем своим ученикам. Его советы были всегда драгоценны.

2010 год. Мой последний звонок к нему из серии «Наум Лазаревич, поздравьте меня, у меня день рождения!» — и его пожелание: «Лариса! Не занимайтесь карьерой — пишите о том, что вам нравится!»

Я постараюсь, Наум Лазаревич. Спасибо Вам!

Данные об авторе

Анпилова Лариса Николаевна — кандидат филологических наук, доцент кафедры гуманитарных наук, Старооскольский технологический институт им. А. А. Угарова (филиал) Национального исследовательского технологического университета «МИСиС».

Адрес: 309516, Россия, Белгородская обл., г. Старый Оскол, мкр-н Макаренко, д. 42.

E-mail: anpilova_ln@mail.ru.

About the author

Anpilova Larisa Nikolaevna is a Candidate of Philology, Associate professor, Starooskolsky Technology Institute (branch) of National Research Technological University «MISiS».

УДК 821.161.1-25(Коляда Н.)
ББК ШЗЗ(2Рос=Рус)64-8,446

Н. Л. Лейдерман

Екатеринбург, Россия

О НИКОЛАЕ КОЛЯДЕ

Аннотация. Представлена расшифровка беседы Н. Л. Лейдермана о Н. Коляде, записанной в феврале 2010 года. Автор подробно рассказывает о встречах с драматургом, об истории создания своей монографии «Драматургия Николая Коляды», дает анализ творчества драматурга. Н. Л. Лейдерман говорит и о причинах популярности Коляды как в России, так и на Западе. Также автор касается современного состояния театра Коляды и роли драматурга в создании Уральской драматургической школы.

Ключевые слова: Николай Коляда, драматургия, современная русская литература, Коляда-театр, Уральская драматургическая школа.

N. L. Leiderman

Yekaterinburg, Russia

ABOUT THE NIKOLAY KOLYADA

Abstract. The article presents a transcript of a talk with N. L. Leiderman about N. Kolyada, recorded in February 2010. The author speaks in detail about his meetings with the dramatist, about the history of writing his monograph «Dramatic Works of Nikolay Kolyada» and provides an analysis of the dramatist's creative legacy. N. L. Leiderman also dwells on the reasons of popularity of N. Kolyada both in Russia and in the West. The author touches upon the modern state of the Kolyada Theatre and the role of the dramatist in the creation of the Urals dramatic school.

Keywords: Nikolay Kolyada, dramatic works, modern Russian literature, the Kolyada Theatre, the Urals dramatic school.

Введение

В сентябре 2015 года исполняется 5 лет со дня смерти выдающегося литературоведа, основателя кафедры современной русской литературы УрГПУ и журнала «Филологический класс» Наума Лазаревича Лейдермана. Его итоговый труд, посвященный теории жанра [Лейдерман 2010], является заметным явлением в современном литературоведении. Профессор Лейдерман известен также как соавтор вузовского учебника литературы [Лейдерман, Липовецкий 2008], в котором русская литература XX века впервые рассматривается как цельное явление, вне идеологических разделений. Наум Лазаревич является автором множества научных, публицистических и критических статей, которые, будучи безусловно значимыми в литературоведческом контексте, оказали громадное влияние на его учеников и последователей, сформировав научную школу, которая существует до сих пор. В числе таких публикаций Н. Л. Лейдермана примечательное место занимают книга и статья, посвященные творчеству выдающегося драматурга Николая Коляды [Лейдерман 1997, 1999]. Н. Л. Лейдерман первым исследовал творчество Н. Коляды, инициировав целое научное направление [Богданова 2004; Громова 2005; Канунникова 2003; Липовецкий, Боймерс 2012]. Безусловным приоритетом работ Наума Лазаревича является отношение к творчеству драматурга-современника не как к поводу для создания рецензий, часто отягощенных ситуационными факторами театрального мира, а как к полноценному объекту научного исследования. Эти работы, на наш взгляд, оказали решающее влияние на репутацию Н. Коляды в России. Современные исследования творчества Н. Коляды [Жарский 2015; Жарский 2014; Щербаква 2013] и

Уральской драматургической школы [Возмищева 2013; Харибьянова 2013] свидетельствуют об актуальности подхода Н. Л. Лейдермана.

В 2010 году кафедра современной русской литературы УрГПУ начала проект под названием «Неолит». Предполагалось записать цикл бесед и интервью ведущих уральских литературоведов об уральских поэтах, писателях и драматургах. В рамках этого проекта была сделана запись беседы Н. Л. Лейдермана о Н. Коляде. По ряду причин этот проект был приостановлен, но видеозапись, сделанная 5 лет назад, сохранилась. Для исследователя обнаружение неопубликованного труда классика, или даже его фрагмента — это всегда праздник. Тем более если это — развернутое повествование на тему, которая близка и автору, и современному читателю. Расшифровка данной беседы приведена ниже. Особый интерес в этом тексте представляет то, что Наум Лазаревич восстанавливает историю своих контактов с Н. Колядой, подробно рассказывает о предыстории появления монографии о творчестве Н. Коляды и, через 13 лет после ее появления, формулирует свой взгляд на творчество драматурга. Поскольку в тексте содержатся даты, персоналии и екатеринбургские реалии пятилетней давности, мы сочли необходимым комментировать некоторые из них.

Устная речь, тем более обращенная к студентам, очевидным образом отличается от научного текста. Мы старались полностью передать все особенности речи Н. Л. Лейдермана. Но невозможно в тексте передать интонации, смысловые паузы, оговорки (иногда мнимые), мимику и жесты, а самое главное — артистизм рассказчика. Тем не менее, расшифровка видеозаписи выглядит гораздо искренней, чем обычный печатный текст. Возможно, сам автор и сгладил бы при публикации некоторые

выражения и характеристики, особенно учитывая свой многообразный опыт. Но мы не сочили возможным что-либо купировать или, тем более, изменять в тексте беседы Наума Лазаревича. Ведь таким образом, мы стали бы редакторами, или даже соавторами профессора Лейдермана. Но мы уверены, что не имеем права на такое вмешательство.

Публикуется с разрешения наследников Н. Л. Лейдермана.

Введение, расшифровка и примечания В. С. Горикова.

Запись беседы Н. Л. Лейдермана со студентами филологического факультета УрГПУ о творчестве Н. Коляды. 6 февраля 2010 года.

Беседовала *Анастасия Титова*.

Запись сделана в формате Video MP4, общий объем записи 616 Мб.

Продолжительность: 52:47 (первый файл 13:38; второй файл 39:09).

Анастасия Титова (Далее АТ): *Сейчас...*

Наум Лазаревич Лейдерман (Далее НЛЛ): Ну ладно, хорошо, давай...

АТ: *Как произошло Ваше знакомство с Николаем Колядой?*

НЛЛ: Вы знаете, это... Нет, очень долгая история. Дело вот в чем. Где-то в конце семидесятых годов меня послали вести такой семинар по эстетике в наш драмтеатр¹. Я к ним пришел, и мы у них встречались раз в месяц. Собирались весь коллектив театра. Я с ними вел занятия, честно говоря, о современной литературе, драматургии, ну в общем, мне было с ними интересно, я многое у них понял. Ну и с другой стороны, они всю старались читать, поразили они меня тем, как жадно они все воспринимали. И вот в этом большом кабинете главного режиссера Свердловского драмтеатра Александра Львовича Соколова² все сидели по периметру, и в кабинете в уголке я увидел такого губастого паренька. Так он сидел внимательный, какой-то надушенный. Потом я узнал, что вот это и есть тот парень, которого зовут Николай Коляда. Коля Коляда его все звали простенько. Что он недавно пришел из театрального училища. И что вот тут вошел в труппу, и я его однажды даже видел в спектакле [по пьесе Валерия] Аграновского «Остановите Малахова!», о трудном подростке, который там натворил всякие чудеса и прочее, прочее...

Но в принципе, у артиста судьба очень часто зависит от того, как он... поглянулся он режиссеру, не поглянулся. Вот Коляда как-то не вписывался в тот, так сказать ряд, актеров, которые нужны были Соколову. И он маялся, он начал сам себе выдумывать какие-то постановки. Вот он сам

сделал, знаете что? «Записки сумасшедшего». И сделал моноспектакль в свое время.

Но потом, короче говоря, он ушел из театра³. Потому что не пошло. И мыкался самым страшным образом по Свердловску. Мыкался, и в многотиражке работал, и черт знает где. И вот однажды у нас проводили очередной семинар молодых литераторов Свердловской области. У нас так делали обычно раз в три года [под эгидой] Союза писателей. И на Шарташе, такой есть дом отдыха, что ли. Так, нас собрали, это была группа молодых писателей, начинающих литераторов, которые присылали на этот семинар кучу своих изделий. Кто стихи, кто пьесы, кто рассказы, кто повести, кто роман. Так, и нам распределили эти пьесы. Ну кому [достаются] эти произведения, ну кому — критикам, литературоведам. Мне тоже дали несколько вот таких вот простых папок для бумаг. И одна из них была вот такая, как бы сказать: канцелярская папка, толщины где-то на сто с гаком страниц, и написано: Н. Коляда. Я открываю эту папку, и там идет целая серия рассказов, рассказов, которые тогда меня удивили. Чем? Это были рассказы, написанные драматургом. Он великолепно, понимаете, во-первых, видит ситуацию: комическую, конфузную, парадоксальную. Во-вторых, он умеет развернуть диалог, понимаете? Это же особое искусство, так? И я помню даже, что я из этой кучи рассказов выделил два, даже помню, как они назывались: «Царица Тамара» и «Тима». Ну не буду рассказывать о чем они... Так, приношу их в журнал «Урал»: «Напечатайте ребята, вот парень какой-то интересный, необычный». Но почему-то эти рассказы не пошли, видимо, в то время главный редактор не воспринимал такую литературу⁴. А Коляда исчез и оказывается он, по-моему, с теми же вещами поехал в Москву, поступил на заочное отделение Литинститута, но на прозу. И он окончил там отделение прозы. А вышел он к нам с пьесой, которая называется «Игра в фанты». «Игра в фанты» — 86-й, по-моему, год, да? Он ее привез сюда, где-то я не знаю, ставили или нет, но ее у нас попробовали поставить. И я как раз сидел на прогоне этой пьесы, знаешь, что такое прогон, да? Когда вот мы сидим, ну кто сидит — режиссер сидит, директор сидит, вот критик, а они там на сцене стараются что-то ... [нрзб.] может так сделать, а может эдак, может все сделать. Пьеса была интересная и неожиданная для меня. Но она вписывалась тогда, вы знаете в ряд вот этих жестоких пьес. Вы читали когда-нибудь [пьесу Людмилы] Разумовской «Дорогая Елена Сергеевна», вот пьеса о том, как молодые люди, не воспитанные в сочувствии и в понимании, совершают буквально издевательство над другим хорошим человеком, который им добро приносил.

¹ По всей видимости, это было в 1977 году, поскольку Н. Коляда окончил Свердловское театральное училище и был принят в труппу драмтеатра в 1977 году, а в 1978–1980 годах он служил в Советской армии. См.: kolyada.ur.ru/category/biografiya/

² А. Л. Соколов (1927–1981) — главный режиссёр Свердловского (с 1977 года — академического) театра драмы, 1967–1981.

³ Н. Коляда ушёл из театра драмы в 1983 году. См.: kolyada.ur.ru/category/biografiya/

⁴ Первая публикация Н. Коляды в журнале «Урал» состоялась в 1984 году. *Коляда Н.* Миллион, Балерина // Журнал «Урал». 1984. № 10.

[В пьесе Разумовской] не совсем так, но около того. Это пьеса о бесчувственности.

Ну, все, и пьеса [Коляды] пошла. [...] А потом Коляда стал пьесы эти писать, что называется одну за другой. Он, понимаете, он человек, который пишет, как говорится, очередями. У него я не знаю уже сколько пьес, я клянусь вам, что все прочесть у меня не хватило ни сил, ни возможностей. Но я думаю, сейчас у него..., я боюсь ошибиться, но может быть около ста пьес⁵. Около ста, понимаете? Так, но когда я вот писал эту книжку, у него было уже за шестьдесят. Это было в 97-м году. Но конечно я хочу подчеркнуть, что это пьесы особого объема. Ведь теперь пьеса ставится для того, чтобы ее можно было играть полтора часа. Это Шекспира надо играть пять часов, а современного драматурга надо играть полтора часа, в крайнем случае, делать один короткий антракт и все, а иногда и без антракта. Поэтому эти пьесы напоминают как бы короткие рассказы. Отсюда и такое количество пьес. А потом, когда автор пишет много пьес, есть какая опасность? Раз на раз не приходится — одна удачная, другая неудачная. Одна пошла по всей России, вышла за границы там, вокруг нее шум, гам; а тут она не идет, или идет плохо. Во всяком случае, вот получилось дальше так.

Он эти пьесы пишет, здесь в Свердловске их поругивают [нрзб.]: Коляда чернуху гонит, сейчас пошла мода на чернуху, все показать как больше там мерзостей и пакостей жизни, герои не говорят на сцене, а только матерятся. Помойные ведра, в общем вот такое все, **чо** смотреть?

И он написал вот, сборник, написал ряд пьес и выпустил первый свой сборник, вот он, это первый сборник Коляды, посмотрите, называется «Пьесы для любимого театра». Так, и в это время мы собрали коллектив литературоведов Урала, чтобы написать такую книжку, по существу историю литературного движения на Урале. От его начала, до сегодняшнего дня, то есть, с XV века, до сегодняшнего дня. И такую книжку мы сели писать. Я повторяю, это началось у нас в 96-м году. Мы распределились, каждый пошел писать свое, а я в числе глав, которые на себя взял, взялся написать главку о Коляде. Так просто, в числе других глав. И вот, в это время я выиграл грант Фулбрайта на годичную поездку в Америку для научно-исследовательской работы. И я поехал заниматься там своей работой, теорией жанра, и прихватил с собой эту книжку Коляды в расчете на что? Ну вот я там, между делом напишу на полтора листа главочку. Понимаешь, что такое полтора листа? Тридцать страничек — все. И я начал читать Коляду. И въехал в него по уши. Мне он стал так интересен. Ну там были эти пьесы, знаете какие? Которых я называю жестокие трагифарсы.

⁵ По данным на январь 2008 у Н. Коляды было 93 пьесы. См.: ЖЖ Н. Коляды. Про себя, любимого. 24.01.2009 <http://kolyadanik.livejournal.com/873852.html#cutid1>. В середине 2014 года у Н. Коляды было 108 пьес. См.: Н. Коляда. «В театр надо вкладывать идеи» (Интервью С. Новиковой) // Современная драматургия. 2014. № 2. Апр.—июнь. С. 2–3; 202–204.

«Мурлин Мурло», «Чайка спела», «Полонез Огиньского», «Канотье», «Сказка о мёртвой царевне», ну и наконец, вот эта ... «Рогатка» — тяжелые пьесы. Я их читаю и чувствую, что это настоящая, мощная драматургия. Я решил написать как-то поосновательней. Связался с Колядой и сказал: «Николай Владимирович, мне хочется знать, что о Вас вообще-то писали и печатали». Он говорит: «А вот есть в Германии такое издательство Хоффмана⁶, которому я доверил все отношения с ограниченными всякими театрами, переизданиями и прочими вещами, они собирают какие-то там материалы обо мне». Я связался с этим издательством Хоффмана и мне туда в Америку, в город Эванстон, где я был на годичной стажировке, прибывает посылка — вот такой ящик, основательный, и в нем вырезки из самых разнообразных газет со всего мира. Понимаете? Вот я тут могу показать некоторые кусочки отсюда. Эти вырезки. И когда я эти вещи стал листать, я обнаружил, что Коляду не поставили только у пингвинов в Антарктиде. В остальных частях земного шара его уже поставили. И рецензии идут отовсюду: из балканских стран, из Скандинавии, где-то там на Цейлоне, бог весть где, и в Германии конечно там, в Италии, и в Соединенных Штатах. Но, но, когда я читал все-таки эти все отзывы и рецензии, я пришел к выводу, что Коляду не понимают. Вот, и тут возник вопрос, что надо бы как-то разобраться с ним, поосновательней. И тогда я написал книжечку о Коляде. По существу, вместо главки в полтора листа у меня получилась книжка, которую я привез сюда, и не знаю, зачем и кому она нужна. Ну думаю, ну я написал, а, знаете, пристроить книжку тяжело. И вдруг мне говорят: «Наум Лазаревич, вы знаете, у нас вот сейчас будет юбилей Коляды, ему будет сорок пять лет⁷, нет ли у вас чего-нибудь такого?». Конечно, говорю, есть! Я дал им эту рукопись и через месяц вышла книжечка, вот эта — «Николай Коляда»..., «Драматургия Николая Коляды». Это первая монографическая работа о Коляде. Видите, какая маленькая книжка, но я писал ее в расчете на то, чтобы ее могли читать не только высоколбые филологи, а просто нормальные люди, любители театра. И вот здесь я попытался разобраться с Колядой.

Что тут самое существенное? Мне показалось, что Коляда, в отличие от множества других писателей: и драматургов, и прозаиков, которые действительно погрузились в «чернуху», показывая мерзопакостность нашей жизни ... как это сказать... темноту самодовольного совкового существования, понятно, что это значит? Они, вместе с тем, как бы, в какой-то мере начинают упиваться этой мерзостью. Понимаете, есть какой-то кайф, когда показываешь мерзость. Так? Я считаю, что этот кайф какой-то, как бы сказать, не то чтоб хулиганский, а кайф низкопробный, на мой взгляд. Это низовой уровень культуры. Посмаковать, ну как сказать... ну то, что не дозволено, клубничку, сказать так, чтобы

⁶ Мировые права на все пьесы Н. Коляды принадлежат немецкому издательству Хартманн и Стауфахер, Кельн, Германия (Hartmann&Stauffacher, Koln). См.: <http://www.theatre.ru/drama/koljada/>

⁷ В 1997 году Н. Коляде исполнилось 40 лет.

покоробило, потому что так не принято говорить. Короче говоря, это чернуха для эпатажа, понятно? Эпатируй разок-другой, но все время эпатировать — толку нет.

А у Коляды совсем другое. С одной стороны, он пишет чернуху. Обратите внимание, все, что он пишет в своих пьесах, это наша сегодняшняя повседневность, больше того, вот выгляните за окно⁸, вон там вот, он пишет «улица Шмидта» — вот тут вот рядом, там общага консерватории. Вот баня, он описывает вот тут вот. Буквально можно всю географию Свердловска показать по его пьесам. А сам он показывает кого? Да тех людей, которые...

На этом первая часть записи обрывается.

Продолжение записи.

АТ: *Что интересно Вам в творчестве Николая Коляды?*

НЛЛ: Я еще раз повторю, что Коляда, в отличие от других драматургов и прозаиков, которые, особенно в 70-е — 90-е годы, упивались чернухой, получали какой-то кайф, от того, что погружали нас в грязь и мерзость, он сделал по-другому. Он показал, что мы все ведем чернушное существование. Когда у нас шла дискуссия о Коляде, кто-то сказал: «он показывает людей дна». Я сказал: «Нет!». Посмотрите на персонажей Коляды, там есть все виды профессий: и учителя там есть, и шофера там есть, кто хочешь, там нет подонков, там нет бомжей! Там абсолютно, так сказать, наши люди! Наши люди. Но ведут они донное существование. Вот в чем ужас. Это я называю термином «совковое существование». Которое у нас так сформировалось за десятилетия. И суть такого существования состоит в чем? В ужасе [от того], что они живут на дне и привыкли к нему. Что они живут в грязи, в мерзости, в унижении друг друга и считают это нормой — вот что написал Коляда. Так чем же он отличается от других [авторов]? Герои его считают вот это черное существование нормой, а он показывает этих героев, говорит нам, зрителям: «Подумайте, как вы живете!». Поняли, вот в чем фокус? Помнишь, Мурлин Мурло говорит: «**Чо**, хорошо живём, вот тут статуи у нас стоят!». Или в «Сказке о мёртвой царевне»: «**Чо**, хорошо живём, скоро октябрьски будут». Так, раз в год сейчас, нарежем, эту самую, откроем банку консервов, вы **чо**, нормально живем, ребята! Вот это, вот это признание того, что с точки зрения естественных человеческих исходных понятий давно является низостью, мерзостью, потерей своего лица, самоуничижением, распадом, мы это уже не воспринимаем болевым образом, для нас это уже привычка.

И вот, что показывает Коляда, что его герои, которые каким-то случайным образом сталкиваются хотя бы с маленькой искоркой нормального, начинают тянуться. Почему совершается трагедия героя из «Рогатки»? Почему кончает с собой героиня «Сказки о мёртвой царевне»? Почему? Один говорит,

вот пришел какой-то Антон, и меня, безногого инвалида, вытащил из-под машины. Ты посмотри, оказывается, есть человечность. Потом, эта самая героиня «Сказки о мёртвой царевне» — она влюбилась. Возлюбленный ее любовь не понимает, он такой ... он обыватель. Но она влюбилась и сам этот подъем до уровня любви делает ее зрячей и она видит как она живет! Понимаете? Как она живет! И тогда что они делают, эти герои, и герой «Рогатки», этот несчастный безногий и героиня «Сказки о мёртвой царевне» — они кончают с собой. Человек понял, что жить, так как он нельзя, и он предпочитает умереть, чем продолжать жить так, как он жил. Он смертью своей вырывается из своего мерзкого существования. Вы поняли? Это высокие трагедии!

А вместе с тем, посмотрите другие пьесы Коляды, вот эти малоформатные мелодрамы — «Персидская сирень», «Мы едем, едем, едем...». Там же все герои чего только хотят? «Ой, чтобы такое хорошенькое чтобы у нас было..., ну как бы, ну хоть вздохнуть, ну чтобы...». Вот один дундук там какой-то в «Персидской сирени» сам себе пишет письма. Ну хочется, чтобы было какое-то общение. И помните, какая там шикарная Ахеджакова играет с Жигаловым в театре «Современник»? Или возьмите, что происходит в «Мы едем, едем, едем...». Три человека случайно оказались в одной кровати. Ой, ребята, самое время разыграть, так сказать, клубничку! Да? А на самом деле они что разыгрывают? Они разыгрывают, что они все боятся змеи. На самом деле никто никакой змеи не боится, но им хочется побыть вместе, есть шанс подурить друг друга и побыть вместе. Понимаете? И там же есть очень интересный такой, у Миши такого, главного героя вот этого, который оказался там в кровати с этими двумя дамами. Он начал говорить, что он все хранит память о детстве, детские какие-то вещи, почему? Это для него — его святыни. Оказывается, святыни, это не только памятники каким-то вождям, или знамена, а что? Вот, какая-то вещичка, осталась, которая осталась от мамы, а вот фраза, которую моя мама говорила. Понимаете, это святыни. Я за них держусь, почему? Они позволяют мне быть на плаву и не идти на дно. Есть что-то человеческое, я очень его хочу. Вот ведь что играет Коляда!

Поэтому у Коляды странная вещь, парадоксальность какая. Он пишет, казалось бы, смешное, а на самом деле плакать хочется. Он же... У него натурализм глубоко сентиментальный. И дело не в том, что герои плакать должны, а плакать должны зрители. Понимаете? Порой вместе с героями, которых он любит. С другой стороны, чем Коляда берет? Он берет тем, что великолепно пишет речь. У него герои буквально играют словом. Дурачатся, ваньку валяют, всякие там перевертыши делают, черт знает что! Это интересно, это вкусно, помните там, как там... Ирина Зайцева, СССР, ... что-то там, ... впервые без намордника! Появляется героиня, да. Или там еще там всякие игровые фортели, иногда почти на грани мата. Но в чем состоит игра? В том, что вроде бы слышал мат, а на самом деле баловство. «Хрен с ним!», а он: «Ты **чо**, **чево** овощами ругаешься!». Помните, да? Вот это

⁸ Беседа записывалась в доме № 123 по ул. 8 Марта, где тогда жил Н. Л. Лейдерман. Названные топосы из пьес Коляды находятся в прямой видимости из окон квартиры.

все... Коляда балуется языком. Это и есть драматургия. Вы понимаете? Вот чем была подавлена наша драматургия в прежние десятилетия? На сцене звучала серая, канцелярская, кухонная речь. Или речь советского новояза: «Мы решили взять новые обязательства!» Или, «Вася скушай котлетку, я принесу тебе еще вторую порцию». А тут балуются, играют речью! Потому что все герои у Коляды в той или иной мере артисты. Ну там я уже разобрался, мне не хочется останавливаться на книжке, где разбираются типы героев. Помните там: обозленные, артисты и так далее. Но артистов он очень любит. А они что делают, они вносят искорку веселья и радости в этот темный мир. Они его карнавалом переворачивают. И это очень важно для Коляды. Почему? Потому что мало кто замечает, что почти все пьесы Коляды строят коллизию на грани жизни и смерти. Посмотрите на декорации у Коляды, там всегда есть герои наши современные, потом какая-то живность, то ли собака, то ли гусь какой-то там сидит, то ли еще чего-то. И обязательно есть какой-то знак смерти — черная дверь, или звуки похоронного марша — вот где живут люди. И Коляда напоминает — дураки вы, вы ж понимаете, что вы ведь живете в этом пространстве от рождения до смерти, на что вы тратите свое время, на какую чепуху вы убиваете себя, берегите вот это — чудо жизни. А что чудо жизни? Это пожалуй другого человека, он ведь тоже не вечен. Полюби его, постарайся ему помочь, поэтому помните, в пьесе Коляды абсолютно чужой человек, Виктор, по существу, усыновляет мальчишку. Потому что ему очень хочется, чтобы были поколения, и главное, говорит, главное, что ему важно? Чтобы вы были живы. Чтобы были здоровы, чтобы вы могли дольше жить. Без всяких там побеждать, одерживать, господство, величие. Тут живите подольше, здоровыми будьте. Мы говорим: «Будь здоров», знаете скороговоркой. Ведь главная форма какая? Будь здоров! Зачем? Живи, подольше живи, это же главное, что есть в жизни, все остальное факультативно, все остальное подчинено этому главному. Вот что пишет Коляда. И вот это сочетание, понимаете, чернухи, артистического карнавального баловства и этой философской подоплеки и создает ту самую ауру пьес Коляды. А отсюда, надо эту ауру перевести в спектакль. И тут, извините, дела плохи. Почему? Когда является каждый какой-то особый новый драматург, со своим особым драматургическим миром, со своим особым набором героев, особыми конфликтами, особой даже конструкцией сценографического пространства и времени — и это значит, что он создал театр. Театр Островского, театр Чехова, театр там ... Горького. Понятно, театр Григория Горина. Понимаете, да? Это что, должен быть особый режиссер, который тебя правильно прочитывает? Должны быть особые актеры, которые умеют твои роли играть. Какой-нибудь особый художник, который умеет сценографию построить, как тебе надо. Понятно? У Коляды что же вышло? У него есть только одна актриса, которая играет Коляду. Это Лия Ахеджакова. Больше никто Коляду

толком не играет! А она играет как, вот на стыке серьезного и смешного, на стыке дурашливости и трагизма. Она это играет! Даже некоторые партнеры рядом с ней не выдерживают. Вот когда Жигалов играет с ней в «Персидской сирени», он же играет неверно, он играет довольно плоско, по сравнению с ее искрометной игрой. Второе, есть художник, вот его друг, Коляды, главный художник театра ... ну нашего, драматического театра — Владимир Кравцев. Тот умеет ставить Коляду, он умеет дать ощущение чего — сегодняшней коммунальной чернухи и вечности. Это он умеет. А больше ничего нету! Вот говорят — Виктюк! Великий режиссер Виктюк Роман. Поставил «Рогатку», а ведь он ее изувечил! Он превратил пьесу о преодолении одиночества в пьесу о чем? О тонкости сложных однополых отношений. Так это ж ведь не про то пьеса! Так? Или я знаю, мне одна женщина сказала: «Я пришла в театр Маяковского в Москве, на спектакль Арцибашева по пьесе там ... «Сказка о мёртвой царевне» — ушла со второго действия. Сплошной мат. Зачем нужно, чтобы меня материли со сцены, если я спокойно это услышу на базаре?» Понимаете, то есть артисты играют внешний план пьесы, и от этого Коляда многим непонятен. Его понимают плоско, одномерно. Ясно? А вместе с тем, очень важная вещь в пьесах Коляды. В этом я убедился, когда ходил в его театр. Он все-таки подбирает ребят, которые играют так, как ему надо. Играют в театре Коляды. Они что делают? Еще хочу такую формулу дать: «Они играют героев, которые играют». Непонятно? То есть каждый персонаж в пьесе Коляды, он сам играет. Я играю Подколесина, но Подколесин сам у меня еще играет. Понимаете? Поэтому они, они великолепно, на всю катушку выкладываются игрой. Это очень интересная техника. И колоссальный износ души и сердца. Вот говорят: «Сыграл в полноги». Слышали такое выражение? Они никогда не играют в полноги. Тут надо все наотмашь, если петь, так хорошо, если маршировать, то так, чтобы тряса пол, если кричать, так я не знаю, что там ... чтобы крыша поднималась. Они живут отчаянно полно, и это тоже особая поэтика Коляды. Я даже спросил, побывал у них на спектакле недавно, ну такой, не скажу, что один из лучших спектаклей. «Группа ликования». И там артист, который играл роль вот затейника и так далее. Он так играл, что потом я его спросил: «Ты не боишься, что у тебя будет инфаркт?». Он только развел руками⁹. Это такая отчаянная игра, такая выкладка, это нечто страшное. Но этого требует театр Коляды, понимаете? И вот поэтому-то я еще жду того как постепенно, вот из этих мальчишек и девчонок, которых собрал Коляда, постепенно, когда они заматеруют, вырастут действительно мастера театра Коляды, и будут режиссеры театра Коляды.

Вы можете сказать: «Коляда сам режиссер». Вот тут я оговорюсь. Когда режиссер ставит чужих авторов — это хорошо. Когда он ставит своих — я

⁹ Сергей Ровин скончался 25 февраля 2014 от остановки сердца. Роли: спектакль «Группа ликования» — Дед Мороз, полковник.

тут осторожен. Почему? Понимаете, драматург очень дорожит своим словом. Он уже всякую фитюлечку сберегает. Он боится тронуть, понимаете? Он очень трепетен в работе с текстом. А это сковывает его. Поэтому когда сам драматург себя ставит, тут есть опасность. Еще почему опасность? Понимаете что, вот когда режиссер берет мой текст, он его не просто раскрывает, он вступает с ним в диалог. Он пытается его понять, повернуть, поспорить с ним, развить, углубить и так далее, понимаете? Вот это, еще такого режиссера, который мог бы так хорошо, творчески свободно и вместе с тем понимающе работать с Колядой нету. Я ни одного не назову, никого. Ну, может у Галины Волчек это что-то получается в ее спектаклях, и то, потому что там есть несколько актеров, колядовского типа. Ну, кроме Ахеджаковой, я там рядом поставил бы кого? Вот эту Нину, как ее там... Забыл. Которая играет в «Мурлин Мурло». Она тоже отчаянно играет, она помните, потом играла в «Любовь и голуби». Нина Дорошина.

АТ: *В «Старой зайчихе» еще...*

НЛЛ: Вот. А больше... Может быть, я не видел спектакли, где бы эти артисты входили в Коляду как следует. Дальше что будет с Колядой? Он пишет, он работает. Он не бездельник, и может быть, он будет меняться еще. Я смотрю, какие-то изменения у него есть. Есть, вот уже пьесы, которые он написал в 2000-е годы: «Кармен жива», и этого же типа, вот они здесь напечатаны. Вот тут его свежее издание. Там уже его герои постарели, и все равно они держат хвост пистолетом. Понятно, да? Вот эта натура какая? Плохо, худо, но что, сложить ручки и в гробик? Живи, живи, бейся, колотись! Там в одной пьесе речь идет, о чем, по-моему, я забыл, в «Тутанхамоне», что ли, когда героиня говорит: «Вот тут у нас лампочка как-то так — играет». Когда входит, она зажигается, а когда сидишь, она не работает. Так ходи, ходи, чтобы лампочка горела! Понимаете, это принцип: ходи, чтоб лампочка горела. Это принцип, который герои Коляды как бы утверждают. Это их, когда-то говорят идеал, нет, не идеал, но это правило мироотношения: в этом мире много опасного, тяжелого, страшного, бесчеловечного — колотись, бейся, не соглашайся. Вот это Коляда.

АТ: *Тогда вопрос будет: для кого пишет Николай Коляда?*

НЛЛ: Он пишет для нас с вами. Он пишет для нормальных жителей России. Почему? Я повторю: потому что он рассчитывает на то, что его пьесы очень узнаваемы теми, кто в этой России вырос. Узнаваемы! И каждый из нас глядя на эту [нрзб.] опойку, говорит, э, у меня такой сосед. Или еще: а, у нас такой же был. Это все, даже парадоксальные коллизии, которые Коляда разыгрывает на уровне дикого гротеска, они просто усиливают, заостряют коллизии нашей повседневной жизни. То есть, придают им какую-то большую какую-то... вскрывают их драматизм, а то и трагизм. А так — это наша повседневность. Это наша не жизнь, а житуха. Понимаете, вот, и он рассчитывает на то, что я приду, поотдыхать, так, понаслаждаться,

посмотрю этот спектакль ... думаю, елки-палки, как же я живу. И у него хоть немножечко откроется. И в этом смысле Коляда, мне кажется, очень нужную работу делает. Вот я, знаете, люблю эстраду, но сейчас, когда я смотрю по телевизору эти пятничные передачи, во главе с этим самым русским купчиком Николаем Басковым, я о чем думаю: «Боже мой, сидят люди и так... ржут, юмор у них всех ниже пояса». Но они все пришли ради этого, чтобы расслабуху получить, поржать. А к Коляде придешь, сначала вроде-бы ржешь, а потом, что-то не то... мамочки родные, это же про меня. Оказывается, то, что я считаю нормой, это давно с точки зрения элементарных человеческих правил ненормально, патология. Вот это делает Коляда, так что он рассчитывает на всех. Сказать, что он рассчитывает на молодежь — не могу сказать. Он рассчитывает на нормальных людей, которые имеют жизненный опыт, опыт именно в какой-то мере памяти советской. Сейчас у нас в 90-е годы немножко другие изменения произошли, появились всякого рода дельцы, братки и прочие вещи, Коляда этого не пишет. Коляда опять-таки пишет повседневную жизнь людей, которые выросли в коммуналках. А коммуналки, это у нас — вот то самое светлое советское прошлое. С общими кухнями, когда тетеньки бьются друг об друга нижними бюстами, потому что их сильно много, с очередью в туалет, знакомо да? С дикими парадными, с кошачьими визгами, напоминающими детские вопли, это, это вот — наше. То прошлое, которое на нас висит. И я считаю, что это существенно, потому что именно это прошлое нам ужасно мешает жить и развиваться. Эти вериги на нас лежат, эти оковы на нас висят. Мы еще не перестали психологически быть другими. Понимать, что есть понятие личности, есть понятие уважения к человеку, есть понятие, что человек должен жить нормально, что ему должно быть удобно жить на белом свете. Мы же еще этого не понимаем толком. Мы же — ух, больно надо, ты посмотри, какой барин нашелся. А? А вот барин нашелся. Второй ведь раз он не будет жить уже. И запчастей у него нету. Значит надо, чтобы хорошо жил, чтоб жилось хорошо, чтобы детки красивые росли, чтобы одеть их красиво, чтобы учили их умные учителя, чтобы ездил по белу свету, чтобы они у него купались не только в озере Шарташ¹⁰ при морозе, а купались еще где, в Средиземном море, почему бы и нет? Понимаете, это что? Это норма! А мы обычно: О! Ишь чего захотел! А что захотел? Захотел норму. По которой живет уже все человечество, ребята, и давно. Вот что мы не увидим. Поэтому я считаю, что когда ставят Коляду за границей, они его ставят неудачно. Они, понимаете, не ощущают атмосферы эпохи, психологию людей, которые в этом мире живут. Им это непонятно. Им это непонятно, они сами социальные типы, которые рисует Коляда, не знают. У них другие социальные типы. Это иное, какой-то другой мир, понимаете? И поэтому вот,

¹⁰ Пригородное озеро в Екатеринбурге. Находится в пределах пешей досягаемости.

когда я читаю рецензии в зарубежной прессе на Коляду, я вижу что они...: «Здесь показывается советское прошлое, в нем рисуется и т. д.», понимаете, это как будто это познавательный спектакль. Это то же самое, как если я пойду посмотреть спектакль по пьесе Тенниси Уильямса «Трамвай Желание» и буду знать, как жили американцы в тридцатые годы двадцатого века. Какие у них были семейно-брачные отношения и так далее, понимаете? Ну что тут сказать, я не для этого пойду посмотреть спектакль. Вот у них вот этой повернутости в себя еще нет. Потому что это им далеко еще. Они не могут врать в сознание того мира, который для них, между прочим, иной мир. И непривычный мир.

АТ: *Но почему тогда, на Ваш взгляд, к Коляде очень тянется молодежь? Во-первых, ходит на его спектакли, и любит его спектакли...*

НЛЛ: Я объясню. Я объясню почему. Потому что у Коляды — не скучно. Потому что у него в театре, впервые играют, а не исполняют. Поняли разницу? Там играют — и ты здесь и ты заводишься, ты получаешь удовольствие, и ты смеешься, и плачешь. Ты сам как бы получаешь удовольствие от этого карнавала, который всегда получается у него: трагический карнавал, там, комический — ну неважно, все равно он есть, есть игра. Потому что у него есть игра. И это крайне важно. Потому что все забывают: когда люди идут в театр, они идут получать удовольствие от игры, игры, если нет игры — это скукота, даже поэтому и Чехова убивают. Поэтому и из Островского делают нудоту несусветную. Потому что нет игры. Вы посмотрите, что выделывают сейчас, допустим, эти великие наши режиссеры, Любимов, например, Юрий Петрович, или же Марк Захаров, они выдумывают, чтобы на сцене играли, чтоб пели, чтоб танцевали, чтоб была музыка, понимаете? Порой даже они перебарщивают. Вот Гамлет с гитарой. Или когда Миронов играл Гамлета у Камы Гинкаса — он с саксофоном — я вообще остервенел. Вы знаете, я тоже пурист — мне все-таки «Гамлет, Гамлет!», а тут стоит этот самый и играет на саксофоне. А потом, когда этот спектакль-то прошел (он у нас в цирке шел) одна девушка мне сказала... Я ей сказал так: «Вы знаете, этот Гамлет — для тинэйджеров». — «Что Вы, меня буквально трясло» — так она переживала... Я понял, что мы просто психологически по-иному настроены, у нас иной тонус. Но все равно — играть надо. А если нет игры — все, уходите из театра. Уходить надо из театра, артист должен быть человеком играющим. И обязательно, он не просто входит в чью-то роль, исполняет, он обязательно находит то, что делает эстетически значимым его действие. Он начинает создавать нечто иное — мимесис, понимаете, не буквальное, а дистанцированное. Игра — понимаешь, что играют, ясно — и ты войди в эту игру. Вот этим Коляда и хорош. Я уже сказал — они играют отчаянно. Это тоже доставляет удовольствие. Молодежи очень важно, — ведь смотри какие, молодые ребята, и как они работают. Ощущение еще второе, совершенно так сказать,

такое, привходящее — пока состав актеров у Коляды — это мальчики и девочки, они ровесники этих молодых зрителей и этим они тоже привлекательны для молодого зрителя. Я могу сказать, что не только молодые зрители любят Коляду, не только, не надо. Многие солидные, серьезные люди ходят, смотрят Коляду, более того, многие, не один, выдающиеся деятели культуры и искусства приезжают в Екатеринбург только для того, чтобы попасть на спектакли Коляды. Он не идет, извиняюсь, в наш оперный, в нашу драму, он — на Коляду, в этот маленький, несчастный домик¹¹. Потому что сегодня это — новое явление культуры, которое создал Коляда. Так что я тут не вижу большой разницы между возрастными группами. Ну и если есть какая-то — это несущественно. Это несущественно.

АТ: *В чем, на Ваш взгляд, секрет успеха Коляды на Западе, например?*

НЛЛ: Понимаете, я, во-первых, не видел постановки пьес Коляды на Западе. Мне трудно об этом судить. Но я полагаю, полагаю, что опять-таки секрет успеха в том, что он пишет ярко, празднично, понимаете, у него... он великолепный драматург, восстановивший искусство диалогового слова в драме. Понимаете, он это сделал лучше других. Лучше. Так? И он построен, честно говоря, еще на каких особенностях: на демократическом сленге, таком более таком доступном, чем допустим, Григорий Горин, у которого высокоинтеллектуальный юмор, горький юмор, саркастический юмор. А у Коляды юмор какой? Наш, свойский. Над которым надо герою подняться и увидеть, что за ним стоят слезы. Поэтому я убежден в том, что Коляду можно сыграть на Западе хорошо, если сделать абсолютно адекватный перевод, во что я не верю. Коляда пишет на таком языке, который очень русский. Понимаете? И все его фортели языковые, это ведь все за счет игры с русским: идиоматическими оборотами, всякими там словечками, которые так с подсигом и с подмигом. Так? А вот как это перевести? Может, есть какие-то гениальные переводчики? Не знаю, может быть и есть. Есть авторы, которых перевести очень... Того же Шукшина ужасно тяжело перевести. Понимаете? Вот автор... Астафьева тяжело. Автор, который пишет на таком вот игровом языке, он трудно переводим. Поэтому не знаю... А с другой стороны, ну что — свежий взгляд, свежие люди, интересные, видимо, для Запада персонажи, вероятно. Потом, понимаете, в театре нужно всегда что-то новое и свежее. Тот уровень, который сейчас есть в мировой драматургии, нельзя сказать, что он очень уж такой высокий, нельзя сказать, что там буквально расцвела драматургия во все концы. Популярным был театр абсурда, он много чего хорошего сделал, но извините меня, по сравнению с театром абсурда Коляда это просто пиришествво. Так? Это просто праздник! И знаете, от театра абсурда можно ведь и

¹¹ Имеется в виду старое здание Коляда-театра, Тургенева, 20. Театр переехал в новое здание на Ленина, 97 весной 2014 года.

устать. Он может быть скучным. А у Коляды скучно не бывает. Во и все. Еще?

АТ: *Какое культурное значение, на Ваш взгляд, имеет Уральская драматургическая школа под руководством Николая Коляды? То есть, ведь у него уже очень много последователей.*

НЛЛ: Да. Да, да, да. То что он... Давайте начну с чего... Для меня, в моих глазах, Коляда — это не просто очень интересный драматург, который уже вошел в историю российской драмы, и о нем уже появились диссертации, о нем написаны работы за границей. Так что не думайте, даже наши исследования, которые мы здесь пишем, уже переводятся и на голландские языки и так далее, так далее. О нем, о нем. Вопрос другой: он вообще человек, которого можно назвать словами Олега Ефремова, он когда-то Всероссийское театральное общество переименовал так: Союз театральных деятелей. Так вот Коляда — деятель, понимаете, и не только театральный. В отличие от Олега Ефремова даже — замечательного организатора. А он — культурный деятель. Посмотрите, значит, в первых, он взялся вести курс в театральном институте. Кстати говоря, там два наших выпускника¹² прошли, они поучились сначала у нас, а потом у него. Таня Гарбар у него училась и Надя Колтышева. Они учились, они пошли к нему. Что делает Коляда с ними? Самое главное — он им не мешает. Поняли, он им не мешает. Он позволяет им, как говорится, выпендриваться, как хочешь. Порой, даже более чем. Я был у них председателем комиссии там, экзаменационной — это значит рецензировать надо пьесы. Ну, мы немножко поругали этих авторов, потому что им очень нравится именно как раз низовой сленг и прочие вещи. Так, но Коляда не вмешивается, Коляда не вмешивается. И тут есть одна особенность, на первых порах ученики Коляды старались идти за Колядой. Не то что они были заражены Колядой, понимаете... И отсюда возникало это подражание Коляде, а постепенно они заматерели, и в этой уже немалой команде учеников Коляды появились фигуры абсолютно такие весомые и самозначащие. Самая яркая фигура — это Василий Сигарев, который уже сейчас отпочковался и летит по своей орбите. Второй человек, который стал серьезной фигурой — это Олег Богаев. Остальные — ну не так, но посмотрите, что ни фестиваль, что ни конкурс пьес — ученики Коляды получают премии. Вот так, на общем фоне всероссийской театральной жизни они получают премии. Это одно. Второе, Коляда ведь не просто этих детишек учит, он издает сборники их пьес. Причем вопрос второй, где он добывает деньги, и сколько он своих личных гонораров вкладывает в эти издания, поверьте мне, что тут не обходится без его личного кармана. В третьих, что он делает: вот у нас есть журнал «Урал», мы его очень любим, потому что все писатели, критики, литературоведы Урала, Большого Урала, охватывающего там и Ямал и Оренбургские степи, мы все сложились вокруг

«Урала». Мы съезжались туда, нас печатали, понимаете? Мы общались, мы ругались. Возникло уже несколько поколений писателей, которые прошли сквозь «Урал»... И вдруг в девяностые годы «Урал» умирает, потому что денег нет. Его с трудом вытаскивал из ямы Валентин Лукьянин¹³, это очень хороший критик и литературовед. Намучился со страшной силой, надорвался. Но все-таки он сумел журнал этот сделать органом как бы администрации нашей. И уговорил Коляду стать редактором журнала¹⁴. И Коляда пришел, и журнал проснулся, он заработал, колеса закрутились, он взял молодых сотрудников, они начали бегать — носиться. Короче, они стали собирать молодежь, какие-то тусовки, и клуб «Голядкин», понимаете, пошла, пошла компания... Он мне говорит: «Ой, Наум Лазаревич, у меня, портфель, смотрите, вот видите, два шкафа стоят, все забиты рукописями» — выбор у него, слава богу, есть. Хотя я полагаю, что 99% этих рукописей... недостойны, того чтобы их читали читатели, но важно то, что предлагают, важно то, что есть выбор. Важно то, что можно писать и можно печатать. И он мучительно спасает этот журнал, ужасно тяжело спасает, в последний год он ни рубля гонорара не смог платить авторам, и все авторы дали ему свои тексты — ни копейки гонорара, только чтобы окупить расходы: типографские, содержание сотрудников и на аренду.

И наконец, я еще говорю о чем. Посмотрите, Коляда как театральный деятель, вы все представляете, каким трудом он вышибал место для своего театра? Как трудно ему дали вот этот несчастный домик на Тургенева 20? И сейчас над ним издеваются. Понимаете, вот есть такое правило, какое-то мерзкое — когда имеешь, то не ценишь. Вот мы имеем очень интересное, очень яркое творческое явление, которое украсило наш город, которое стало сейчас в какой-то мере его вывеской, а мы даже не позаботимся о том, чтобы ему дать помещение, помочь ему. На черт-те что нам хватает: на ШОСы, на презентации, да, на какие-то там показухи, и на это находится. А вот чтобы дать деньги, чтобы он соорудил театрик какой, какой-нибудь старый, допустим, кинотеатрик, я не знаю где-что. Каких-то много дворцов культуры, которые пустуют, там хоть ему дать зал, и чтобы он там мог работать. Он же не гонится за крупной сценой, ему не нужна большая сцена. Так, очень большая ему не нужна. Он камерный, нет, не нужно. Вы знаете, что мне говорили когда-то — для нормального театра зал должен быть 700 мест. Семьсот! А дальше — малая сцена, ну пятьдесят человек, максимум на сто, вот так. Огромные театральные залы — это не то. Театр должен быть интимен. Это вам не спортивные соревнования. Вот значит Коляде — не дают. И я чего очень боюсь, что рано или поздно, ему скажут в каком-то городе: «Дорогой, приезжай к нам со своими ребятами, вот тебе место, вот тебе помещение, вот тебе условия — работай, и мы тебе будем говорить спасибо». И мы потеряем его. Вот это я буду считать преступлением

¹³ Валентин Петрович Лукьянин — в 1980–1999 гг. — главный редактор журнала «Урал».

¹⁴ Николай Коляда был главным редактором журнала «Урал» с июля 1999 до августа 2010 года. См.: <http://kolyadanik.livejournal.com/1257338.html>

¹² Выпускники филологического факультета УрГПУ.

наших властей, властей города Свердлов... Екатеринбург и Свердловской области. Преступлением. Понятно, да? И пусть они это знают.

Да, и что еще. Посмотрите, что делает Коляда: фестивали, то он у себя на даче фестиваль устроит, то читки устраивает тут, знаете, пьес. Он в Берлине тоже устраивал читки. Это же деятельность! Он мне жаловался, говорит: «Вы знаете, я стал значительно меньше писать пьес, просто много у меня уходит на всякого рода беготню, и всякого рода возню». Понимаете, есть такое понятие — лошадь впряглась в телегу и не может выйти из колеи. Она уже тянет в колее. Вот так он, тянет в колее. Мне его, честно говоря, в этом смысле жалко. Он очень творческий человек и главное, что он должен делать — писать! А все остальное ему должны помогать. И административно, и финансово, и архитектурно, черт знает как. Чтобы ему только было легче тратить время на писание, на постановки, на все, что хочешь. Собственно, на творчество! Творчество, понимаете? Это огромная ценность, и, к сожалению, время уходит, годы уходят, и масса вещей, которые готов сделать драматург, им не реализуется. Кто от этого проигрывает? Человечество! Я называю четко — человечество! А вы что думали? У меня все.

ЛИТЕРАТУРА

Богданова О. В. «Психологический постмодернизм» Николая Коляды // Постмодернизм в контексте современной русской литературы (60–90-е гг. XX в. — начало XXI в.). — СПб.: СПбГУ, 2004. — С. 633–656.

Возмищева Е. В. Функции ремарки в драматургии Василия Сигарева // Уральский филологический вестник. Серия: ДРАФТ: Молодая наука. — 2013. — № 5. — С. 244–250.

Данные об авторе

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

About the author

Leiderman Naum Lazarevich — is a Honored Scientist of Russian Federation, Doctor of Philology, Professor Head of the Modern Russian Literature, Ural State Pedagogical University; the founder and first chief editor of the journal «Philological class».

Громова М. И. Творчество Николая Коляды // Русская драматургия конца XX — начала XXI века: учеб. пос. — М.: Флинта; Наука, 2005. — С. 178–188.

Жарский Я. С. Пьесы Николая Коляды: документальность как прием: автореферат дисс. ... канд. фил. наук. — Краснодар, 2015.

Жарский Я. С. Кинематографические приемы в пьесах Н. Коляды // Филологические науки. Вопросы теории и практики. — 2014. — № 8–1 (38). — С. 72–75.

Канунникова И. А. Русская драматургия XX века: учеб. пос. — М.: Флинта; Наука, 2003.

Лейдерман Н. Л. Теория жанра. — Екатеринбург: УрГПУ, 2010. — 904 с.

Лейдерман Н. Л. Драматургия Николая Коляды: Критический очерк. — Каменск-Уральский: Калан, 1997. — 160 с.

Лейдерман Н. Л. Маргиналы Вечности, или между «чернухой» и светом // Современная драматургия. — 1999. — № 1. — С. 162–170.

Лейдерман Н. Л., Липовецкий М. Н. Русская литература XX века. 1950–1990-е годы. В 2 т. — М.: Академия, 2008. — 413 + 689 с.

Липовецкий М., Боймерс Б. Николай Коляда: мелодраматическая альтернатива // Перформансы насилия: Литературные и театральные эксперименты «Новой драмы». — М.: Новое литературное обозрение, 2012. — С. 230–249.

Харибьянова Э. И. Художественное своеобразие драматической сказки Н. Колтышевой «Игорек в табакерке» // Уральский филологический вестник. Серия: ДРАФТ: Молодая наука. — 2013. — № 5. — С. 251–258.

Щербакова Н. Г. Театральный феномен Николая Коляды: автореферат дисс. ... канд. искусствоведения. — С-Пб, 2013.

УДК 821.161.1
ББК ШЗЗ(2Рос=Рус)-00

Н. Л. Лейдерман
Екатеринбург, Россия

РУССКОЯЗЫЧНАЯ ЛИТЕРАТУРА — ПЕРЕКРЕСТОК КУЛЬТУР

Аннотация. В статье предлагается дифференциация понятий «русская литература» и «русскоязычная литература». К последней автор относит мультиэтнические тексты, написанные на русском языке. Русскоязычная литература советской эпохи характеризуется построением синкретичной модели мира при помощи: а) использования «инонациональных» вставных жанров, б) «рокировки» национальных сюжетных архетипов, в) диалогического соотношения между национальным топосом и топосом всей страны, д) соположением национальных архетипических символов. Такая поэтика, по мнению автора, может быть рассмотрена как гетерогенная.

Ключевые слова: русскоязычная литература, советская литература, национальные архетипы, гетерогенная поэтика.

N. L. Leiderman
Yekaterinburg, Russia

THE RUSSIAN-LANGUAGE LITERATURE — A CLASH OF CULTURES

Abstract. The author introduces the differentiation of the Russian literature as the national one and of Russian-language literature as the multi-ethnic one though written in Russian. The «Russian-language» prose of the Soviet times characterizes with extraordinary ways constructing a syncretic model of the world: a) placing odd-ethnic genres, b) unusual exchange of fictional national archetypes, c) dialogue relation between the national topos and the topos of the whole country, d) contamination of the Russian literary genre and the folk odd-ethnic one are worth special attention. It can be considered as a kind of heterogenic poetics.

Keywords: Russian-language literature, soviet literature, national archetypes, heterogenic poetics.

Проблема взаимодействия разных национальных культур в эстетическом поле одной литературы весьма нова для литературной науки, хотя ее актуальность не вызывает сомнений. Особенно ощутима она при изучении литератур, которые сложились и развивались в условиях соседства разных этносов в границах единых государственных образований. В новое время (с XVIII века) наиболее пестрым по этническому составу государственным образованием была Россия: на ее просторах волею истории сошлись славянские, тюркские, угро-финские, кавказские народы и масса малых народностей, здесь была самая крупная в мире часть еврейской диаспоры, в этом едином государственном пространстве одновременно присутствовали буквально все фазы культурного развития — от первобытного, языческого, мифологического до индустриального, высокоцивилизованного, научного. Но вавилонского смешения языков все же не было, ибо каждая национальная культура имела свой более или менее очерченный ареал, а вместе с тем отсутствие строгих границ и многообразие связей в рамках единого государства создавали условия для тесных контактов, для образования достаточно широких зон взаимопроникновения национальных культур.

В советскую эпоху (1917–1980-е гг.), как ни цинична была национальная политика большевиков, как ни двусмысленны были отношения между русским народом и другими народами СССР, все равно — единое культурное пространство все-таки сложилось и даже стало более цельным, чем в дореволюционной России. Этому способствовали парадоксальные факторы. Так, с одной стороны, узда унитарности стесняла и давила, а с другой — она поневоле скрепляла национальные культуры, вынужденно создавая условия для постоянных

контактов. С одной стороны, идеи равенства и дружбы народов давно использовались властями как пропагандистские ширмы, а с другой — само наличие этих идей «в обороте» не позволяло их забывать, а кое-кому из наивных (а может быть, самых последовательных?) романтиков верить в их если и не практический, то, по меньшей мере, ценностный, духовный смысл. И, наверно, можно утверждать, что в советскую эпоху именно в пространстве искусства взаимодействие наций, национальных менталитетов, национальных культур осуществлялось наиболее последовательно, глубоко и толерантно. Это была некая резервация, где идея равенства и дружбы народов имела реальное наполнение. (Хотя — и об этом тоже нельзя забывать — на этой же почве формировались художественные концепции, поддерживавшие идеологический миф о «Союзе нерушимом республик свободных».)

Отношения между национальными культурами в России, а затем в СССР строились, как правило, двухполюсно: на одном полюсе — русская культура, на другом — культура одного из народов империи. В свое время «на стыке» русской и украинской культур возник знаменитый цикл молодого Гоголя «Вечера на хуторе близ Диканьки». А в конце XIX века стала зарождаться русско-еврейская литература, которую Ш. Маркиш считает «хронологически первой нерусской ветвью российской словесности» [Маркиш 1990: 4–5]. После 1917 года по целому ряду названных выше причин литературные феномены пограничного характера стали возникать все чаще и чаще. Можно говорить о русско-киргизском (Ч. Айтматов), русско-азербайджанском (Р. Ибрагимбеков, М. Ибрагимбеков), русско-узбекском (Т. Пулатов), русско-казахском (О. Сулейменов), русско-чукотском (Ю. Рытхэу)

литературных феноменах. В этом же ряду творчество ненки Анны Неркаги, манси Ювана Шесталова, ханта Еремея Айпина, нивха Владимира Санги. Есть «сплавы» не только двухполюсные, но более сложные: так, в творчестве писателей «одесской школы» и у их прямого наследника М. Жванецкого переплетаются русский, еврейский и украинский говор; в произведениях Ф. Искандера звучит некая «русско-кавказская речь», которая представляет собой гибридное образование. Этот ряд может быть продолжен. Перед нами весьма значительный пласт советской литературы (или точнее, литературы, созданной в советскую эпоху). Больше того, этот пласт составляет одну из характернейших особенностей художественной словесности советской эпохи, придает ей особый колорит.

Литературу эту стали называть **русскоязычной**, и хотя термин этот приобрел в писаниях нынешних национал-патриотов некий этнополитический смысл¹, но дело все-таки не в термине, а в существовании реального и значительного художественного феномена. Однако к изучению этого феномена литературная наука оказалась не готова теоретически.

Прежде всего, необходимо разобраться в том, чем «русскоязычная литература» отличается от собственно русской. В свое время Б. Львов-Рогачевский в книге «Русско-еврейская литература» предложил такой критерий: он говорит только о тех писателях-евреях, «которые выступали в русской литературе и знакомили с бытом, переживаниями и устремлениями родной им национальности» [Львов-Рогачевский 1922: 34]. Этот критерий весьма уязвим хотя бы потому, что опирается на внешние факторы и не учитывает собственно эстетические, внутренние качества, присущие именно русскоязычному произведению. Речь идет о тех свойствах художественного текста, которые вызывают у читателя впечатление, будто он читает не русский, а некий иноязычный текст. Это впечатление можно выразить при помощи такого парадокса, сказав, допустим, о Бабеле как авторе «Одесских рассказов»: он пишет по-еврейски на русском языке, а об Айтматове — он пишет по-киргизски на русском языке. Такое впечатление, конечно, иллюзорно, но ведь все искусство состоит из творения иллюзий, и в каждом случае художественная иллюзия содержательна. По меньшей мере, иллюзия «иноязычности» текста создает некую проблемную ситуацию: получается, что писатель мыслит в координатах одной национальной культуры, но на языке, в речевых формах другой национальной культуры.

Возможен ли в принципе такой симбиоз? Вообще-то возможен. Во всяком случае, история всемирной литературы знает подобные факты. Так, процесс эллинизации восточных государств (конец I-го тыс. до н. э.) привел к возникновению восточных литературных памятников на греческом языке. Литература Древней Руси создавалась большей

частью на древнеболгарском языке. А памятники еврейской литературы есть и на древнееврейском, и на арабском, и на ладино (его база — кастильский диалект), и на идише (его база — один из верхненемецких диалектов), и на иврите.

Но язык — не полая форма, в нем окаменел исторический опыт, психический склад, уровень цивилизованности определенного народа. В своей статье со знаменательным названием «Характер языка и характер народа» В. Гумбольдт даже утверждал, что «различные языки по своей сути, по своему влиянию на познание и на чувства являются в действительности различными мировидениями» [Гумбольдт 1988: 374]. Углубляя и корректируя идею Гумбольдта, современная лингвистика ввела понятие «языковая модель мира», которым обозначается целостность национального языка как системы мировидения [См.: Иванов, Топоров 1965; Роль человеческого фактора в языке 1988; Цивьян 1990]. Учитывая это, нетрудно понять, что любое «русскоязычное» произведение диалогично по существу: по меньшей мере, в нем происходит диалог одной национальной культуры, которая непосредственно запечатлена в предметном мире, в сюжетно-композиционной системе произведения, с другой национальной культурой, которая присутствует как бы в снятом виде — в формах речи, корректирующих работу художественного сознания. Поэтому «русскоязычный» художественный текст это всегда пограничная литература, это всегда сплав русской и иной национальных культур.

И такими сплавами являются не только тексты, написанные нерусскими по этническому происхождению и культурному воспитанию авторами, но и русские стилизации под иноязычную языковую и ментальную картину мира, а также авторские переводы с родного на русский язык.

В своих исходных началах, а именно в подходах к созданию эффекта «иноязычности», эти произведения существенно различаются. Когда, например, Василь Быков переводил с белорусского на русский свою повесть «Знак беды» (1983), он вводил свой национальный художественный мир в диалог с русской языковой моделью мира, порой даже намеренно подчеркивая национальную особенность своего художественного мышления. В качестве своеобразных сигналов «иноязычия» у Быкова нередко выступают белорусские просторечные слова («справная здесь постройка — эта новая пунька за хлебом», «белел осиновым боком новый кубелок с уже поржавевшими обручами») [Быков 1986: 16, 37], они даны в таком контексте, что не требуют перевода, и вместе с тем доносят до русского читателя «смак» белорусской речи. (Кстати, произведения Быкова, переведенные на русский самим автором, звучат более «по-белорусски», чем переведенные профессиональными переводчиками.)

Что касается стилизаций, то ключ к секрету их «иноязычности» дают следующие рассуждения О. Манделштама в статье «Кое-что о грузинском искусстве»: «В русской поэзии есть грузинская

¹ Этот изворот российской литературоведческой мысли отмечен «человеком со стороны», французской славистикой (Парте К. Что делает писателя «русским»? («Русификация» русской литературы после 1985 года) // Вопросы литературы. 1996. № 1. С. 83–158).

традиция. Когда наши поэты прошлого столетия касаются Грузии, голос их приобретает особенную женственную мягкость и самый стих как бы погружается в мягкую влажную атмосферу (...) Я бы сказал, что в русской поэзии есть свой грузинский миф, впервые провозглашенный Пушкиным:

Не пой, красавица, при мне
Ты песен Грузии печальной,

и разработанный Лермонтовым в целую мифологию с мифом о Тамаре в центре» [Мандельштам 1991: 36]. Действительно, в русской культуре есть свой «грузинский миф», есть немецкий, еврейский, украинский, цыганский и т. п. мифы, то есть русские образы инациональных миров. В русских стилизациях с ними-то и вступает в диалог собственный русский литературный образ мира. Так рождались пушкинские «Цыганы» и «Бахчисарайский фонтан», лермонтовские поэмы «Черкесы», «Хаджи-Абрек», «Беглец».

Выходит, что по конечным результатам русские стилизации инациональных миров и авторские переводы на русский язык в принципе сродни тем «русскоязычным» произведениям, которые рождаются под пером писателей, чья творческая индивидуальность сформировалась в недрах нерусской культуры — ибо во всех трех случаях художественные тексты структурно организованы диалогом между русским и инациональными моделями мира. О свойствах же литературы судят не по паспортным данным автора, а по качественным характеристикам художественных текстов. К какой национальной культуре следует приписать, например, повесть-сказку «Пегий пес, бегущий краем моря», написанную на русском языке по мотивам нивхского фольклора писателем, чья творческая индивидуальность созрела на почве киргизского образа мира?

При изучении таких художественных сплавов совершенно бессмысленно высчитывать, какая культура здесь превалирует, сколько национальных «генов» одной и другой культур в них присутствует. (Искусство вообще почти не поддается количественным оценкам, здесь весь гвоздь в качественных характеристиках.) При изучении таких межнациональных литературных сплавов на первое место выдвигается вопрос: какое приращение эстетического смысла произошло в результате взаимодействия разных национальных культур? Не вытеснение, не подавление, а именно приращение.

Следующая проблема связана с разработкой адекватной *методики изучения* «пограничных» художественных систем. Естественно, самые достоверные результаты можно получить, рассматривая взаимодействие национальных культур в них на всех уровнях, начиная с макроуровня и кончая микроуровнем. Макроуровень — это уровень художественного образа мира, который является наглядно-чувственным воплощением авторской эстетической концепции действительности. А микроуровень — это уровень образных ассоциаций, на основании которых

строится подсистема выразительных средств (прежде всего — тропов). Разумеется, взаимодействие разных национальных культур может сказываться и на других подсистемах произведения: на построении сюжета, на субъектно-объектных отношениях, на ассоциативном фоне (наиболее явственно — на характере интертекстуальных связей), на системе персонажей и, конечно же, на их национальной «типажности». Но все же самыми показательными являются именно крайние полюса художественной системы: уровень образа мира и уровень выразительных средств.

Понятие «образ мира» в высшей степени существенно для уяснения принципов взаимодействия разных национальных культур в единых художественных системах. Это понятие входит в ряд соположенных понятий «картина мира», «модель мира», которые активно разрабатываются в современной науке. Поддерживая в принципе концепцию Г. Д. Гачева, мы исходим из того, что в основе любого национального образа мира лежит своя мифологическая модель [Гачев 1988]. Но следует уточнить, что над этой фундаментальной моделью надстраиваются фольклорная и собственно художественная модели мира. Если мифологическая модель рисует интуитивную, чувственную картину Всеединства, а фольклорная модель мира ставит человека в центр мифопоэтического Космоса, придавая самому Космосу и его элементам аксиологический смысл, то художественная модель мира, произрастая на почве первых двух, уже несет в себе интегральные представления о художественном мире как об особой, воображаемой реальности, творимой по «законам красоты» и находящейся с реальностью объективной в особых, а именно — эстетических отношениях. Представление о национальном художественном мире вызревает на определенной фазе развития художественного сознания, это нечто аналогичное фазе возникновения национального литературного языка. Вероятно, рождение национального художественного образа мира и есть свидетельство зарождения национальной литературной классики. В национальном художественном мире уже образуется симбиоз мифопоэтической космогоничности, фольклорного антропоцентризма и арсенала классических образов и тех поэтических приемов, которые приобрели значение архетипов национального художественного сознания. В частности, русская художественная модель мира включает в себя и проповеднический пафос литературы Древней Руси, и образы Онегина и Татьяны, и культуру «полифонического романа» Достоевского и чеховского подтекста... Так конструируется национальный художественный Космос, в нем национальная культура воплощается, то есть обретает зримую и осязаемую предметность.

А типы образных ассоциаций — это механизмы самых интимных, подсознательных психических реакций. Они несут в себе доведенную до рефлекса родовую память этноса: они порождены условиями жизни — природой, бытом, трудом, нравами и теми ценностными представлениями, которые сложились

за многие века. Это самые мельчайшие архетипы национального сознания. Хотя типология национальных образных ассоциаций пока не стала предметом серьезного изучения, однако на эмпирическом уровне она достаточно осязаема: ведь мы говорим о грузинском юморе, основанном зачастую на материализации метонимий, или об экзальтированности и склонности к гиперболизму в еврейской обыденной речи, или о доходящей до буквализма предметности речи у народов русского Севера, мы достаточно отчетливо различаем по темпоритму и синтаксису напевную украинскую речь и клокочущую речь кавказца и т. д., и т. п.

При изучении «пограничной» художественной системы мы главное внимание концентрируем на том, как в ней совершается взаимопроникновение разных национальных моделей мира, какой художественный образ мира выстраивается из этого сплава и какая эстетическая концепция действительности воплотилась в этом синкретическом образе мира. (Это выводит нас к проблемам жанра.) Естественно, при этом выясняется, как создается в данном тексте особый национальный колорит — та самая иллюзия «нерусского» видения мира в одежде русского слова. (Это выводит нас к проблемам стиля.) Данная методика была впервые опробована в кандидатской диссертации Н. Г. Качмазовой «Современная русскоязычная проза народов Севера. (К проблеме взаимодействия различных национальных культур в литературе)», выполненной в Уральском педуниверситете (защищена в 1995 году).

Конкретизируя методику анализа, мы приходим к изучению механизмов диалога национальных культур в художественном дискурсе «пограничного» типа.

Так, одной из самых простейших форм диалогового высказывания становится вкрапление иноязычного слова в массив русской речи. Например, в «Повести о рыжем Мотэле» (1925) И. Уткина этот прием господствует: «По пятницам / Мотэле давнал. / А по субботам / ел *фиш*» [Уткин 1936: 175]. Здесь то самое «слово-инородец», отторгаемое шовинистами, протискивается в ауру русской речи. Оно еще заискивает, чуя свою «чуждость» на фоне русской речи, но все же оно старается прозвучать, хочет быть услышанным и сквозь корку осмеяния пробиться со своим несмешным, вовсе некомичным смыслом.

Целый веер национально-диалоговых речевых форм разработал Бабель уже в своих ранних рассказах, созданных в 1910-е годы. Так, в рассказе «Элья Исаакович и Маргарита Прокопьевна» зазвучала русская речь одесского еврея: «У нас в Одессе (...) за десять рублей вы имеете на Молдаванке царскую комнату»; «Нивроко... пудов пять в вас будет?» А в рассказе «Шабос — нахаму» впервые предпринята попытка создать на русском языке образ еврейского демократического сказа: с имитацией библейского слога, на которую так горазды были местечковые говоруны, пытавшиеся произвести впечатление образованных талмудистов («Было утро, был вечер — день пятый. Было утро, наступил вечер — день шестой»), с гротескно-гиперболизированными тропами, соответствующими той

аффектированности, которая окрашивает еврейскую бытовую речь («С желудком, пустым, как духовой инструмент, Гершеле поплелся домой»; «Гершеле сидел на лавке, скорчившись, как роженица перед родами. В одну минуту в его голове рождалось больше планов, чем у царя Соломона насчитывалось жен»). Наконец, Бабель порой калькирует речевые обороты, типичные для еврейской разговорной речи («Что ты заработал? — спросила у него жена. — Я заработал загробную жизнь, — ответил он. — И богатый и бедный обещали мне ее...») [Бабель 1991: 46, 43, 73, 75]. Так Бабель создает образ национального языка, точнее — образ еврейского речевого сказа, который обретает особую эстетическую выразительность, экзотичность на фоне русской речевой нормы...

Этот путь — путь создания образов инонациональных речевых сказов в одеждах русской речи — стал стилевой доминантой «русскоязычной литературы». Здесь есть совершенно виртуозные сказовые формы, разработанные Фазилем Искандером в цикле рассказов, образующих роман «Сандро из Чегема» (1966–1989). Чего стоит одна только справка на русско-кавказско-канцелярском языке» в рассказе «Колчерукий»:

Правление колхоза заверяет, что старик Шаабан Ларба, по прозвищу Колчерукий, никогда не надсмехался над колхозными делами, а, согласно веселому и остроумному, как абхазский певец, характеру, надсмехался над отдельными личностями, среди которых немало паразитов колхозных полей, которые являются героями в кавычках и передовиками без кавычек на своих собственных приусадебных участках. Но таких героев и таких передовиков мы изживали и будем изживать согласно уставу сельхозартели вплоть до изгнания из колхоза и изъятия приусадебных участков [Искандер 1991: 672].

Совсем иной тип сказа — образ эпического слова — разрабатывает в своих «русскоязычных» повестях Ч. Айтматов. У Тимура Пулатова во «Втором путешествии Каип» (1978) звучит притчевая интонация, столь характерная для тюркских литератур. Аромат пряной восточной речи окружает повествование о становлении характера Джелал-муаллима в повести Максуда Ибрагимбекова «И не было лучше брата...» (1973).

Но, вступая в контакт с современной литературной русской речью, инонациональный сказ ориентируется на те принципы художественного освоения мира, которые стали традиционными в русской литературе: прежде всего на психологизм, постижение «диалектики души» и «текущего характера». Пример тому сознание героев повестисказки Ч. Айтматова «Пегий Пес, бегущий краем моря» (1977) — Органа, Мылгуна, Эмрайина: люди рода, живущие в первобытной системе координат, они наделяются способностью к самоанализу, к осознанию противоречий между своими желаниями и судьбой, волею богов. При этом происходит осовременивание и актуализация национальных архетипов, лежащих в основе образа «иноязычного»

сознания: такое осовременивание претерпел мифологический образ Рыбы-женщины, которая в повести обрела значение прекрасной недостижимой мечты, что являлась в грезах Органу.

В «русскоязычной» прозе применяются разнообразны́е способы конструирования симбиозной (синкретической) модели мира. Назовем наиболее характерные:

а) *использование «инонациональных» вставных жанров*. У Айтматова, например, нет ни одного «русскоязычного» художественного текста, в котором бы их не было: «Плач верблюдицы» в повести «Прощай, Гульсары», сказка о рогатой Матери-оленихе в «Белом пароходе», мотивы «Манаса» в «Ранних журавлях», легенда о манкурте в «Буранном полустанке». Причем если во всех предыдущих случаях Айтматов обращался к киргизскому фольклору, то в романе «Буранный полустанок», где действие разворачивается в казахской национальной среде, он воспользовался «вставным жанром» из казахского фольклора, обработанным казахским прозаиком Абишем Кекильбаевым [Кекильбаев 1988: 259–319];

б) *своеобразный обмен (рокировка) национальных сюжетных архетипов*. Одно из его проявлений — параллелизм «человеческого» и «животного» сюжетов, подобный тому, который наблюдается у Айтматова в повести «Прощай, Гульсары» (параллель между Танабаем Бакасовым и его иноходцем Гульсары) и в романе «Буранный полустанок» (параллель между Едигеем Жангельдиным и верблюдом Каранаром). В этих случаях «животный» сюжет овнешняет скрытую сущность «человеческого» сюжета, придает ему яркую экспрессивную окраску. Наиболее очевидным проявлением «рокировки» национальных художественных архетипов становится принцип метаморфозы — перемена «ролей» животного и человека. Этот принцип, по наблюдениям Н. Г. Качмазовой, играет очень важную роль в современной русскоязычной прозе народов российского Севера, выступая одним из главных способов психологического анализа. Особенно интересно исследовательница раскрывает психологическую семантику превращения мальчика в сторожевого пса в повести ненецкой писательницы Анны Неркаги «Илир» (1979) [Качмазова 1995: 46–60];

в) *диалогическое соотношение между национальным топосом и топосом всей страны*. Так, в произведениях Рустама Валеева («Земля городов», «Ноша», «Руда Уччулана» и др.), которые создавались в 70–80-е годы, центральное место занимает татарский «Маленький город» как особый национальный мир, островок оседлости — со своим менталитетом, своей историей, своей системой ценностей и предубеждений. Но находится «Маленький город» на огромной «земле городов», в окружении многомиллионной России, и оттого во всей остроте и мучительности встает перед его обитателями вопрос о том, как же сохранить свою самобытность, не утратить свое лицо и в то же время не окаменеть в неподвижности, не превратиться в архаическую ненужность;

г) *соположение национальных архетипических символов*. Уже в бабелевской «Конармии» в единую систему символов вечных земных святынь входят такие «разнопорядковые» образы, как Старец, Мать, Конь и Песня. Образы Старцев и Матерей относятся к категории так называемых архетипических символов, «которые несут одно и то же или очень сходные значения для большей части, если не для всего человечества» [Уилтрайт 1990: 99], и именно в таком, общечеловеческом контексте предстают у Бабеля русская мать конармейца Курдюкова (рассказ «Письмо») и еврейская мать Ильи Брацлавского (рассказ «Сын рабби»). Образы Коня и Песни восприняты из мира ценностей казачества как особого сословия, но они вписаны Бабелем в единую систему святынь. Столь же равнозначны у Бабеля атрибуты разных религиозных конфессий, будь то старинные Четьи-Минеи или рака католического святого, или еврейская пасхальная посуда — все они выступают знаками высших духовных святынь. И все они подвергаются осквернению со стороны ослепленного жестокостью и опьяненного вольницей воинства. Никакие благие намерения, никакие высокие цели не могут быть достигнуты, если к ним идут через попрание вечных святынь, этих символов основ бытия, — предупреждает автор «Конармии» [Лейдерман 1991: 11–18];

д) *контаминация русского литературного и инонационального фольклорного жанра*. При контаминации жанров происходит взаимопроникновение целых моделей мира, диалог между ними, приводящий к некоему компромиссу (иначе не сложилось бы художественное целое). Тот вариант контаминации, который наблюдался в русскоязычной прозе 1970–80-х годов: тут и повесть-притча Т. Пулатова «Второе путешествие Каина», и повесть-сказка Ч. Айтматова «Пегий пес», бегущий краем моря, и «современная легенда» Ю. Рытхэу «Когда киты уходят» — свидетельствовал о духовном кризисе, о том, что в своем стремлении к самоосуществлению и самоопределению в бытии современный цивилизованный человек уже не смог довольствоваться сугубо потребительскими установками, тем более — идеологическими рацеями, он стал испытывать острую необходимость в освоении заново тех устойчивых, основополагающих ценностей, которые оформились в архаическом сознании.

Выстраивающиеся на основе названных выше способов конструирования целостные мирообразы наполняются богатым концептуальным смыслом, в каждом случае глубоко индивидуальным. При этом, как показывают наши наблюдения, диапазон «русскоязычности» весьма широк, он не сводится только к диалогу между двумя культурами — русской и «иной». «Иноязычие» оказывается нередко носителем нескольких нерусских культур или некоей межнациональной культурной общности («кавказский образ мира», «среднеазиатский образ мира» и т. п.).

Естественно, это обуславливает особую сложность целостной модели мира, которая складывается в «русскоязычных» художественных

текстах. Но по самой своей структуре этот тип модели мира предполагает толерантность, взаимоуважение и взаимопомощь разных национальных культур в исполнении главной миссии искусства — поддерживать человека в его противоборстве с хаосом, помогать в поисках духовных опор.

С середины 80-х годов само культурное пространство в бывшем СССР сильно изменилось. И это не сможет не сказаться на характере отношений между национальными культурами и на судьбах «русскоязычной литературы». Но в истории российской словесности советской эпохи она свой след оставила. И она достойна самого серьезного изучения.

ЛИТЕРАТУРА

Бабель И. Сочинения. — М., 1991. — Т. I.

Быков В. Собр. соч. В 4 т. — М., 1986. — Т. IV.

Гачев Г. Д. Национальные образы мира. — М., 1988.

Гумбольдт В. Язык и философия культуры. — М., 1988.

Иванов В. В., Топоров В. Н. Славянские языковые моделирующие семиотические системы. — М., 1965

Искандер Ф. Сандро из Чегема. Кн. I. — М., 1991.

Качмазова Н. Г. Современная русскоязычная проза народов Севера. (К проблеме взаимодействия различных национальных культур в литературе): дисс. ... канд. филол. наук. — Екатеринбург, 1995.

Кекильбаев А. Баллада забытых лет / пер. В. Кардина. — М., 1988.

Лейдерман Н. «И я хочу Интернационала добрых людей...» (Национальные голоса и общечеловеческие святыни в «Конармии» И. Бабеля) // Литературное обозрение. — 1991. — № 10. — С. 11–18.

Львов-Рогачевский Б. Русско-еврейская литература. — М., 1922.

Мандельштам О. Собр. соч. В 4 т. — М., 1991. — Т. III–IV.

Маркиш Ш. О русскоязычии и русскоязычных // Литературная газета — 1990 — 12 декабря. — С. 4–5.

Роль человеческого фактора в языке. Язык и картина мира / отв. ред. Б. А. Серебрянников. — М., 1988

Уилтрайт Ф. Метафора и реальность. Теория метафоры / сост. Н. Д. Арутюновой. — М., 1990.

Уткин И. Избранные стихи. — М., 1936.

Цивьян Т. В. Лингвистические основы балканской модели мира. — М., 1990.

Данные об авторе

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

About the author

Leiderman Naum Lazarevich — is a Honored Scientist of Russian Federation, Doctor of Philology, Professor, Head of the Modern Russian Literature, Ural State Pedagogical University; the founder and first chief editor of the journal «Philological class».

О НАУЧНОМ НАСЛЕДИИ Н. Л. ЛЕЙДЕРМАНА

УДК 82.02(Лейдерман Н. Л.)
ББК ШЗг

Т. А. Снигирева
Екатеринбург, Россия

ЖИЗНЬ КНИГИ

Аннотация. В очерке показано, какие теоретические концепции большого ученого находят свое продолжение в современной филологии, какие интерпретации литературных произведений прошли проверку временем и активно используются в вузовском и школьном преподавании. Особо акцентированы следующие концепции итоговой монографии Н. Л. Лейдермана: настоятельные мысли о необходимости соотношения системных теоретических положений с конкретностями историко-литературного процесса, о миромоделирующей функции жанра как доминантной, об основных факторах и носителях жанра. Представлена сложная структура книги, что дало возможность показать логику научного постижения основных этапов жанровой эволюции отечественной (и не только) литературы. Особое внимание уделено жанровой концепции литературы XX века, трактуемой ученым как эпохи переходного типа, в которой равно взаимодействовали классические и неклассические историко-литературные системы.

Ключевые слова: Н. Л. Лейдерман, теория литературы, история литературы, теория жанра, модель жанра, классические и неклассические историко-литературные системы.

T. A. Snigireva
Yekaterinburg, Russia

THE LIFE OF THE BOOK

Abstract. The article shows, which theoretical conceptions of the great scholar still live in modern philology and which interpretations of literary works have stood the test of time and are being actively used in higher and secondary school teaching. Special emphasis is laid on the following conceptions of the final monograph by N. L. Leiderman: insistent thoughts about the necessity of correlation of systemic theoretical propositions with concrete facts of the historical-literary process; about the dominant essence of the world modeling function of the genre; and about the main factors and carriers of the genre. The article reveals the complex structure of the book, which makes it possible to demonstrate the logic of scientific investigation of the basic stages of the genre evolution of the Russian (and not only Russian) literature. Special attention is paid to the genre conception of the 20th century literature, which is treated by the scholar as a transition epoch, during which both classical and non-classical historical-literary systems equally influenced each other.

Keywords: N. L. Leiderman, theory of literature, genre theory, genre model, classical and non-classical historical-literary systems.

Жизнь и судьба ученого поверяется жизнью и судьбой его книг. В этом смысле «Теория жанра. Исследования и разборы», при всей востребованности других книг, стоит особняком в творческом наследии Н. Л. Лейдермана. Не только потому, что в ней аккумулированы, «собраны под одну обложку» выношенные в течение всей творческой деятельности теоретические концепции и блестящие историко-литературные аналитические портреты, вне знания которых сложно компетентно писать об истории литературы, но и потому, что «Теория жанра» носит открыто завещательный и, уточним, требовательный характер, ибо ученый щедро делится теми направлениями исследовательской мысли, которые взыскуют дальнейшей разработки, «ждут своего часа».

Пять лет, прошедшие со времени ухода Н. Л. Лейдермана и публикации «Теории жанра», свидетельствуют: редкая глубокая работа любого научного жанра — статья, монография, кандидатская или докторская диссертация, — написанная в последние годы, обходится без обращения к труду Наума Лазаревича. И это неслучайно. Цель этого очерка — показать, какие идеи книги оказались особо востребованными современными учеными, новыми поколениями в том числе, обеспечив ей полноценную творческую жизнь.

Главной особенностью последнего труда Н. Л. Лейдермана, как, впрочем, и предыдущих, стало постоянное соотношение системных теоретических положений с конкретностями историко-литературного процесса, и эта равновеликость филологических кон-

цепций и литературного факта — сознательная установка автора, о которой он пишет уже на первых страницах книги: «... критерием достоверности теоретических положений может быть только практика. Теория должна быть работоспособной. Если на основе новых теоретических идей можно создать новую методику анализа, посредством которой удастся хоть на шаг продвинуться вперед в понимании сущности художественного феномена, его семантики, его эстетической ценности, то это, на мой взгляд, есть самое неопровержимое доказательство достоверности теории» [Лейдерман 2010: 7].

Справедливо полагая, что «теория жанра столь же стара, как вся история литературы» [Лейдерман 2010: 7], Н. Л. Лейдерман во «Введении» дает описание основных (порой взаимоисключающих друг друга) направлений в исследовании жанра: нормативная теория, трактующая жанр как канон; релятивистская концепция, доминантой которой является идея изменчивости жанра; теория, связанная с исследованием структурно-семантических аспектов жанра; генетическое направление, ориентированное на установление семантики жанровых форм. Прологовая часть книги — отличный ориентир для каждого, стремящегося рассмотреть литературу сквозь призму жанра.

Сам автор исследования, посвященного теоретическому осмыслению жанра, учитывая все возможные подходы, предлагает считать функциональность первым и необходимым шагом в осмыслении его значимости, поэтому первый раздел книги «Законы жанра»

открывается развертыванием излюбленных мыслей Н. Л. Лейдермана о миродеформирующей роли жанра, о том, что «подлинное произведение искусства не может быть «безметодным», «безжанровым», «бесстильным», ибо его нельзя создать, не совершая отбора, обобщения и эстетической оценки действительности (а это сфера действия законов творческого метода), не преобразуя всегда ограниченный художественный материал в завершенный образ мира, «сокращенную Вселенную» (сфера жанра), не окрашивая и не озвучивая повествование и изображение определенным эмоциональным колоритом, тоном, выражающим эстетический пафос целого (сфера стиля). Без этого не совершается акт художественного освоения мира» [Лейдерман 2010: 41].

Отталкиваясь от задачи, поставленной еще М. М. Бахтиным и связанной с «отсутствием философской основы (модель мира, лежащая в основе жанра и образа)» Н. Л. Лейдерман приходит к определению роли жанра в создании образа (модели мира), напрямую связанной с философией человеческого бытия: «Моделируемый жанром образ антропоцентричного, гармонически устроенного космоса становится наглядно-представимым воплощением идеальной меры, вызывающей к человеку как носителю духовного начала, влекущей к неустанным поискам смысла собственной земной жизни — лишь тогда он обретает «бессмертие на время»» [Лейдерман 2010: 90]. Переходя к определению структурного аспекта жанра, автор предлагает жесткую теоретическую модель, которую крепят три системно разработанных комплекса: жанровая доминанта, носители жанра и жанровые мотивировки восприятия. В жанровую доминанту входят следующие составляющие:

1. Жанровое содержание, связанное с родовым смыслом: тематика (тип жизненного материала), проблематика (тип конфликта), экстенсивность / интенсивность изображения, эстетический пафос.

2. Способы художественного отображения (отношение субъект–объект): тип дистанции (внешнее–внутреннее), тип выраженности (личное–безличное), тип сообщения (повествование, медитация, действие).

Носителями жанра являются субъектная организация, построение образа пневмосферы, пространственно-временная организация, организация ассоциативного фона, интонационно-речевая организация. Жанровые мотивировки восприятия включают жанровые обозначения, присказки, зачины, прологи, эпиграфы и т. д. Особого разъяснения в конструируемой теоретической модели жанра требует активно вводимое исследователем понятие «пневмосферы». Автор считает, что «художественный мир любого произведения создается не только из предметного модуса, который называют хронотопом, но также из модуса собственно духовного, который можно назвать *пневмосферой* (здесь и далее выделено автором — Т. С.)» [Лейдерман 2010: 123], и полагает, что, несмотря на то, существует ли она как субстрат объективной реальности, в литературе есть «образ пневмосферы как подсистемы, воплощающей и выражающей духовный (интеллектуальный и эмоциональный) «срез» (пласт) внутреннего мира художественного произведения.

Пневмосфера есть макрообраз, организующий в единое эстетическое целое сферу рационального (мысли персонажей, их общение друг с другом, комментарии и рассуждения повествователя) и сферу иррационального (суггестивные душевные состояния, эмоциональную атмосферу, которая возникает из ритма речи, из колорита предметного мира, из вида самих предметов и т. д.) [Лейдерман 2010: 123–124].

На наш взгляд, размышления о пневмосфере заслуживают внимания и дальнейшего развития, но пока они не так активно задействованы, как положения о мирообразующем значении жанра, его носителях и факторах.

В соответствии с изначально заявленным принципом «проверки теории практикой» первая часть монографии заканчивается «разборами», в рамках которых, опираясь на предложенную теоретическую модель жанра, исследователь предлагает жанровый анализ поэмы А. Ахматовой «Реквием» и повести В. Астафьева «Пастух и пастушка».

Если первый раздел исследования строился по инверсионному принципу (от функциональности до онтологии жанра), то раздел второй «В жанровых мирах» разворачивается по традиционному жанровородовому принципу: эпос, лирика, драма. Но в каждом случае Н. Л. Лейдерман предлагает свой, чаще всего неожиданный, порой уточняющий или углубляющий прочтение, казалось бы, давно известных положений поворот. Так материалом анализа малой эпической жанровой формы — рассказа — стал классический рассказ «Судьба человека», жанровая специфика которого определяется как «монументальный рассказ», что подтверждено всем ходом анализа, опирающегося на теоретическую модель жанра, представленную в предыдущей части. Анализ завершается выводом о характерологических особенностях рассказа М. Шолохова: «в шолоховском рассказе на основе использования максимума содержательного потенциала традиционной жанровой структуры новеллы и ее обогащения мифологизацией, выстроился внутренне завершенный монументальный образ мира. Он лиро-эпичен по своему смыслу, ибо вся бесконечная даль со всеми бурями эпохи сжата, спрессована вокруг судьбы простого человека из народа и организована его мыслью, чувством и деянием. В этом образе мира вся история показана как борение между силами, оберегающими и утверждающими вечные идеалы, и силами, попирающими «простые законы нравственности». В этом образе мира открывается великая созидательная роль незаметных, рядовых людей, которые своими силами, надрываясь и терпя муки, осуществляют историческую работу, и все изломы и ухабы исторического пути отпечатываются в их сердцах неизгладимыми рубцами и шрамами» [Лейдерман 2010: 192].

Исследователь, анализируя способность рассказа запечатлеть «судьбоносный миг» (Ю. Трифонов), выходит к определению особой связанности этого жанра с течением времени, считая, что рассказ «и набирает силу в ситуации духовного кризиса, на разломах историко-литературных циклов (периодов, этапов, эпох). В такую пору, когда отвергаются и разрушаются социальные, идеологические и художественные стереотипы, мифологемы, табу и клише, рассказ оказыва-

ется способным на основании самых первых, только-только «прорезавшихся», доселе неведомых коллизий заявить новую концепцию личности. И не просто заявить, а «оконтурить», сделать наглядно-зримой и тем самым подвергнуть ее проверке «целым миром», воплощенным в нем эстетическим законом жизни» [Лейдерман 2010: 214].

Подтверждением этого тезиса стал жанровый анализ «драматизированных рассказов» В. Шукшина в аспекте сопряжения в их художественном мире «чудика» и мироздания. Показывая сложный сплав комизма и трагизма, драмы, эпоса и лирического ореола, создаваемого автором-повествователем в шукшинском рассказе, объясняя сильнейший внутренний драматизм его мира очередным «кризисом веры», ученый все же убежден в том, что, несмотря на изображение «подмены подлинных духовных ценностей потребительскими», некой нравственной «некомпетентности», которые в мире Шукшина «оборачиваются фарсом или трагедией, а то и тем и другим одновременно». Герой писателя-шестидесятника «тянется к эпической цельности: к деянию в полном согласии с вечными законами жизни, с нравственными идеалами, выстраданными народом. Эту цельность он хочет понять, вступить в нее вполне осознанно. За пульсацией драмы и эпоса в рассказах Шукшина стоит понимание жизни человека как беспокойного поиска покоя, как жажды гармонии, нарушаемой сознанием дисгармонии и неистовым желанием победить ее» [Лейдерман 2010: 210–211].

Останавливаясь подробно на прочтении автором рассказов М. Шолохова и В. Шукшина, хотелось напомнить, какое безусловное значение имели их «разборы» для учителей-словесников, (впрочем, как и интерпретации «Одесских рассказов» И. Бабеля, и «Реквиема» А. Ахматовой, и повести В. Астафьева «Пастух и пастушка» и многих других произведений) выстраивавших, будем надеяться, и в дальнейшем выстраивающих уроки, посвященные этим авторам, «по Лейдерману».

Несколько сбивая традиционный алгоритм анализа эпических форм, ученый предваряет разговор о повести исследованием жанрового образования, активнейшим образом заявившего о себе в литературе XX века. «Мир как мозаика» — так назван фрагмент работы, посвященный поэтике новеллистического цикла. На богатейшем историко-литературном материале (от «Конармии» И. Бабеля, «Сказок об Италии», «Рассказов 1922–1924 годов» М. Горького до «Царь-рыбы» В. Астафьева, книг Ю. Нагибина, С. Крутилина, А. Филипповича и др.), ставя во главу угла проблему завершенности / незавершенности художественного целого, исследователь приходит к следующему выводу: «принцип дополнительности, будучи структурной доминантой цикла, создает перспективу незавершенности мира, задает вектор поиска синтезирующей «всеобщей связи явлений». А это уже крен в сторону романа. Однако, в отличие от романа, в цикле сложность мира еще не предстает самоорганизованной. В цикле синтеза добиваются «арифметическим» путем, путем сложения и координации малых форм в расчете на то, что количество перейдет в качество. Иногда переходит. Но в цикле

многогранность отношений человека с миром еще не стала системой отношений, структура цикла еще не запрограммирована на такое единство» [Лейдерман 2010: 424].

Обращаясь к самому «живучему» (определение Н. Л. Лейдермана) жанру отечественной литературы — повести — автор объясняет его постоянную востребованность сложной диалектикой устойчивости (но не «упрямой неподвижности») и способностей по мере движения художественного сознания» [Лейдерман 2010: 261]: «История жанра повести свидетельствует о том, что ее содержание осваивает какой-то определенный аспект отношений человека и действительности, постигаемый *как процесс*, то есть в становлении и развитии. Поэтому, какие бы сдвиги ни происходили в повести, она никогда не становится полифоничной (точнее — полилогичной), ее сложность всегда в конечном итоге сводится к диалогу, к контрастному соотношению всех пластов и элементов художественного мира: двух символических пространств — понятной земли и бездонного неба (В. Белов «Привычное дело»), двух нравственных полюсов — «правого и левого берега» (фронтальная лирическая повесть), двух уровней самосознания — стихийного мировосприятия и осознанного миропонимания (В. Быков «Сотников»), памяти и забывчивости (Ю. Трифонов «Дом на набережной»). И это не слепой консерватизм, не эгоистическое, ограниченное самосохранение жанра. Эта защита жанром повести своих способностей так отстаивать мир, как этого не может делать никакой другой жанр» [Лейдерман 2010: 263].

Разговор о жанре романа не мог обойти проблему «гибели романа». Н. Л. Лейдерман ни в лекциях, ни в своих книгах никогда не ограничивался констатацией проблемы, он всегда настаивал на своем отношении к ней, поскольку отношения ученого с литературой были пристрастные, и он говорил и писал о ней не только интересно, по-своему, но и эмоционально, заражая своими идеями слушателей, учеников, читателей. Не высказать свою точку зрения по поводу «гибели романа» он просто не мог, поскольку убежден в том, что непременное свойство романа — «вновь воскресать», каждый раз оказываясь «в чем-то новым, не копирующим уже известные разновидности».

Называя лирику «царством субъективности», фрагмент, посвященный лирическим жанрам, исследователь строит на трех проблемных блоках. Во-первых, на вопросе о существенной и существующей в лирике XX века полемике с жанровыми стереотипами, рассмотренной на примере трансформации жанрового канона в «Гренаде» М. Светлова. Во-вторых, активно развивая положения Ю. Н. Тынянова, высказанные им в работе «Ода как ораторский жанр», Н. Л. Лейдерман сосредотачивает свое внимание на понятии и явлении «лирический метажанр», полагая, что в XX веке он оформился в особое жанровое образование, «в центре которого стоит «старший жанр», имеющий, как правило, давнюю родословную и устоявшийся канон, а вокруг него располагаются «младшие жанры». «Младшие

жанры» в большей или меньшей степени «заражены» характером миропереживания и эстетическим пафосом «старшего жанра», но при этом сохраняя свою собственную миромоделирующую структуру и ее семантический потенциал» [Лейдерман 2010: 328–329]. Подтверждением существования «лирического метажанра» стал анализ эволюции элегического комплекса, завершившийся исследованием элегической лирики Н. Заболоцкого в контексте всего творчества поэта. В-третьих, логическим завершением разговора о жизни лирического жанра в русской поэзии XX века стал разговор о книге стихов как особом жанровом единстве, блестяще выполненном на примере «Камня» О. Мандельштама.

Разговор о драматургии как «мире в зеркале сцены» отличается своеобразной кольцевой композицией: исследователь рассматривает жанр через призму двух рубежей русской литературы: XIX–XX и XX–XXI веков, отсюда выбор конкретного материала: классическая философская драма М. Горького «На дне» и драматургия Н. Коляды, осуществляющая переход от трагифарса к «малоформатной» мелодраме. Не будет никакого преувеличения, если скажем, что именно Н. Л. Лейдерман предложил первую научную интерпретацию творчества одного из ведущих драматургов современности.

С концепцией, положенной в основу третьего раздела («Исторические системы жанра») произошла любопытная вещь: они были не только освоены, но вполне органично присвоены филологией, как чрезвычайно удобные для упорядочивания картины мира литературы. Прежде всего, автор предлагает следующую типологию. Диахронные системы: культурная эра, литературная эпоха, этап художественного развития, историко-литературный период. Соответственно синхронные системы также имеют четыре коррелирующих с диахронными позиции: типы культуры, литературные направления, литературные течения, жанрово-стилевые «потoki». Вопрос о причинах смены историко-литературных систем, обеспечивающих движение литературы, решается следующим образом: «*семантической основой циклической смены основных типов культуры является оппозиция «Космос — Хаос»* [Лейдерман 2010: 504]. По мнению исследователя, «борьба между Космосом и Хаосом может быть представлена как универсальная формула глубинной сущности всех конфликтов в искусстве. Оппозиция «Хаос — Космос» лежит в основании любой эстетической деятельности, будучи в разные эпохи манифестированной в более частных оппозициях: «природы — культуры», «периферии — центра», «дьявольского — божественного», «безличного — личностного», «абсурда — смысла», «стереотипа — творчества» и т. п. Как мегамодели мира Космос и Хаос постоянно присутствуют в художественном сознании на любой фазе историко-литературного процесса. Не бывает стадий, когда бы одна из мегамоделей полностью вытеснила другую. Всегда другая модель существует рядом, но в виде маргинальной тенденции» [Лейдерман 2010: 506]. Именно оппозиция «Космос — Хаос», будучи всеобъемлющей, «определяет фундаментальные принципы художественных моделей мира (то есть жан-

ров)» [Лейдерман 2010: 507], которые Н. Л. Лейдерман называет «космографическими» и «хаографическими».

Не избегая описания космографических систем, главное внимание ученый сосредоточивает на проблеме хаографии переходных эпох, основные характерологические черты которых видит в следующем: 1. «Культурные эры всегда завершаются крахом ментальности, лежащей в основе космогонической концепции мироздания» [Лейдерман 2010: 532]. 2. «Типы культуры, которые возникают в переходные эпохи (поздний эллинизм, поздняя готика, барокко) всегда порождаются глубоким разочарованием и сомнением в реальности и достижимости мировой гармонии вообще» [Лейдерман 2010: 533]. 3. «Эстетика в культуре переходных эпох это в определенном смысле антиэстетика, но «анти» по отношению к эстетическим нормам рухнувшей эпохи» [Лейдерман 2010: 534]. 4. «Исходный постулат хаологического мировосприятия — осознание смерти как непреложного закона, повергающего в прах все космографические построения» [Лейдерман 2010: 537]. 5. «Смерть, воспринимаемая как абсолютная онтологическая категория, определяет характер этического и эстетического сознания в переходные эпохи» [Лейдерман 2010: 539]. В соотнесенности с жанровыми тенденциями переходная эпоха характеризуется установлением дискредитации эстетических представлений, интенсивным расшатыванием жанров, сложившихся в предшествующей культуре, что косвенно обнаруживает себя в расцвете малых жанров, рождении множества свободных форм и усилении роли декоративности.

Вся энергетика завершающего третью часть фрагмента устремлена (через описание взаимодействия и взаимозависимости литературных направлений — классицизм, романтизм, реализм и системы жанров) к финалу, «отданному» (что не удивительно для теоретической работы, историко-литературным материалом которой стала главным образом русская литература) развернутому анализу пушкинского способа «мышления жанрами». В каком-то смысле, продолжая мысль А. Ахматовой, высказанную в связи с Пушкиным, — «гений — захватчик» — в финале исследования жанрового мышления поэта в его эволюции Н. Л. Лейдерман пишет: «Если говорить о гармоничности Пушкина, то только в том смысле, что это гармоничность творческого гения, который оказался способен вобрать в себя все, из чего состоит «человеческий мир», постигнуть его ценность именно как сложного, противоречивого, сладостно-мучительного бытия и победить этот хаос действительности силой эстетического преображения его в Космос художественных шедевров. Хранилищем этого опыта мировидения и миропонимания и стала многосоставная система художественных жанров, которую создал Пушкин, сопрягая с ними и «память» архаики, и результаты современных жанровых исканий, и некоторые особенности внехудожественной литературы. Теперь это — богатейшее наследие, к которому, как к живому советчику, обращались и обращаются русские писатели и поэты во все последующие времена» [Лейдерман 2010: 609].

Последний, четвертый раздел книги, некоторые фрагменты которого написаны совместно с учениками (О. А. Скриповой — о «Поэме Воздуха» М. Цветаевой, Е. Н. Володиной — о соцреализме как метажанре) и с постоянным соавтором — М. Н. Липовецким («Постреализм и опыт постмодернизма: релятивизация паралогических компромиссов») полностью посвящен литературе XX века. Н. Л. Лейдерман убежден в том, что характерологической особенностью XX века является то, что это «литературная эпоха переходного типа». При этом, по мнению ученого, «как бы ни были хаотичны происходившие в XX веке процессы, они имели свою эмоциональную окраску и в своем броуновском движении тяготели к двум полярным силовым центрам. *Апокалиптичность и революционизм* — вот те два полюса, между которыми мечется сознание в XX веке» [Лейдерман 2010: 614]. Начавшись по сути своей хаологической историко-литературной системой — модернизмом — литература XX века предложила три магистральные художественные стратегии: авангард, соцреализм, постреализм, которые, зародившись почти одновременно, «предлагали свои варианты выхода из творческого кризиса. Время показало, что какие-то из этих стратегий оказались ущербными, какие-то тупиковыми, да и в принципе ни одна художественная стратегия не бывает вечной, каждая рано или поздно обнаруживает свою ограниченность. Но это становится видно «задним числом», а поначалу каждая из стратегий заявляет себя как самый верный вариант эстетического постижения «правды жизни», смысла человеческого существования. И эти варианты в разное время выдвигались в «законодатели» литературного процесса. Секрет видимо, в том, что они и в самом деле на каком-то историческом отрезке удовлетворяли «спросы времени», то есть соответствовали характеру общественных тенденций и притязаний, уровню господствующих культурных вкусов и запросов» [Лейдерман 2010: 629].

И основные творческие стратегии литературы XX века рассмотрены с точки зрения жанровых процессов, систем и предпочтений.

Так, эстетическая стратегия модернизма и авангарда направлена на разрушение жанровых канонов, что являет себя в появлении антижанров, диссоциации жанровой структуры, получает широкое распространение концепция жанровой феноменальности. Но одновременно, и это важно, наблюдается своеобразный жанровый парадокс: установка на разрушение сопровождается ясно различимым тяготением к строгим классическим жанровым формам, что свидетельствует о постоянно присущем искусству «инстинкте упорядочивания». Историко-литературной «проверкой» теоретических положений стали анализ экспрессионистской оптики поэмы В. Маяковского «Облако в штанах» и сюрреалистического мировосприятия в «гиперлитерической» «Поэме Воздуха» М. Цветаевой.

Страницы, посвященные соцреалистической стратегии, со все еще существующей необходимостью начинаются с утверждения ее как реального факта историко-литературного процесса: «метод соцреализма образовался не по указке партийных властей, было иначе: власти великолепно использовали жажду обще-

ства, задержанного катастрофами, неопределенностью и непредсказуемостью, в порядке, в некоей удобопонятной, объясняющей мир и вдохновляющей мифологии, и всячески поддержали народившуюся художественную тенденцию, придав ей статус государственного искусства. И в самом деле, структура соцреалистического метода вновь моделирует Космос. Но это Космос порядка, а не гармонии, насаждаемой сверху регламентации, а не ограниченной согласованности» [Лейдерман 2010: 683]. «Суррогат Космоса» (выражение Н. Л. Лейдермана) избирает свой метажанр — «нормативную эпосность», центральное место в котором, безусловно, занимал жанр романа, но «в отличие от реалистического романа, роман соцреализма имеет принципиально иную жанровую природу. В романе соцреализма осуществляется своего рода компромисс свободного *романного* типа мышления <...> с нормативной эстетикой, обращенной к архаическим слоям народного сознания, апеллировавшей к дидактическим жанрам, генетически связанным с фольклором или религиозными ритуалами» [Лейдерман 2010: 687].

Следуя алгоритму работы, — в финале предлагать анализы выдающихся художественных произведений — автор вынужден признаться, что применительно к соцреализму ему пришлось идти «круглым путем». В качестве анализа берутся произведения, находящиеся в сложном диалоге с соцреалистическим канонам, о чем свидетельствуют названия «разборов»: «Под маской соцреализма (роман Л. Леонова «Русский лес»)» и «По принципу анти-схемы («В круге первом») А. Солженицына: диалог с канонам «производственного романа»)».

Завершают книгу размышления о художественной парадигме, анализ которой занимал ученого последнее десятилетие его жизни. Речь идет о постреализме, генезис и становление которого он видит в творчестве Е. Замятина, Д. Джойса, О. Мандельштама, А. Камю и теоретических построениях М. Бахтина, для которого характерны «сочетание детерминизма с поиском внекаузальных (иррациональных связей)» [Лейдерман 2010: 787], «взаимопроникновение типического и архетипического как принцип структурирования художественного образа» [Лейдерман 2010: 787], «амбивалентность художественной оценки» [Лейдерман 2010: 788], «построение образа мира как диалога (или даже полилога)» [Лейдерман 2010: 788]. С точки зрения ученого, в основе такой художественной философии лежит «универсально понимаемый принцип относительности — диалогического постижения непрерывно меняющегося мира и открытости авторской позиции по отношению к нему. Но релятивная эстетика постреализма — на этом особо настаивает автор — не только не адекватна духовному релятивизму, а противоположна ему. Она нацелена на «глухонемое осознание связи сущего» (слова Вяч. Иванова) вопреки хаосу и из глубины хаоса» [Лейдерман 2010: 788–789].

Не удивительно, что метажанром постреализма становятся разные жанровые варианты «новых версий Священных книг». Как наиболее знаковые Н. Л. Лейдерман называет и анализирует рассказ Е. Замятина «Наводнение», роман-миф Д. Джойса

«Улисс», романы М. Булгакова «Мастер и Маргарита», Г. Гессе «Игра в бисер», Т. Манна «Иосиф и его братья», Б. Пастернака «Доктор Живаго» и «Колымские рассказы» В. Шаламова.

Логика развития художественной мысли во второй половине XX века с неизбежностью ведет исследователя к постановке проблемы взаимодействия классических и неклассических историко-литературных систем, в частности — к вопросу о взаимопроникновении реализма и постмодернизма, который в монографии решается через выявление и описание паралогических компромиссов: «память–забвение и «симулякр–реальность» («поздний» Катаев); «фрагментарность–целостность» (роман М. Харитонова «Линии судьбы, или Сундучок Милашевича); «повседневное–вечное» (творчество Л. Петрушевской и В. Маканина), «Человек–Бог» (лирика В. Блаженного и И. Бродского).

Данные об авторе

Снигирева Татьяна Александровна — доктор филологических наук, профессор кафедры русской литературы XX и XXI веков Института гуманитарных наук и искусств, Уральский федеральный университет имени первого Президента России Б. Н. Ельцина; ведущий научный сотрудник, Институт истории и археологии УрО РАН.

Адрес: 620083, Россия, Екатеринбург, пр. Ленина 51.

E-mail: tas0905@rambler.ru.

About the author

Snigireva Tatyana Aleksandrovna is a Doctor of Philology, Professor of Department of the 20th and 21st Centuries Russian Literature, Institute of the Humanities and Arts, Ural Federal University named after the First President of Russia B. N. Yeltsin; Leading Researcher, Institute of History and Archeology, Ural Branch of the Russian Academy of Sciences.

В финале, обрисовывая целый комплекс проблем теории жанра, которые ждут своей постановки и решения, Н. Л. Лейдерман в последнем абзаце своего фундаментального труда пишет: «Несомненно есть еще множество других проблем, которые возбуждаются самим объектом изучения — теорией жанра. Они, надеюсь, станут предметом научных интересов новых исследователей. И, если эта книга окажется им хоть в чем-то полезна, буду считать свою работу не напрасной» [Лейдерман 2010: 789]. Провидческая справедливость последней фразы ученого кажется ныне несомненной.

ЛИТЕРАТУРА

Лейдерман Н. Л. Теория жанра: научное издание / Институт филологических исследований и образовательных стратегий «Словесник» УрО РАО; Урал. гос. пед. ун-т. — Екатеринбург, 2010. — 904 с.

УДК 372.882
ББК 442.6.83-24

В. Б. Сергеева (Носкова)
Ижевск, Россия

НО ЧТО МНЕ ВАШИ ОДЫ И ЭЛЕГИИ? (ТЕОРИЯ ЖАНРА И ЛИТЕРАТУРНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ ШКОЛЬНИКОВ)

Аннотация. В статье рассматривается деятельностный подход овладения жанром как модели «я в мире» и роль литературоведческих знаний в обучении литературе в 5–6 классах. Читательская компетенция предполагает понимание законов художественного творчества, в частности эстетической функциональности жанра. Теория жанра как образной «модели мира» Н. Л. Лейдермана — литературоведческое основание рассматриваемой методики. Деятельностный подход позволяет предъявлять теоретические сведения функционально, делая их инструментом как понимания произведения, так и сотворчества — создания школьником собственного художественного текста по жанровой модели. Методика такой работы и ее эффективность для личностного развития ученика показана на примере оды, идиллии и элегии.

Ключевые слова: модель жанра, моделирование, ода, идиллия, элегия, творческая мастерская.

V. B. Sergeeva (Noskova)
Izhevsk, Russia

WHAT ARE YOUR ODES AND ELEGIES HAVE TO DO WITH ME (GENRE THEORY AND LITERATURE EDUCATION OF SCHOLARS)

Abstract. The article is investigating the active approach of mastering the genre with «I am surrounded by world» method. The article is also exploring the significance of literature knowledge in literature teaching process of 5–6 grade students. A competent reader is supposed to understand the laws of artistic creativity and the laws of aesthetic functionality of genres in particular. N. L. Leiderman's genre theory as a figurative «model of the world» is a philological foundation of the method concerned. The active approach allows to present theoretical knowledge in a functional way, thus making this knowledge an instrument for understanding a piece of art and for co-authorship as well (when a student creates his own piece of art using a genre model). The methods of such work and its effectiveness for student's personal development are demonstrated with examples of odes, idylls and elegies.

Keywords: genre structure, creating a model, ode, idyll, elegy, creative workshop.

What's Hecuba to him, or he to Hecuba?
William Shakespeare

«Что ему Гекуба? Что он Гекубе?» — так (вслед за Гамлетом) учитель литературы порой задается вопросом о роли теории литературы на уроке, где литературоведческие формулировки, казалось бы, так далеки от ученика, где нужно прежде всего сопереживание, работа воображения и души, а не «изучение изученного литературоведами». Об этом говорил Наум Лазаревич Лейдерман: «Главный порок литературного образования в школе состоит в разрыве между попытками адекватно постигнуть смысл художественного произведения и освоением теоретико-литературных азов (содержание — отдельно, приемы — отдельно). Некоторые школьные педагоги даже считают, что изучение теории и так называемых приемов только мешает постижению художественного смысла. Нет заблуждения более серьезного и более опасного для учителя литературы».

Это высказывание цитирую по сохранившимся у меня черновикам нескольких набросков методических статей Наума Лазаревича Лейдермана, оставшихся с тех пор, когда мы в «Словеснике» работали над Единой системой литературного образования, искали методические пути-дороги, споря, соглашаясь и снова дискутируя. И перечитывая эти дорогие сердцу заметки, понимаю, что сам Наум Лазаревич — пример разрешения этой дилеммы, удивительно сочетавший в себе глубочайшего академического теоретика-литературоведа и страстного методиста-подвижника! Его идеи из области истории литературы и теории жанра, уже в первой монографии соединившиеся в

самом заглавии «Движение времени и законы жанра», «прорастают» в методику преподавания литературы «сквозь жар души, сквозь хлад ума».

Его отношение к литературе «как главному инструменту формирования духовного мира растущей личности» [Лейдерман 2006: 15] отразилось в книге методических статей-раздумий «Уроки для души», где он утверждает и то, что на уроках литературы нужно учить детей «пониманию законов художественного творчества». Как же это осуществить непосредственно на практике?

Один из таких «законов художественного творчества» — жанровый — представлен в разработке Н. Л. Лейдермана трехплановой модели жанра. «Конечно, никакое произведение не в силах объять целый мир (...), но что-то «перекодирует» всю эту данность, измеримую и исчислимую, ограниченную и относительную, в целостный, переполненный жизнью, устремленный во всеохватывающую бесконечность, заряженный высокой истиной о смысле человеческой жизни образ мира, в «сокращенную Вселенную». Эта работа приходится на жанр. Секрет перекодировки (можно, наверное, сказать — механизм перекодировки) в жанровой структуре произведения. Именно она организует произведение в художественный образ жизни (миро-образ), воплощающий эстетическую концепцию действительности. Здесь-то и заключен смысл «существенного тематического завершения», осуществляемого жанром» [Лейдерман 1982: 18].

И тогда возникает извечный дидактический вопрос КАК? Как не просто сообщить эту литературную истину, которая может «осесть» информацией из лите-

ратуроведческого словаря, а сделать личностно значимым открытием, инструментом и понимания произведения (кодированной жанром эстетической реальности), и собственного духовного роста? Да, именно так — ни много, ни мало!

Во-первых, важна переакцентировка в логике развертывания учебного материала. Дело в том, что уже сложилась практика, когда после прочтения и обсуждения произведения дается дополнительная информация о том, что данный текст написан в жанре, например, баллады, которому присущи такие-то черты. Зачем это ученику? Для осведомленности? Опыт иной работы по формированию жанрового мышления школьников позволяет предложить учителю действовать по-другому. «Теоретические представления в школьном курсе литературы никогда не должны приобретать самодовлеющего значения, а всегда должны выступать *функционально* — как то средство, при помощи которого можно наиболее адекватно постигнуть эстетический смысл именно этого произведения», — читаем в черновиках Н. Л. Лейдермана. И далее: «А вот если мы дадим эти определения в функциональном аспекте? ... Жанр обеспечивает конструктивное единство произведения, он «отвечает» за организацию всех его «строительных» элементов в модель мира... Так теоретическая модель жанра будет выглядеть следующим образом. Его основные носители — это конструкты художественного мира... Каждый жанр — это тип модели мира. Вот мы и должны научить детей уже в среднем звене (в 5–7 классах) разбираться, как конструируется образ мира в основных жанрах русской литературы» [из набросков к статье «От теории к методике»]. Дидактический поворот в том, чтобы предьявлять на уроке жанр именно в его эстетической функциональности перекодировки окружающей реальности в реальность художественную, а происходит это потому, что «смысл жанровой структуры в целом, как установлено исследованиями по генезису жанров, состоит в создании некоей образной «модели» мира, в которой все сущее обретало бы свою цель и свой порядок, сливалось бы в завершенную картину бытия совершающегося в соответствии с неким общим законом жизни. Эта модель и есть ядро жанра» [Лейдерман 1982: 21]. Внимание — именно функции жанра по моделированию мира и тому, что сам жанр несет в себе самую определенную модель мира.

Вот и вторая подсказка: раз речь идет о жанре как модели, то и следует организовать деятельность моделирования (!!!) в творческой мастерской, где ученики «мастерят» текст, создают свой текст по жанровой модели. Это органично для школьников 5–6 классов, ведущий тип деятельности которых, согласно периодизации Д. Б. Эльконина, — *операционно-технический*, когда залогом развития становится манипулирование предметами, интерес к их устройству, к умелому «деланию», в том числе «деланию текста» по жанровому образцу, когда детям так «весело стихи свои вести». Да, на урок выносятся подражательная деятельность воспроизведения жанровой модели. «Целое поэзии качественно конкретизируется через *жанр*, который объединяет оп-

ределенный смысл и определенный способ его выражения, общность определяет содержание и форму поэтического целого в их закономерном соответствии друг другу, но *удерживает в мире и согласии*, казалось бы, противоположно направленные силы поэзии: *подражание и творение, вымысление*» [Гиршман 1991: 14].

То, как «переводить теорию в методику», как снимается недоумение школьника «что мне ваша ода?», покажем на примере работы с одой, идиллией и элегией в 5–6 классах, когда соотносится творческое «вымысление» и следование канону жанра. Оды — для пятиклассника? Они и в 9 то классе с трудом «идут»! Заметим, что мы не стремимся на этом возрастном этапе решать проблему «путём разработки аналитических алгоритмов», о которых не раз писал Н. Л. Лейдерман, — скорее наоборот, *синтезируем* последовательно открываемые элементы в некую жанровую модель, «собираем модель», чтоб попробовать «смастерить» свое наподобие модели-образа. Смастерить что? Поскольку «жанр — тип устойчивой структуры произведения, организующий все его элементы в целостную образную реальность, являющуюся носителем определенной эстетической концепции действительности» [Лейдерман 1988: 41], то смастерить–воспроизвести ту или иную модель «миро-образа», согласитесь, серьезная задача!

«Собирая модель» жанра оды, в плане содержания замечаем, что лирический герой оды восхищает читателей величиим и незыблемостью деяний, ему свойственно «мироощущение, связанное с полным и абсолютным приятием мира, признанием его разумности и совершенства» [Ермоленко 1996: 33]. Читая, следя за высокопарным полетом мысли автора, воображая мир оды (Г. Р. Державина, А. С. Пушкина), совместно выводим (или осмысливаем) «формулу» жанра как миро-образа (ценностный центр создания модели мира + доминирующая авторская эмоция).

Ода: великие дела и высокие помыслы + авторское отношение восторга.

Формулы жанра и для школьников начинают быть формулами миропорядка. «Один жанр рассматривает мир в свете одной формулы мира» [Лейдерман 1998: 265].

Далее подготовка к конструированию модели: упражнения по овладению высоким слогом, преобразование слов в высокий стиль (смотреть–воззреть, подняться–вознестись и т. д.); выбор среди «россыпи» слов тех, которые можно положить в «ларец» оды. Подмастерья-ученики пробуют упругость языковых средств превознесения лирического героя, пытаются «отлить в бронзу» слова то, что вызвало их восхищение. Оказавшись в *роли* сочинителя оды, наш ученик как бы приподнимается на цыпочки, отыскивая в окружающей жизни проявление высокого и достойного восхищения, ребенок проживает эту эмоцию и примеривает на себя такое ценностное амплуа. Может быть, при этом ему не хватает «роста», и в его одическом подражании голос иногда срывается на фальцет, но посредством искусства он может выразить восторг героем, поразившим вооб-

ражение, не стесняясь, потому что сейчас даже десятилетние дети отчасти поражены иронией и в их среде не всегда принимается восторженность великим делом на благо всех. А им есть что сказать:

Ода о Жанне д'Арк

*Ты ради Франции на всё пошла,
И ради Франции погибла ты.
И принца Карла на престол ты вознесла
И смерти не страшилась ты.*

*Гласа святых тебя водушевляли
Пройти сквозь страх и выйти в бой.
На англичан обрушилась горой —
Твои враги все смертным сном почли.*

*Народ безмолвный на восстанье подняла,
За славу Франции на бой пошла.
Дала ты грусть (?) обретшим воли силу,
Страну родную от врагов освободила.
(Антон В. и Костя О., 5 класс)*

В этом детском стихотворении есть и восхваление героини, есть и чувство одического слога, хотя не все гладко, в предпоследней строке чувствуется, что мальчики охвачены инерцией выпренности одической формы. В самом процессе работы дети чувствуют, как ода воодушевляет их. Теперь они смогут «подражая оде», проживать подобное состояние в творческом процессе.

Лирический герой **идиллии** обретает покой среди вечного круга простой жизни человеческих радостей. «Хронотоп родного дома и родного дола», по М. М. Бахтину, наиболее органично связан с детским восприятием мира, и поэтому в заданиях по сочинительству можно апеллировать к субъективному опыту учеников. Таким образом, ода и идиллия находятся в отношениях жанровой оппозиции:

	<i>Ода</i>	<i>Идиллия</i>
Место героя в мире:	высь	дол
Взгляд на мир:	снизу вверх	сверху вниз
Обретение героем внутреннего лада:	через запечатление себя в великом деле	через растворение в мире

«*Формула*» **идиллии**, которую мы выводим при чтении Г. Р. Державина («Кузнечик»), А. И. Дельвига, П. А. Вяземского, А. С. Пушкина, С. А. Есенина, — *умиление простым, родным, вечным миром, а лирическому герою дорог мир простой, естественный, вне ролей, чинов и жизненного преуспевания*. От ученика-автора при таком подражании потребуется прочувствовать идиллический миропорядок, поиграть в этот «способ быть в мире» при сочинительстве по образцу.

Творческая учебная задача для учеников — имитация идиллического настроения, состояния «Я-в-мире». И дети с радостью чувствуют, что в их жизни тоже есть такие моменты вне забот: каникулы, наслаждение отдыхом, простыми радостями жизни, купанием в речке, игрой с собакой и т. д. Это мир детства. Разумеется, нельзя сказать, что детство наших детей беспроблемно и безмятежно, но идиллия акцентирует в сознании состояние счастья, тихой радости, а потому располагает к *подражанию*

как эстетическому удвоению эмоционально приятных моментов. Все, что входит в поле зрения лирического героя идиллии, вызывает умиление, а потому автор-пятиклассник идиллического произведения чувствует свое участливое покровительство маленьким, слабым, незащитным, а себя при этом — сильным и добрым.

Котёнок

*Я заброшу портфель в уголок
И достану любимую книгу,
Зачитаюсь, чуть-чуть, на часок,
И доверюсь счастливому мигу.*

*Будто в сладкий сон, в сказку войду
И увижу котёнка-малютку,
Что дрожит на осеннем ветру,
А ему бы в тепло, на минутку.*

*Накормлю, обогрею кота,
Заверну его в тёплую шапку,
Чтоб забыл он про все холода,
Ничего для зверька мне не жалко.
(Саша К., 5 класс)*

В творческой мастерской по обсуждению идиллий ученики весьма требовательно судят работы товарищей. Главный критерий — идиллия ли это? — по мироощущению, по настроению, которое может легко разбить неудачное слово, а значит, через работу над сочиненным текстом формируется представление о художественной целостности. Так, например, дети чутко уловили, что слово «книгу» несколько чужое для идиллии и уверяли автора заменить на «книжку». Можно заметить, что в сознании отложился еще один «способ быть в мире» — способ быть в ладу с ним, в доброте и счастье, хотя лениво-безмятежном.

И в оде, и в идиллии лирические герои принимают мир, в их мироощущении есть общее: состояние покоя — как неподвижности или как незыблемости. В плане содержания **элегия** противопоставлена оде и идиллии: элегическое мироощущение проникнуто «чувством печали и некоторого скепсиса по поводу того, что мир, оказывается, не так уж совершенен, как хотелось бы личности» [Ермоленко 1996: 33]. Элегия расшатывает одическую уверенность и идиллическую безмятежность, вносит смятение: лирический герой мечется, он — странник в неотвратимо движущемся времени-пространстве.

В этом сопоставлении рождается *формула жанра элегии* как модели мироощущения, в котором существенным оказывается не незыблемость великого дела (как в оде) и не покой и постоянство родного дома (как в идиллии), а *смятение человека в этом мире*. Печаль доминирует в элегии, но она лишь следствие элегического мироощущения, которому открывается краткость и хрупкость человеческой жизни перед лицом вечности, и оттого одновременно осознается *ценность неповторимой личности, которая стремится исповедаться миру*, чтобы остаться в этом мире не в прочном творении, как это утверждается в оде, и не раствориться в идиллическом бездействии, а запечатлеться в сознании, в памяти читателя-собеседника. Эти на-

блюдения ученики делают, читая элегии Н. М. Карамзина («Осень»), А. С. Пушкина, М. И. Цветаевой, Б. Ш. Окуджавы, а учебный диалог превращается в попытку вполне деятельностного диалогического встраивания со своей вариацией элегической темы. Младшие подростки смутно ощущают начинающуюся тревогу взросления и грусть прощания с детством.

<i>Первый снег в мои окна Залетел ветром белым. Он пока ещё мокрый, Он пока ещё первый.</i>	<i>Просто плакать устала Вместе с осенью серой. А зима обещала: Будет всё белым-белым,</i>
<i>Я одна и мне грустно. Ничего не случилось, Просто стало так пусто, Просто лето приснилось.</i>	<i>Что грустить позабуду, Что пройдёт та печаль, И сквозь зимнюю вьюгу Слёз дождя мне не жаль.</i>

(Света В., 6 класс)

Представленная работа подражательная — продолжение стихотворения Ю. Левитанского «Осень», в мелодику которого встроилась девочка («Кто-то вкрадчиво очень / В мои окна стучится / Ничего, это осень / Ничего не случится...»), как бы опираясь на жанровую конструкцию.

Но — «что Гекуба мне? Что я Гекубе?» — зачем ученику это подражание жанровой модели на уроке литературы, если цель — «уроки для души» и становление читателя?

Немодное слово «подражание» на деле оказывается усвоением и присвоением накопленных веками культурных ценностей. Л. С. Выготский писал: «Происходит нечто напоминающее то, что при росте тела называется питанием, то есть усвоение известных внешних вещей, внешнего материала, который, однако, перерабатывается и ассимилируется в собственном организме» [Выготский 1983: 150]. Происходящее питательное «*овнутрение*» действительно вводит ребенка в мир культуры и культуру вовнутрь ребенка. Он чувствует себя внутри культуры, в работе с культурными образцами осознает себя участником созидательного процесса, а не потребителем продукции. Происходит развитие личности ученика как *субъекта творящего и тем самым сопричастного литературе*.

Вектор деятельности «моделирования» направлен не к игнорированию субъективно-креативного начала ребенка, а к личностному последовательному развитию его творческих возможностей, обеспечивая их своеобразным *инструментом*. Так, размышляя о современных образовательных системах, Дж. Брунер пишет: «Хотя стремление человека познать и осмыслить окружающий мир воспринимается им самим как нечто глубоко личное и неповторимое, средства, используемые для этого, являются коллективно выработанными. (...) Отличительная особенность эволюции человека состоит в том, что она идёт в направлении всё большего использования индивидом продуктов культуры (материальных и символических) в качестве инструментов собственного мышления» [Брунер 2006: 16]. Пусть не пугает кажущееся культивирование рифмачества — при этом ученик овладевает поэтической практикой. Литературоведческие познания остаются не теори-

ей, а своеобразным *«инструментарием»*: средством достижения учебного успеха в мастерской, средством самоосознания через игровое проживание различных эстетических состояний и «способов быть в мире», средством завтрашнего творческого самовыражения уже не в школьных стихотворных экзерсисах, а в личном поэтическом творчестве.

Создание «культурного продукта» — это одна сторона двунаправленного процесса, в котором, с другой стороны, происходит *созидание себя*. «Рука действующего ладонью упирается в предмет, а плечом — в само тело. (...) Действие занимает место посредника между «объектом» и «действующим». Претерпевание действующим своего действия является (...) источником чувства собственной активности (ощущения действия)» [Эльконин 2001: 132]. Возникновение «*самоощущаемости*», по Б. Д. Эльконину, практически обеспечивается тем, что сочинение текста (действие) при поддержке «каркаса» жанровой формы доступно ученику, осуществляется, хотя ученику и приходится приложить усилия, чтобы справиться с упругим материалом. Таким образом, развивающий потенциал подражательно-креативной учебной деятельности еще и в том, что создавая «продукт», вторичный быть может художественно, ученик созидает прежде всего себя. По мысли Выготского, смысл детского литературного творчества «в том, что оно углубляет, расширяет и прочищает эмоциональную жизнь ребенка; впервые пробуждающуюся и настраивающуюся на серьезный лад, и, наконец, значение его в том, что оно позволяет ребенку, упражняя свои творческие стремления и навыки, овладеть человеческой речью, этим самым тонким и сложным орудием формирования и передачи человеческой мысли, человеческого чувства, человеческого внутреннего мира» [Выготский 1997: 57].

На «уроках для души», по мысли Н. Л. Лейдермана, должна «совершаться некая эстетическая литургия», «урок литературы должен быть процессом, в течение которого совершается рост, просветление, очищение души ребёнка» [цит. по черновикам]. И теоретический материал также «работает» на эту цель. Особенно — жанр. «Жанровая структура — это своего рода *код* к эстетическому эффекту (катарсису), система мотивировок и сигналов, управляющих эстетическим восприятием читателя» [Лейдерман 1998: 17]. Вот зачем ученику деятельностное овладение жанровым канонем.

ЛИТЕРАТУРА

- Брунер Дж. Культура образования. — М.: Просвещение, 2006.
- Выготский Л. С. Проблемы развития психики. Собрание сочинений в 6 т. — М.: Педагогика, 1983. — Т. 3.
- Выготский Л. С. Воображение и творчество в детском возрасте. — СПб.: СОЮЗ, 1997.
- Гиришман М. М. Литературное произведение: теория и практика анализа. — М.: Высшая школа, 1991.
- Ермоленко С. И. Лирика М. Ю. Лермонтова: жанровые процессы: дис. ... докт. филол. наук. — Екатеринбург, 1996.
- Лейдерман Н. Л. Движение времени и законы жанра. — Свердловск: Ср.-Уральское кн. Изд-во, 1982.

Лейдерман Н. Л., Барковская Н. В. Введение в литературоведение. — Екатеринбург: УрГПУ, 1988.

Лейдерман Н. Л. Уроки для души. О преподавании литературы в школе. Статьи. — Тюмень: Тюм. гос. ун-т, 2006.

Лейдерман Н. Л., Липовецкий М. Н., Барковская Н. В., Ложкова Т. А. Практикум по жанровому анализу произведения. — Екатеринбург: УрГПУ, 1998.

Эльконин Б. Д. Психология развития. — М.: Академия, 2001.

Данные об авторе

Сергеева Вера Борисовна — кандидат педагогических наук, профессор кафедры педагогических инноваций, Институт развития образования Удмуртской республики.

Адрес: 426009, Россия, г. Ижевск, ул. Ухтомского 25.

E-mail: vera-no@mail.ru.

About the author

Sergeeva (Noskova) Vera Borisovna is a PhD, professor, Institute for Educational Development of the Udmurt Republic.

ПОДХОДЫ К ХУДОЖЕСТВЕННОМУ ТЕКСТУ В СВЕТЕ ТЕОРЕТИЧЕСКИХ ИДЕЙ Н. Л. ЛЕЙДЕРМАНА

УДК 882.161.1-311(091)
ББК Ш33(2Рос=Рус)5-444

С. И. Ермоленко
Екатеринбург, Россия

РОМАН В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ 80-х гг. XIX ВЕКА: К ПРОБЛЕМЕ «КРИЗИСА» ЖАНРА

Аннотация. Статья посвящена судьбе романа в русской литературе 80-х годов XIX века. Рассматриваются различные точки зрения на проблему «кризиса» («исчезновения») романа в литературе данного времени, причины утраты жанром того приоритетного положения, которое он занимал в литературе предшествующего десятилетия. Опираясь на понимание «эпической сущности» романа, предложенное Н. Л. Лейдерманом, которая состоит в его способности конструировать «образ всеобщей связи явлений», автор статьи приходит к выводу о том, что жанр «отступал» в кризисные периоды развития общества, в ситуации «разлома эпох». А затем, «перестроившись» в соответствии с новыми эстетическими запросами времени, снова утверждал свое лидирующее положение в системе жанров русской литературы.

Ключевые слова: русская литература 80-х годов XIX века, роман, «кризис» жанра, «эпическая сущность» романа, «образ всеобщей связи явлений».

S. I. Yermolenko
Yekaterinburg, Russia

THE NOVEL IN RUSSIAN LITERATURE OF THE 80-ies OF THE XIX CENTURE: PROBLEM «CRISIS» OF GENRE

Abstract. The article is devoted to the fate of the novel in Russian literature of the 80-ies of the XIX century. Considered various points of view on the problem of «crisis» («disappearance») of the novel in the literature of this time, the reasons for the loss of the genre to the priority position which he occupied in the literature of the previous decade. Based on the understanding of the «epic nature» of the novel, proposed N. L. Leiderman, who is in his ability to construct «the image of the universal connection of phenomena», the author of the article comes to the conclusion that the genre of «retreated» in times of crisis development of society, in a situation of «fault eras». And then, «changing» in accordance with the new aesthetic demands of the times, again asserted its leading position in the system of genres of Russian literature.

Keywords: Russian literature of the 80-ies of the XIX century, the novel, «the crisis» of genre, «epic nature» of the novel, «the image of the universal connection of phenomena».

«В специфической романной эпической сущности — секрет вечного обновления жанра, движущегося вместе с жизнью. В этой же эпической сущности — объяснение неравномерности развития романа в историко-литературном процессе».

Н. Л. Лейдерман. Теория жанра.

Вопрос о судьбе романа в русской литературе 1880-х годов как актуальная научная проблема, требующая своего разрешения, был поставлен еще в 70-е годы прошлого века И. А. Дергачевым [Дергачев 1976: 3–17; см. также: Дергачев 2005: 91–103], обратившим внимание на противоречивость представлений исследователей о месте романа в системе прозаических жанров и его значимости в историко-литературном процессе указанного времени.

Так, с одной стороны утверждалось, что в русской литературе 80-х годов на первый план выступают «малые прозаические формы (рассказ, очерк, небольшая повесть)», оттесняя на второй — роман (традиционная точка зрения, сформулированная в академической «Истории русского романа») [Баскаков 1964: 479]. С другой стороны, говорилось, что роман и в эти годы «остаётся главным жанром литературы» [История... 1966]. К. Д. Муратова, в свою очередь, указывала на «парадоксальное противоречие» между продуктивностью романа как жанра и его нерепрезентативностью в русской литературе

последних десятилетий: «80–90-е годы дали огромное число романов, но романов посредственных писателей, преимущественно натуралистов. Произведений, совершивших переворот в сознании читателей, подобно романам “Отцы и дети” и “Что делать?”, эти годы не знали» [Муратова 1966: 12]. А. Г. Цейтлин решительно настаивал на том, что в 80-е годы жанр романа «угасает», «исчезает» [Цейтлин 1964: 554]. «Но он не исчез, — вступает в полемику уже в наше время Г. К. Щенников, — а утратил приоритетное положение в литературе этого времени» [Щенников 2005: 22].

В 70-е пореформенные годы, когда, по известному выражению Л. Н. Толстого, «все... переворотилось и только укладывается», когда особую актуальность приобретали поиски национальных путей развития, роман являлся господствующей «формой времени» (В. Г. Белинский), которая находилась в центре внимания писателей, критиков и читателей. Именно в это время было создано множество «знаковых» для отечественной культуры произведений большой эпической формы, представленной различными жанровыми модификациями, благодаря которым русская литература в конце столетия приобрела мировое значение. В 1869 году, с которого ведется отсчет 70-м годам в истории русской литературы, отливается в окончательную художественную форму грандиозный замысел Л. Н. Толстого («захватить

всё») — завершается работа над романом-эпопеей «Война и мир». В 70-е годы создается философско-психологический роман «Анна Каренина» (1873–1877). И. А. Гончаров заканчивает свой последний социально-психологический роман «Обрыв» (1869). М. Е. Салтыков-Щедрин пишет социально-политический роман «История одного города» (1869–1870), социально-психологический – «Господа Головлевы» (1875–1880) и начинает работу над сатирическим романом-обозрением, специфической «щедринской» жанровой формой, «Современная идиллия» (1877–1883), который будет закончен уже в начале следующего периода в истории русской литературы. Ф. М. Достоевский создает три философско-идеологических романа, вошедших в его великое «пятикнижие»: «Бесы» (1872), «Подросток» (1875) и «Братья Карамазовы» (1878–1880).

В большом количестве издавались и романы писателей «второго ряда». В условиях «высокого этапа» народничества возникает так называемый народнический — социальный роман, пользовавшийся популярностью у демократически настроенной читательской аудитории, главными темами которого становятся жизнь русской пореформенной деревни, судьбы народнической интеллигенции («Хроника села Смурина. Из жизни русского крестьянина» (1873–1874) П. В. Засодимского, «Устои. История одной деревни» (1878–1883) Н. Н. Златовратского и др.).

Популярностью у демократически настроенной читательской аудитории пользовались и произведения об умственных и нравственных исканиях различной интеллигенции — «новых людях», «занятых общественной или научной деятельностью во благо народа», продолжающие традиции Н. Г. Чернышевского — автора романа «Что делать?» («Шаг за шагом» (1870) И. В. Омулевского; «Николай Негорев, или Благополучный россиянин» (1870) И. А. Куцевского; «Большая медведица» (1870–1871) В. Крестовского (Н. Д. Хвоцинской-Зайончковой); «Без исхода» (1873) К. М. Станюковича; «На жизнь и смерть. Изображение идеалистов» (1877) Н. Флеровского (В. В. Берви) и др.).

В противовес произведениям о «новых людях» продолжали выходить антинигилистические романы с ярко выраженной тенденциозной направленностью, что являлось выражением поляризации общественно-политических сил в стране и углубляющегося раскола национального самосознания («На ножах» (1870–1871) Н. С. Лескова; «Марина из Алого Рога» (1873) Б. М. Маркевича; «Панургово стадо» (1869) и «Две силы» (1874) — романы, составившие дилогию «Кровавый пух. Хроника о новом Смутном времени Государства Российского» В. В. Крестовского и др.)¹.

Наряду с подчеркнутым интересом к социальной проблематике, творчество писателей-романистов 70-х годов (Л. Н. Толстого, Ф. М. Достоевского, И. С. Тургенева, М. Е. Салтыкова-Щедрина, Н. С. Лескова и др.) характеризовалось еще более при-

стальным, чем в предыдущее десятилетие, вниманием к внутреннему миру человека. Это объясняется тем, что в первые пореформенные десятилетия в условиях начавшегося бурного развития капитализма, когда «все... перевернулось и только укладывается» (Л. Н. Толстой), четко обозначился общий «подъем чувства личности». Писатели активно искали новые принципы и способы изображения человека в его связях с «перевернувшимся» русским миром. На первый план выходило художественное исследование психологического склада личности, изображение ее нравственных качеств и духовных поисков — «избрания пути» (Л. Н. Толстой).

Роман оказывался в этом плане не только самым продуктивным, но и самым репрезентативным жанром 70-х годов: его жанровая концепция позволяла с максимальной полнотой воплотить новое представление о мире и человеке, которое формировалось в общественном сознании эпохи.

Рубежность — завершенность одного периода в истории русской литературы (и русского общества) и начало другого (после 1 марта 1881 года — убийства Александра II) — ясно осознавалась современниками. Так, Л. Н. Толстой называл 1881 год «самым горячим временем *внутренней перестройки*» всего своего «миросозерцания» [Толстой 1951: XXX, 3. Курсив наш. — С. Е.]. Сказанное писателем о себе с полным правом может быть отнесено ко всей мыслящей части русского общества той поры. Впрочем, обострение духовного кризиса, спровоцированное все более и более углубляющимися социально-политическими, классовыми противоречиями пореформенной поры, неизбежно приводящими к «перестройке» общественного сознания, писатель проницательно предчувствовал уже в конце 70-х годов. Так, в августе 1877 года Толстой делится с Н. Н. Страховым своими тревожными предчувствиями: «Мне кажется, что мы находимся *на краю большого переворота*» [Толстой 1953: LXII, 335. Курсив наш. — С. Е.]. Изменения в духовной жизни русского общества ощущал тогда же и другой великий современник — Ф. М. Достоевский. В «Дневнике писателя» за 1876 год читаем следующие строки: «Да и слышишь-то все больше странности. Как передавать их, когда все это само собой лезет врозь и ни за что не хочет сложиться в один пучок! Право, мне все кажется, что у нас наступила какая-то *эпоха всеобщего “обособления”*». <...>... Разрывают прежние связи без сожаления, и каждый действует сам по себе... <...> ... ни в чем почти нет нравственного соглашения; все разбилось и разбивается и даже не на кучки, а уже на единицы» [Достоевский 1981: XXII, 80].

Тенденции, обозначившиеся уже во второй половине 70-х годов, нарастая, со всей очевидностью заявляли о себе в следующем десятилетии. Однако внешне, как будто бы, ничего не изменилось в жанровой картине русской прозы 1880-х годов: роман продолжал количественно превосходить все иные жанры. Если мы обратимся к периодическим изданиям тех лет самых разных идейно-эстетических ориентаций, то обнаружим, что произведения больших эпических форм занимали в них видное место (нехватка качественной отечественной прозы нередко

¹ Попытка пересмотра традиционного взгляда на антинигилистический роман как «компрометирующий» революционно-демократическое движение в стране предпринята Г. А. Склеинис [Склеинис 2009].

компенсировалась переводами романов западноевропейских авторов).

Но, несмотря на большое количество романов, опубликованных в эти годы, говорить о многообразии модификаций жанра не приходится. Если в 70-е годы роман был представлен самыми разными жанровыми модификациями (в центре которых оказывались проблемы этико-философского, идеологического, общественно-политического, социального, психологического характера), то в 80-е годы наиболее востребованной оказывается именно социальная разновидность романного жанра (например, народнический, а также «натуралистический» — П. Д. Боборыкин, А. В. Амфитеатров — романы, для которых характерно доминирование социального аспекта изображения над психологическим).

Критики 80-х годов, независимо от своих идейно-эстетических взглядов, выражали озабоченность по поводу нарастания кризисных, как им представлялось, тенденций в литературе, что проявлялось в отсутствии новых художественных открытий, варьировании старых тем, идей, эксплуатации «старых» форм и приемов, понижении общественного пафоса. Так, А. М. Скабичевский, оценивая в 1880-е годы состояние отечественной словесности как «шатание», эпигонское «топтанье» на месте, приходит к суровому выводу: «Это положительно какое-то одичание» [Скабичевский 1885]. Уход из жизни одних корифеев литературы, создавших классические образцы русского романа (Ф. М. Достоевского и И. С. Тургенева) и смена жанровых приоритетов в творчестве других (И. А. Гончарова, Л. Н. Толстого), предпочитавших в эти годы роману иные жанровые формы, делали эти негативные, как казалось современникам, явления особенно заметными.

Романисты, без чьих имен сегодня невозможно представить историю русского классического романа XIX века, ощущают в это время «исчерпанность» романа прежнего типа, невозможность создания произведений больших эпических форм по старым «лекалам». Об исчерпанности типа романа, вырастающего на «почве семейственности» с интимно-психологической проблематикой и любовной коллизией, говорил еще на рубеже 60–70-х годов М. Е. Салтыков-Щедрин: «Мне кажется, что роман утратил свою прежнюю почву... Роман (по крайней мере, в том виде, каким он являлся до сих пор) есть по преимуществу произведение семейственности. <...> Роман современного человека разрешается на улице, в публичном месте — везде, только не дома; и притом разрешается самым разнообразным, почти непредвиденным образом» [Салтыков-Щедрин 1988: 96–97]. Осознавая исчерпанность романа «старого» типа, Л. Н. Толстой в 60-е годы, как известно, откажется называть «Войну и мир» романом, предпочитая «внежанровое» обозначение «книга» («Несколько слов по поводу книги “Война и мир”», 1868). Позднее, в дневнике 1893 года Толстой даже напишет: «форма романа не только не вечна, но она проходит» [Толстой 1952: LXII, 93].

При этом роман не перестает осознаваться как важнейший жанр литературы, по которому судят о степени ее эстетической зрелости и значимости. Од-

нако в 80-е годы он перестает быть *господствующим* жанром, уступая свое место малым жанрам, прежде всего — рассказу. Н. Л. Лейдерман, на наш взгляд, дает точное объяснение такого рода смены жанровых приоритетов: «В ... пору, когда отвергаются и разрушаются социальные, идеологические и художественные стереотипы... рассказ оказывается едва ли не единственным из прозаических жанров, который обладает способностью на основании самых первых, только-только “прорезавшихся”, доселе неведомых коллизий заявить новую концепцию личности. И не просто заявить, а “оконтурить”, сделать наглядно-зримой и тем самым подвергнуть ее проверке “целым миром”, воплощенным в нем эстетическим законом жизни». Роман — большая жанровая форма — не столь мобилен, как средние, тем более малые жанры, например, рассказ, который, подчеркивал исследователь, как раз и «набирает силу в *ситуации духовного кризиса, на разломах историко-литературных циклов* (периодов, этапов, эпох)» [Лейдерман 2010: 213–214. Курсив наш. — С. Е.], становясь подлинной «формой времени» в литературе 1880-х годов.

И в этой связи понятным оказывается появление суждений об «окостенении» романа в 80-е годы, противоречащих, на первый взгляд, положению М. М. Бахтина о том, что роман как «эпос нашего времени», возникающий в зоне «контакта с неготовой, становящейся современностью (незавершенным настоящим)», — неканонический жанр, который в принципе не может «стабилизироваться» («Жанровый костяк романа еще далеко не отвердел, и мы еще не можем представить всех его пластических возможностей»), отлиться раз и навсегда в завершенную жанровую форму («роман не дает стабилизироваться ни одной из своих разновидностей...») [Бахтин 2000: 194, 197].

Заслуживает внимания мнение И. А. Дергачева о том, что данное положение Бахтина, «верное для больших отрезков исторического времени и для вершинных явлений культуры», может быть «неактуальным для ряда конкретных периодов» развития литературы [Дергачев 2005: 96]. Позволим себе так уточнить мысль исследователя: положение Бахтина «верно» относительно романа как жанра вообще, «неактуальными» же для «конкретных периодов» могут оказаться те или иные типы романа, те или иные его жанровые модификации.

Приведенную выше фразу о «невечности» «формы романа» из дневника Толстого, работающего как раз в это время над «Воскресением» («... захотелось написать именно роман [“широкого дыхания” — С. Е.], вроде “Анны Карениной”...») — Г. А. Русанову, 1889), следует, очевидно, в данном контексте истолковать не как признание возможности «исчезновения» романного жанра вообще, а как понимание писателем исторической изменчивости, подвижности, «переходности» его определенных жанровых форм для определенных периодов развития литературы.

Полагаем, что именно таким периодом в русской литературе и оказываются 1880-е годы. Пытаясь понять причины вытеснения романа в 80-е годы с авансены русской литературы малыми и средними прозаическими жанрами, некоторые исследователи при-

ходят к выводу: неактуален не жанр как таковой, а именно *тип романа*, который «с максимальной репрезентативностью сложился в творчестве И. С. Тургенева» и на который, в массе своей, ориентировались писатели-беллетристы 80-х годов.

Это такой тип романа, — уточняет И. А. Дергачев, — «в котором центральное место в жизненной ориентации личности отводится интеллекту и признается решающая роль разума в надлежащем устройстве жизни общества и человека» («Отцы и дети» — ярчайший образец такого типа романа). Приводя различные существующие в литературоведении определения жанровой специфики типа романа, как он сложился в творчестве Тургенева, исследователь отмечает, что все они сходятся в одном: «тургеневский» роман «сосредоточен на личности», которая испытывает «давление времени», но «не впрямую условиями воспитания, средой, а широким идейным движением эпохи» [см.: Дергачев 2005: 96–100. Курсив наш. — С. Е.]².

Почему же роман, «сосредоточенный на личности», ее самосознании, интеллекте, перестает отвечать эстетическим запросам эпохи 1880-х годов? Ответы, по всей видимости, надо искать в самой атмосфере времени, формирующей новые эстетические требования, которые и определяли необходимость поисков новых форм художественного освоения действительности, способных воплотить новое содержание.

80-е годы XIX века, наступившие после убийства народовольцами императора Александра II, — трагический период в истории русского общества, когда все противоречия русской жизни обозначились с особенной остротой. Л. Н. Толстой сравнивал состояние России того времени с «положением больного во время кризиса», когда «один ложный шаг, прием средства ненужного или вредного, может навсегда погубить больного» («черновое» письмо Александру III. 1881, 8–15 марта).

Осознавая острую необходимость «врачевания» общественного недуга, современники в то же самое время испытывали растерянность в выборе «средств». В. Я. Кирпотин, размышляя о динамике русской прозы в 1870–1880-е годы, пишет: «Для создания романа большого стиля необходимо было, чтобы автор имел свое достаточно удовлетворительное объяснение рвущих душу противоречий, или же нужно было, чтобы в самой жизни наметились достаточно ясно те тенденции развития, которые, в конечном счете, могли бы вывести из переживших себя, ставших невыносимыми условий существования» [Кирпотин 1963: 244]. Однако ни «удовлетворительного объяснения» «рвущих душу» противоречий времени, ни, тем более, сколько-нибудь ясного понимания «тенденций развития», которые должны были «наметиться» в «самой жизни», в исторический период 80-х годов еще не было. Вера в первостепенную роль разума в

«надлежащем» переустройстве мира, которую утверждал роман «тургеневского» типа с центральным для него образом интеллектуальной личности, была, таким образом, подорвана в условиях общероссийского хаоса пореформенной действительности.

Наступившая эпоха «реакции», «застоя», «безвременья» (как принято определять 80-е годы), ощущение современниками разрыва всех связей — общественных, политических и чисто человеческих, утраты прежних нравственных ориентиров — не способствовали изображению человека в его сложных связях с миром, воспроизведению действительности в широких эпических масштабах романа.

Эпоха «всеобщего обособления» (Ф. М. Достоевский), «существования в одиночку» (М. Е. Салтыков-Щедрин) выдвигала новую концепцию личности, не связанной с общественной жизнью, с судьбой народа и родины. Ф. М. Достоевский предупреждал: «... явятся новые лица, еще неизвестные, и новый мираж; но какие же лица? Если некрасивые, то невозможен дальнейший русский роман» [Достоевский 1975: XIII, 454]. Уместно в этой связи также вспомнить слова А. П. Чехова, который, размышляя над романом «Обломов», сказал: «... Илья Ильич... не так уж крупен, чтобы из-за него писать целую книгу. <...> Возводить сию персону в общественный тип — это дань не по чину» [цит. по: Летопись... 1889]. Очевидно, Чехов, характеризуя гончаровского героя как «лицо» именно «некрасивое», то есть не связанное с общей жизнью, подходил к оценке романа «Обломов» уже с позиций тех эстетических требований к жанру, которые формировались в 80-е годы. Отсутствие «красивого лица» делало невозможным дальнейшее развитие романа, как он сложился на русской почве в предшествующие десятилетия, ибо герой романа в отечественной классической традиции — это всегда личность, приобщенная к высшим и общим («роевым») началам бытия.

Для изображения «обособленного» бытия 80-х годов, художественного воплощения новой формирующейся концепции личности более подходили не крупные жанровые формы, предназначенные для изображения человека в его многообразных связях с миром, но малые: рассказ, повесть, очерк и др. Не случайно новое поколение писателей, входящих в литературу в 80-е годы, — А. П. Чехов, В. М. Гаршин, В. Г. Короленко — обращаются именно к малым жанрам.

В рассматриваемый период — вплоть до «Воскресения» Л. Н. Толстого (1889–1899) — не было создано ни одного произведения большой эпической формы, по своему художественному уровню приближающегося к романам предшествующих десятилетий. А. П. Чехов, неоднократно предпринимавший попытки написания романа, так и не создал его, обрета большую жанровую форму не в эпическом, но в драматическом роде.

Вероятно, лишь Д. Н. Мамин-Сибиряк, как это видится сейчас, поддерживает в 80-е годы славу русского романа. И все же первые романы Мамина-Сибиряка («Приваловские миллионы», 1883; «Горное гнездо» и «Дикое счастье», 1884; «Бурный поток»,

²Мы не ставим здесь перед собой задачу раскрытия специфики «тургеневского романа» (из последних работ, посвященных этой проблеме, см., напр.: [Семухина 2013: 61–71]), понимая под этим обозначением не только и даже не столько произведения Тургенева, сколько тот *тип романа*, который сложился ко второй половине XIX века в русской литературе, получив свое наиболее полное воплощение в творчестве Тургенева.

1886) не смогли «переломить» ситуацию, сложившуюся в русской литературе 80-х годов.

По точному замечанию Н. Л. Лейдермана, «романная структура всегда ориентирована на синтез», на поиск «*всеобщей связи явлений*». Эту философскую формулу, обозначающую наиболее общую закономерность существования мира, ученый часто использовал в своих трудах, говоря о жанре романа. «В буквальном смысле всеобщую связь явлений, — заметил со свойственной ему ироничностью Лейдерман, — даже вся Российская академия наук неспособна постигнуть...». Но в данном случае речь идет об «о б р а з е всеобщей связи явлений», то есть о «той “виртуальной реальности”, которую конструирует автор романа и которая «создает в сознании читателя эстетическое впечатление полноты и целостности всего человеческого универсума» [Лейдерман 2010: 267. Разрядка автора. — С. Е.]. Именно в этой способности конструировать «образ всеобщей связи явлений» видел ученый «эпическую сущность» романа, обуславливающую его место и значение как «жанра жанров» в историко-литературном процессе.

Сама по себе мысль о «кризисе» или даже «исчезновении» романного жанра не нова в литературоведении. В истории литературы (не только в 80-е годы XIX века) не раз возникали такие периоды, когда казалось, что этот жанр исчерпал свои возможности. Достаточно вспомнить ««отходные» роману в критике первых послеоктябрьских лет, неудачи романа в годы Отечественной войны и сразу же после войны, новые “похороны” романа в начале “оттепели”» [Лейдерман 2010: 271]. И всякий раз становилось очевидным, что роман «устаревал», «отступал» тогда, когда в общественном сознании пропадало ощущение «всеобщей связи явлений», — в кризисные периоды развития общества, в ситуации «разлома эпох».

Следовательно, нужно время, чтобы роман, «перестроившись» в соответствии с новыми эстетическими запросами, смог воплотить в многообразных жанровых модификациях новую формирующуюся концепцию мира и человека, найти «в сумбурной, многоцветной “прозе жизни” единство и смысл» [Лейдерман 2010: 267–268], а значит — снова утвердить свое лидирующее положение в системе жанров русской литературы.

Вся история русской и мировой литературы XIX–XX веков доказывает справедливость данного понимания сущности романа, его места и значения в системе жанров.

Данные об авторе

Ермоленко Светлана Ивановна — доктор филологических наук, профессор кафедры и методики ее преподавания, Уральский государственный педагогический университет.

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

E-mail: ermolenko-1@mail.ru

About the author

Yermolenko Svetlana Ivanovna is a Doctor of Philology, Professor of the Literature and Methods of Teaching Department, Ural State Pedagogical University.

ЛИТЕРАТУРА

Баскаков В. Н. Романисты 1880–1890-х годов // История русского романа: в 2 т. — М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1964. — Т. 2. — С. 476–489.

Бахтин М. М. Эпос и роман. — СПб.: Изд-во «Азбука», 2000. — 304 с.

Дергачев И. А. Динамика повествовательных жанров русской прозы семидесятых — девяностых годов XIX века // Русская литература 1870–1890 годов. Проблемы типологии реализма. — Свердловск, 1976. — Вып. 9. — С. 3–17.

Дергачев И. А. «Кризис» романного жанра. Поиски Мамина-Сибиряка // Д. Н. Мамин-Сибиряк в русском литературном процессе 1870–1890-х годов. — Новосибирск: Изд-во СО РАН, 2005. — С. 91–103.

Достоевский Ф. М. Подросток // Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: в 30 т. — Л.: Наука, 1975. — Т. 13.

Достоевский Ф. М. Дневник писателя за 1876 год (январь–апрель) // Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: в 30 т. — Л.: Наука, 1981. — Т. 22.

История русской литературы второй половины XIX века / под ред. Н. И. Кравцова. — М.: Просвещение, 1966. — 694 с.

Кирпотин В. Я. Пафос будущего. Статьи. — М.: Сов. писатель, 1963. — 380 с.

Лейдерман Н. Л. Теория жанра. Исследования и разработки / Институт филол. исследований и образоват. стратегий «Словесник» УрО РАО; Урал. гос. пед. ун-т. — Екатеринбург, 2010. — 904 с.

Летопись жизни и творчества А. П. Чехова. Т. 2: 1889 — апрель 1891. — Режим доступа: <http://chehov.niv.ru/chehov/bio/letopis/letopis-1889-5.htm> (дата обращения: 11.03.2014).

Муратова К. Д. Возникновение социалистического реализма в русской литературе. — М.; Л.: Наука, 1966. — 280 с.

Скабичевский А. М. Наши новые беллетристические силы // Новости. — 1885. — № 84. — 28 марта.

Салтыков-Щедрин М. Е. Господа ташкентцы // Салтыков-Щедрин М. Е. Собр. соч.: в 10 т. — М.: Изд-во «Правда», 1988. — Т. 3.

Семухина И. А. Еще раз о «классическом» тургеневском романе: к проблеме поэтики и типологии жанра // Уральский филологический вестник: электронный журнал / ФГБОУ ВПО «Уральский государственный педагогический университет». Сер. «Русская классика: динамика художественных систем». — Екатеринбург, 2013. — Вып. 1. — С. 61–71.

Скле́йнис Г. А. Русский антигнилистический роман: генезис и жанровая специфика: автореф. ... дис. докт. филол. наук / Сев.-Вост. гос. ун-т. — Магадан, 2009. — 39 с.

Толстой Л. Н. Полн. собр. соч.: в 90 т. — М.: ГИХЛ, 1928–1958. — 1951. — Т. 30; 1952. — Т. 52; 1953. — Т. 62.

Цейтлин А. Г. Пути критического реализма в 80-е годы // История русской литературы: в 3 т. / под ред. Д. Д. Благого. — М.: Наука, 1964. — Т. 3.

Щенников Г. К., Щенникова Л. П. История русской литературы XIX века (70-90-е годы). — М.: Высшая школа, 2005. — 384 с.

УДК 882.161.1-1(Цветаева М.)
ББК ШЗЗ(2Рос=Рус)6 -445

О. А. Скрипова
Екатеринбург, Россия

«СТИЛЕВАЯ ТЯГА» В СТИХОТВОРЕНИИ М. ЦВЕТАЕВОЙ «МИНУТА»

Аннотация. В статье развиваются идеи Наума Лазаревича Лейдермана о стиле как одном из самых глубоких законов художественного творчества, о механизмах стилеобразования и инерции стиля — важнейших факторах творческого процесса. На примере творчества М. Цветаевой 1920-х годов показано такое явление, как «стилевая тяга». Исследуется взаимодействие иррационального и рационального начал в цветаевской поэзии. Стилевой анализ одного из программных стихотворений Цветаевой «Минута» выявляет роль поэтической этимологии, созвучий, ритма и синтаксиса в движении переживания, развитии конфликта поэта и времени, создании единой экспрессии. Особое внимание уделяется поэтике переносов, развернутой звуковой метафоре. Делается вывод об одической стилиевой традиции в цветаевском стихотворении. Ставится вопрос о взаимодействии стилиевой тяги с другими силовыми линиями произведения.

Ключевые слова: стиль, инерция стиля, механизмы стилеобразования, паронимическая аттракция, поэтическая этимология, лирический герой, М. Цветаева.

O. A. Skripova
Yekaterinburg, Russia

«STYLE DRIVE IN M. TSVETAEVA'S POEM «MINUTA»

Abstract. The article develops the ideas of Naum Lazarevich Leiderman about a style as one of the deepest laws of artistic creativity and about the mechanisms of style-forming and inertia of style as the crucial factors of creative process. Following the works by M. Tsvetaeva of the 1920-ies years as an example, we consider the phenomenon of “style drive”. The interaction of irrational and rational origins in Tsvetaeva’s poetry is investigated. The style analysis of one of Tsvetaeva’s concept poems, «Minuta», reveals the role of poetic etymology, consonance, rhythm and syntax in unfolding of emotional experience and the conflict between the poet and time, and the creation of common expression. The emphasis is put on poetics of the division into syllables and the expanded sound metaphor. It is concluded that the Tsvetaeva’s poem follows the ode-like stylistic tradition. The article raises a question about an interaction between the style drive and other lines of the poem.

Keywords: style, inertia of style, mechanisms of style-forming, paronimic attraction, poetic etymology, protagonist, M. Tsvetaeva.

Н.Л. Лейдерман отстаивал идею сквозного курса «Филологический анализ текста» в вузе. Безусловно, он известен как создатель собственной теоретической модели жанра, но нельзя забывать и о том, что ученый внес значительный вклад в разработку теории стиля, одного из фундаментальных законов художественного творчества, дал образцы скрупулезного стилиевого анализа произведений, предложил ряд удачных терминов, которые можно продуктивно использовать при рассмотрении конкретных стилиевых явлений и тенденций.

Так, стремясь понять секреты во многом иррационального процесса творчества, Н. Л. Лейдерман вводит понятие «стилевая тяга». По мнению ученого, это «вполне осязаемая сила, которая материализуется в определенных инерционных механизмах, направляющих поиск подходящих слов, ритмов, созвучий, ассоциативных цепочек» [Лейдерман, Скрипова 2004: 72]. В подтверждение своей мысли он приводит свидетельство О. Мандельштама: «Стихотворение живо внутренним образом, звучащим слепком формы, который предваряет написанное стихотворение. Ни одного слова нет, а стихотворение уже звучит. Это звучит внутренний образ, это его осязает слух поэта» [Мандельштам 1990: 225]. «Запев», тон, который расслышал художник, становится мощным фактором творческого процесса, им задается то, что Мандельштам называет «безостановочной формообразующей тягой». По мнению Н. Лейдермана, к наиболее важным механиз-

мам стилеобразования относится ритм, паронимические аттракции (все виды созвучий), цепь ассоциаций, которая задается интегральным образом. Стилевая тяга влияет на формирование художественного мира, порой становится способом постижения интуитивных прозрений, пророческих откровений, ведь стиль — один из самых глубоких законов художественного творчества, неслучайно его сравнивают с «духовным почерком», «физиономией души»: «В стиле проступает личная эмоциональная реакция художника, преломляется общий душевный строй — то мироощущение, та интуитивная философия жизни, которая, может быть, и не осознается им рационально» [Лейдерман, Скрипова 2004: 27].

В связи с этим интересно было бы исследовать взаимодействие рационального и иррационального начал в стиле М. Цветаевой, поэта с ярко выраженной стилиевой индивидуальностью. Высказывание М. Цветаевой о творческом процессе необыкновенно созвучно словам Мандельштама о «звучащем слепке формы»: «Указующее — слуховая дорога к стиху: слышу напев, слов не слышу. Слов ищу. Всё моё писание — вслушивание. Точно мне с самого начала дана вся вещь — некая мелодическая или ритмическая картина её. Верно услышать — вот моя забота» [Цветаева V: 285]. Исследование глубинной структуры мира связано в творчестве Цветаевой с проникновением в суть языка: «Я пишу, чтобы добраться до сути, выявить суть; вот основное, что могу сказать о своём ремесле» [Цветаева VII: 377]. Пер-

вое стихотворение из цикла «Поэты» начинается строчками, ставшими уже хрестоматийными:

Поэт — издалека заводит речь.

Поэта — далеко заводит речь.

Пробуждая творческие силы языка, поэт сам попадает под их власть, когда поэтическая мысль движется по законам слуховых и собственно языковых ассоциаций. Это именно власть стиля как мощной формообразующей силы, рождающейся из внутренних инерционных сил самой художественной речи. В поэзии Цветаевой 1920-х годов, особенно в книге стихов «После России», особенно явственно ощущается установка на философское постижение мира, при этом свойственный ей эмоциональный накал отнюдь не снижается. Л. Зубова говорит о максимальном напряжении экспрессивности и аналитичности: «и чувство, и мысль в состоянии максимального напряжения переходят у Цветаевой за собственные границы, становясь в своём единстве наиболее действенным способом познания мира и воплощения его в поэтическом слове» [Зубова 2005: 375].

Конфликт «Я — Мир» приобретает в книге стихов «После России» тотальный характер и целиком переносится в недра души лирической героини. Одним из проявлений этого конфликта является мотив несовместимости поэта со временем, с календарем. Цветаева констатирует стремление поэта вырваться за пределы времени: «Служение времени как таковому есть служение смене — измене — смерти... Как волка ни корми — всё в лес глядит. Все мы волки дремучего леса вечности» [Цветаева 1991: 70].

В стихотворениях Цветаевой 1920-х годов отчетливо прослеживается подобное отрицание временного и стремление к вечному. Весьма показательным в этом отношении стихотворение «Минута». Особое внимание в этом стихотворении обратим на такой механизм стилиобразования, как паронимические аттракции, поскольку, как отмечает Е. Эткинд, «в поэтической системе Цветаевой огромное значение имеет фонетическая мотивировка... Для М. Цветаевой звуковой образ не только необходим, он часто и достаточен...» [Эткинд 1998: 298].

Интегральный образ вынесен в название стихотворения, словом «минута» стихотворение начинается, далее идет двоеточие как знак пояснения, уточнения, за которым разворачивается цепочка звуковых ассоциаций к центральному образу. Слово задает звуковой ряд и ключ к ассоциативной цепи стихотворения. В стихотворении «Минута» наблюдается не просто соположение, а нанизывание, нагнетание однокоренных и созвучных слов, когда «образуется особый, сугубо окказиональный микромир фонетических закономерностей, действующих только внутри малой системы» [Эткинд 1998: 316], что характерно для экспликативной речедейтельности авангардистской поэзии:

Минута: минушая: минешь!

Так мимо же, и страсть, и друг!

Да будет выброшено ныне ж,

Что завтра б вырвано из рук!

Такое нагнетание наряду с обилием восклицаний и вопросов создает ощущение интенсивности и драматизма поэтической мысли. Е. Эткинд рассматривает поэтическую этимологию в поэзии после 1921 года как один из центров поэтической образности, отмечая, что у Цветаевой «лирический сюжет развивается путем «этимологического» раскрытия внутренней формы минуты» [Эткинд 1998: 313]. Минута сближается в поэтическом сознании с фонетически ближайшим словом «минуть», акцентируя внимание на преходящем и проходящем характере времени. Слово «минешь» закономерно тянет за собой этимологически родственное слово «мимо», вступает в действие инерционный механизм стилиобразования. Во второй строфе семантизированный начальный звук ключевого слова мотивирует новую ассоциацию: «минута — мерящая — малость — обмеривающая». Из столкновения однокоренных слов «меряющая — обмеривающая» подспудно возникает мотив обмана, который затем становится явным, поддержанный сходно звучащими глаголами в повелительном наклонении: «так лги ж, так лсти ж Другим». Прозревший лирический субъект противопоставлен тем, кто не чувствует обмана, «десятиричной кори подверженным». Здесь в полной мере проявился цветаевский максимализм. Члены оппозиции «ныне — завтра» (1 строфа), «начиналось — кончилось» (2 строфа) теряют различие: все это меры времени, «водораздел души живой». В 4-й строфе само слово «минута» не названо, сразу даются звуковые ассоциации к нему: этимологически родственные слова «мель» и «мелочь» демонстрируют нарастание негативной экспрессии, пренебрежительного отношения лирической героини к времени как к чему-то мелкому. Мотив тщеты и муки существования с особой силой звучит в 5-й строфе, где вновь сближаются этимологически родственные слова, связанные с центральным образом начальным м: «маятников маята»: маятный — качающийся, но маята, маята — тяжелая работа, томление, мучение. Поэтому в следующей, 6-й строфе минута названа мающей, то есть томящей, мучающей. Синтаксическая конструкция шестой строфы возвращает нас к началу стихотворения, к первым двум строфам:

Минута: мающая! Мнимость

Вскачь — медлящая!

Здесь развивается мотив обмана, мнимости, поддержанный оксюморонным сочетанием «вскачь — медлящая», рифмой «мнимость — минешь», пренебрежительное обращение «о, мелочь» превращается здесь в «милостыню псам» — своеобразный итог осмысления ключевого слова. Эмоциональный накал достигает предела, что передается особым скачкообразным ритмом с обилием внутренних пауз, четырьмя восклицаниями, акцентированными внутренними рифмами — определениями минуты, рвущими строку: «мающая! медлящая! медлящая!» Обратим внимание на то, что предмет «мель» здесь превращается в действие: «В прах и в хлам Нас мелящая». Так подчеркивается губительная сила времени.

Значение слова «минута» необыкновенно расширяется: это мера земного мира, враждебного безмерности лирической героини. Все, что минет, может быть названо минутой, все, что минет, оказывается мнимым. Возникает конфликт между сущностным (вечностью) и неистинным (дискретным временем). Жажда истинного, непреходящего оборачивается желанием покинуть этот мир:

О, как я рвусь тот мир оставить,
Где маятники душу рвут,
Где вечностью моею правит
Разминовение минут.

В последней строфе впервые появляется лирическое «я» и притяжательное местоимение «моя». Любопытно то, что две стороны конфликта — лирический субъект и время (маятники) связаны разными формами одного глагола: «рвусь — рвут». Лирическая героиня и рвется, и разрывается. Это трагический «разрыв между конечным бытием и бесконечным духом». Субъективная воля сталкивается с неумолимым воздействием внешнего мира.

Мотив разлуки, разминовения — один из центральных в цветаевском творчестве. Здесь разминовение становится онтологической характеристикой мира, поскольку связано с самой категорией времени парадоксальной звуковой метафорой «разминовение минут». В ряде стихотворений Цветаевой 1920-х годов мы видим уникальное явление — развертывание слова до стихотворения, по сути — это развернутая звуковая метафора. Философское осмысление онтологических законов мира диктует необходимость высокого стиля. Торжественное звучание задано с самого начала синтаксическим оборотом «Да будет», поддержано и риторическими обращениями с повторяющимися междометиями «О», и старославянизмами «тщета», «милостыня», «сие», «прах», и перифразом, отсылающим к Библии: «У славного Царя Щедрот Славнее царства не имелось, Чем надпись: «И сие пройдёт» — На перстне». Можно говорить об одической стилевой традиции, тем более очевидна ораторская направленность стихотворения, недаром некоторые исследователи называют зрелую поэзию Цветаевой образцом классицизма XX века. Однако здесь не прославление абстрактного понятия, что вполне возможно в классической оде, а постижение сути явления, его разоблачение и протест — в традициях державинской гневной оды.

Инерция стиля проявляет себя в ритме: преобладают трехударные строки, хотя стихотворение написано четырехстопным ямбом, поэтому особо выделяются и акцентируются строки, где всего 2 ударения и 5 безударных слогов подряд: «Обмеривающая, слышь», «И маятников маята», а также последняя строка «Разминовение минут». Эмоциональный взрыв в 6-й строфе отмечен спондеями: «Вскачь — медлящая», «Нас мелящая», которые придают интонации особую резкость. Также классическое звучание стиха нарушают переносы, в том числе и межстрофные. Это свойство цветаевской поэтики «может считаться её автографом, её отпечатком пальцев» [Слоним 1992: 163]. По поводу

конфликта ритма и синтаксиса Е. Эткинд писал следующее: «Цветаева широко пользуется интонационной энергией, высвобождаемой таким столкновением... В той или иной степени конфликт между синтаксисом и метром у Цветаевой, как и у Бродского, — это всегда конфликт между разумом и открытой эмоцией, или между космосом сознания и хаосом подсознания, гармонией и стихией» [Эткинд 1998: 111, 119]. Особая экспрессия переносов тоже может стать инерционным механизмом стиля, когда анжамбеманы становятся достаточно регулярными, интонационные скачки в какой-то степени ожидаемыми.

Л. Зубова говорит о том, что «поэтика переноса прямым образом связана с основным мотивом произведений Цветаевой — мотивом преодоления пределов» [Зубова 2005: 376], что можно увидеть и в стихотворении «Минута». Перенос акцентирует стиховые и синтаксические границы. У Цветаевой он может выполнять изобразительную функцию. Так, например, перенос связывает 3-ю в 4-ю строфы:

Кто ты, чтоб море
Разменивать? Водораздел
Души живой?

Здесь графически и ритмически изображается «Водораздел // Души живой». К тому же два риторических вопроса подряд метафорически сближают море и душу.

За счет переносов в сильной позиции чаще всего оказываются причастия, которые вообще доминируют в стихотворении: «Малость // Обмеривающая» (здесь, кстати, происходит переключение внимания с одного значения полисемантического слова на другое), «Десятеричной кори // Подверженным», «Из дел // Не выросшим», «Мнимость // Вскачь — медлящая», «В прах и в хлам // Нас мелящая». В причастии совмещено определение и действие. Нанизывание уточняющих определений — характерная черта цветаевской поэтики 20-х годов, а в данном стихотворении нанизывание действительных причастий подчеркивает активность времени, минута становится силой, совершающей целенаправленное действие, она правит. К человеческой же сфере относятся по преимуществу страдательные причастия: «вырвано из рук», «подверженных». Безусловно, в стихотворении наиболее заметна аллитерация на *М*, связанная с центральным образом, однако настойчиво повторяются и шипящие звуки, распространяясь от причастных суффиксов на другие части речи и слова: *минуца*, *минешь*, *выброшено*, *ныне ж*, *мерящая*, *обмеривающая*, *слышь*, *лги ж*, *лсти ж*, *выросшим*, *щедрот*, *тщета*, *мающая*, *медлящая* и т. д. Это шипение придает стиху зловещее приглушенное звучание, ассоциируется со смертью, тщетой, ущербом. Возможно, эта аллитерация возникла в стихотворении подсознательно.

Итак, в ряде стихотворений Цветаевой 1920-х годов мы видим уникальное явление — развертывание слова до стихотворения, по сути — это развернутая звуковая метафора. Звуковые комплексы, образующие движение смыслов, опираются на поэтическую этимологию. Безусловно, в поэзии Цветаевой ощущается власть стиля как мощной формообразующей силы, рождающейся из внутренних инерционных

сил самой художественной речи, хотя поэт не только подвержен наитию, но и должен управиться с наитием. Н. Л. Лейдерман подчеркивал, что стилевая тяга — не единственный движитель творческого акта. Взаимодействие между стилевой тягой и другими «силовыми линиями» внутри произведения — это крайне важная проблема, исследование которой открывает секрет формирования произведения как идейно-художественного целого [Лейдерман, Скрипова 2004: 77]. Обозначенная ученым исследовательская перспектива, безусловно, актуальна для современного литературоведения.

ЛИТЕРАТУРА

Зубова Л. В. Стихия и разум на границе строк (В продолжение темы «Стиховой перенос Марины Цветае-

вой») // Стихия и разум в жизни и творчестве Марины Цветаевой: XII Международная научно-тематическая конференция: Сб. докладов. — М.: Дом-музей Марины Цветаевой, 2005.

Лейдерман Н. Л., Скрипова О. А. Стиль литературного произведения. — Екатеринбург: Издательство АМБ, 2004. — 184 с.

Мандельштам О. Э. Разговор о Данте // О. Мандельштам Сочинения: в 2-х т. — М., 1990. — Т. 2.

Слоним М. О. О Марине Цветаевой // Воспоминания о Марине Цветаевой — М., 1992.

Цветаева М. И. Об искусстве. — М.: Искусство, 1991.

Цветаева М. И. Собр. соч. в 7 т. — М.: Эллис Лак, 1994–1995.

Эткинд Е. Материя стиха. — С.-Пб.: Гуманитарный союз, 1998.

Данные об авторе

Скрипова Ольга Александровна — кандидат филологических наук, доцент кафедры литературы и методики ее преподавания, Уральский государственный педагогический университет.

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

E-mail: olga-skripova@mail.ru

About the author

Skripova Olga Alexandrovna is a Candidate of Philology, Docent of Literature and Methods of Teaching Department, Ural State Pedagogical University.

УДК 821.161.1-311 (Бабель И. Э.)
ББК ШЗЗ(2Рос=Рус)6-444

Е. А. Подшивалова
Ижевск, Россия

ЖАНРОВАЯ ТЕОРИЯ Н. Л. ЛЕЙДЕРМАНА ДЛЯ ПРОЧТЕНИЯ «КОНАРМИИ» И. Э. БАБЕЛЯ

Аннотация. В статье рассмотрены положения жанровой теории Н. Л. Лейдермана, проверенные и подтвержденные анализом цикла рассказов И. Э. Бабеля «Конармия»: вопрос о причинах неравномерности развития отдельных жанров в историко-литературном процессе, связь между характером жанровой завершенности и степенью проникновения художника в состояние описываемого мира. Учитывая полученные ученым результаты, мы продолжили исследование содержательно-субъектной организации данного произведения, показали, как строится речевое поведение его героев. Самый процесс воплощения человека в слове, на наш взгляд, составляет особый сюжет книги, свидетельствующий об онтологичности ее содержания. В центре внимания философско-религиозный, поэтический и бытовой типы слова и сознания. Язык для всех героев — внеличная, коллективная субстанция, причастность к которой по-разному укореняет их в мире. Рассмотрев, как герои выражают себя в слове, мы через это уяснили статус каждого «языка» в книге и принципы формирования ее единства.

Ключевые слова: Н. Л. Лейдерман, теория жанра, И. Э. Бабель, «Конармия», речевое поведение героев.

Е. А. Podshivalova
Izhevsk, Russia

GENRE THEORY OF N. L. LEIDERMAN WHILE READING «KONARMIYA» BY I. E. BABEL

Abstract. The article considers some concepts of N. L. Leiderman's genre theory proved and supported through the analysis of «Konarmiya» (I. E. Babel's cycle of stories). The concepts under discussion include: reasons of unbalanced development of particular genres through the historico-literary process, connection between the type of genre completeness and the degree of artist involvement into the circumstances of the depicted world. Taking into main results obtained by the researcher we continued to scrutinize content-related and fact-based framing of the given opus and we demonstrated the way verbal behaviour of principal characters is arranged. We believe that the very picture of human embodiment in words makes up a specific plot of the book indicating ontological nature of its content. Philosophical, religious, poetic and common types of words and minds are in the focus of attention. All of principal characters consider language as impersonal communal essence and the fact of being attributed to this essence allows them to be rooted in their world in different ways. Having researched the way principal characters express themselves verbally we identified the status of each «language» and the ways of its integrity shaping.

Keywords: N. L. Leiderman, genre theory, I. E. Babel, «Konarmiya», verbal behaviour of principal characters.

Разрабатывая теорию жанра, Н. Л. Лейдерман шел дедуктивным и индуктивным путями. С одной стороны, он проверял и удостоверял свои теоретические размышления анализом текста, с другой стороны, художественные открытия писателей позволяли ученому ставить новые вопросы, обогащающие жанровую теорию. Так, отталкиваясь от очевидной актуализации новеллистического цикла в литературе первой половины 1920-х годов, Н. Л. Лейдерман делает особым предметом рассмотрения данное жанровое образование. При этом он ставит вопрос о том, «чем объясняется неравномерность развития отдельных жанров, их чередование на передней линии историко-литературного процесса» [Лейдерман 2010: 214]. Но в большей степени его интересует связь между «характером жанровой завершенности и степенью проникновенности художественного сознания» в состоянии описываемого мира. Ответить на эти вопросы помогает ученому цикл рассказов И. Э. Бабеля «Конармия».

С точки зрения исследователя, мозаичная природа циклической конструкции позволяет писателю передать картину мира через «полифоническую симфонию национальных “языков”» [Лейдерман 2010: 218]. Н. Л. Лейдерман характеризует слово каждого рассказчика «Конармии», обращает внимание на то, что субъект речи выражает себя не только в индивидуальном стиле, но и в речевом жанре. Поэтому в

произведении взаимодействуют различные письменные и устные жанры: «...в цикле, состоящем из тридцати трех новелл, шесть написаны в жанре письма и в жанре монолога–исповеди» [Лейдерман 2010: 216]. «Собирательной идеей–конструкцией цикла» Н. Л. Лейдерман считает мысль И. Э. Бабеля о том, что игнорирование вечных ценностей под лозунгами революционного мира, «противопоставление им даже самых благородных и исторически востребованных новых идей вместо поиска путей их совмещения и взаимообогащения чревато многими потерями, бедами и несчастьями» [Лейдерман 2010: 233]. Гуманистическое сознание является для ученого критерием дифференциации героев в цикле «Конармия».

Разовьем далее эту мысль, опираясь на продуктивную для жанрологии идею Н. Л. Лейдермана о том, что «...в рождении и расцвете жанров, которые начинают играть ведущую роль на определенном отрезке истории литературы, находит наиболее адекватное воплощение объективный процесс эстетического освоения концепции личности, рожденной временем» [Лейдерман 2010: 178]. Для этого соотнесем сознания носителей слова в «Конармии» и их речевое поведение. Самый процесс проявленности героев в слове, на наш взгляд, составляет особый сюжет книги, свидетельствующий об онтологичности ее содержания. Национальные и социальные языки унаследованы героями генетически; религиозное, книжное,

политическое слово они лично осваивают, философское и поэтическое дано им в дар. Рассмотрим, как герои выражают себя в слове, и тем самым уясним статус каждого «языка» в книге.

Носителями **религиозно-философского слова** в «Конармии» являются Гедали, рабби Моталэ, женщина из рассказа «Переход через Збруч», Илья Брацлавский, пан Аполек. Но только двое из них — Гедали и рабби Моталэ — способны выстроить религиозно-философский дискурс как текст жизни. Гедали в форме устной речи и жеста, мыслимого как текст, а рабби Моталэ в форме речевого жеста вручают Лютову Слово в качестве сокровенного знания о мире. Источником этого знания для Гедали являются Священное писание и книги религиозного содержания: «Я учил когда-то Талмуд, я люблю комментарии Раше и книги Маймонида» [Бабель 1992: 30]. Гедали оперирует архетипическим образом Слова–Света–Логоса. Поэтому его высказывание: «Мы не невежды» [Бабель 1992: 31], — имеет целью продемонстрировать личную причастность к коллективному разуму — духовной истине. Гедали пользуется словом как Именем. Поэтому слова, пришедшие из политического контекста, герой переименовывает («сладкая революция», «интернационал добрых людей»)¹ и тем самым берет на себя демиургическую функцию по отношению к исторической реальности. Его фраза: «Интернационал, пане товарищ, это вы не знаете, с чем его кушают...» [Бабель 1992: 31], — нацелена на создание мифопоэтического образа, сакральная сущность которого скрыта от Лютова. Введенный в текст через лексему «кушают» архетип еды [Фрейденбер 1997: 50–64] свидетельствует о том, что Гедали стремится придать слову «интернационал» положительный эмоционально-оценочный смысл, позволяющий включить его в границы национально-религиозного сознания. Демиургическую деятельность Гедали распространяет и на Лютова как на объект внешнего мира, подлежащий духовному пересозданию. В разговоре Лютова с Гедали сталкиваются социальная правда и духовная истина. Заданная речи демиургическая установка заставляет Гедали прибегнуть в жанру проповеди. Монологическое слово героя Лютов трижды (!) прерывает возражениями. Гедали не стремится провоцировать его на ответы: всякий раз произносимая им фраза, натолкнувшись на перебивающее слово Лютова, обрывается многоточием. Трижды проговоренная Лютовым идея классового насилия убеждает Гедали в том, что слово его упало в неподготовленную почву. Лютов трижды отвечает на незадаанные ему вопросы, обнаруживая при этом отпадение от общеродового гуманистического закона. Гедали оперирует архетипическим смыслом, выраженным в слове («Нету, отвечает мне Гедали...») [Бабель 1992: 31] и в жесте («...навешивая замок на свою коробочку» [Бабель 1992: 30]). Тем самым он переходит к синкретическому языку дописменной (мифологической) культуры. Безучастность Лютова к проповеди гуманизма он трактует как обряд инициации, совершив-

шийся с отрицательным результатом. Отказав герою в «еврейском коржике» и в «еврейском стакане чаю», Гедали отлучает его не от еды, а от возможности равноправно существовать внутри национального сообщества, законы жизни которого Лютов нарушил словом, утверждающим идею классового насилия. А поскольку слово для Гедали равно миру, он его отождествляет с поступком. Лютов, таким образом, по его мнению, не переходит порога «несовершенности». Но от роли ученика Гедали его все же не отлучает. В последней фразе Лютова герой услышал не просьбу о еде, а прорвавшуюся наружу тоску об «отставном боге» и неуверенно выраженное желание вкусить от злака, посеянного в том числе и словом Гедали. Симптоматично, что Гедали начинает проповедь на фоне вещественной перегруженности пространства. Однако тесная лавочка, «похожая на коробочку», к концу разговора оказывается повернутой к небу: Лютов увидел звезду, «пробивавшуюся вдоль Млечного Пути» [Бабель 1992: 30]. Это косвенный знак начавшихся преобразований. Первая проповедь Гедали (разговор с Лютовым в лавочке) была посвящена практической задаче — научить молодого человека вести мирские дела по божеским законам, а вторая, открывающая рассказ «Рабби», нацелена на формирование его мироотношения. Во второй проповеди Гедали формирует представление Лютова о ценностной шкале. Он называет три духовных ценности (мать, вероучение [хасидизм], память), обладая которыми человек может являться нравственной предпосылкой бытия и иметь способность противостоять смерти. Значительность предмета разговора меняет стиль второй проповеди. Лютов отмечает возвышенность интонации Гедали: «Слова эти <...> он произнес <...> с важностью» [Бабель 1992: 35].

У слова героя есть еще одна цель — заместить разрушенный войной миропорядок. Сакральное слово противостоит миру, утратившему цельность. Гедали отмечает способность Слова (вероучения) сохранять сокровенный смысл мира безотносительно к самому состоянию последнего: «С вытекшими глазами хасидизм все еще стоит на перекрестке ветров истории» [Бабель 1992: 35]. Этот смысл существует как бы сам по себе, герой является лишь его транслятором. Начинаясь с многоточия и завершаясь многоточием, проповедь Гедали оказывается открытым пространством смыслов. Не случайно Лютов отмечает лишь время произнесения этого Слова (перед молитвой в синагоге). Гедали при этом окружен «угасающим вечером» [Бабель 1992: 35]. Он как бы преодолел притяжение земного пространства и принадлежит только времени, над которым властно его Слово. И к этой преобразующей силе Слова Гедали стремится еще раз приобщить Лютова.

Но сделать это ему не удалось, потому он передоверяет Лютова рабби — своему духовному пастырю, авторитет которого подчеркивает своим речевым поведением: «Здесь, — **прошептал** Гедали» (35), когда они с Лютовым подошли к дому рабби. Для Гедали рабби есть воплощенное Слово. И это Слово совершает чудо преображения. Разговор с Лютовым рабби выстраивает как обряд инициации. Теперь Лютову уже приходится отвечать на прямо

¹ Создание слова рассматривается в иудаизме как часть первичного творения [Штензайльц 6: 43].

поставленные вопросы, а не врываться со своими возражениями в чужую речь. Моталэ задает их в такой очередности, что, отвечая, Лютов раскрывает сначала свои житейские, потом личностные качества. Первый вопрос: «Откуда приехал еврей?» [Бабель 1992: 35] — направлен к внешнему человеку в Лютове. Второй: «Чем занимается еврей?» [Бабель 1992: 36] — нацелен на то, чтобы вскрыть, как внутреннее содержание личности выстраивает внешнюю биографию. Третий: «Чему учился еврей?» [Бабель 1992: 36] — позволяет определить духовный генезис личности. С помощью последнего вопроса: «Чего ищет еврей?» [Бабель 1992: 36] — Моталэ стремится узнать, сформулировал ли Лютов сущностный смысл своей жизни. Три последние вопроса, обращенные к внутреннему человеку в Лютове, отражают представления рабби о многослойности духовного мира и возможных трех стадиях духовной зрелости человека. Каждая из этих стадий, с точки зрения Моталэ, свидетельствует о различной степени самоопределения человека в мире, а следовательно, и о том, насколько органично он включен в миропорядок. Отвечая на вопросы цадика, Лютов оперирует основополагающей в хасидском учении категорией веселья («— Чего ищет еврей? — Веселья», а его «занятие») («Я перекалдываю в стихи похождения Герша из Острополя» [Бабель 1992: 36] совпадает с еще одним важным постулатом хасидизма — религиозным демократизмом. Поэтому рабби допускает Лютова к коллективной трапезе, подключая тем самым — как равного — к жизни религиозно-духовной общины. Фактически это и есть обряд посвящения. Отвечая на вопросы Гедали, Лютов каждый раз переходит на новый уровень самораскрытия, демонстрирует более высокую степень своего самоопределения в мире. Завершив сущностный диалог посвящением Лютова, рабби данный сакральный жест закрепляет священным Словом — произносит молитву, подключая Лютова к тому языку, на котором человек говорит с Богом.

Авторитет религиозно-философского слова в «Конармии» создается характером речевого поведения его носителей, самим способом их жизни в слове, который отражает стремление сохранить тождество между Писанием и деянием, а тем самым — целокупность мира. Не случайно Гедали и рабби одноязычны. Истина для них несовместима с двоящимся бытием и двоящимся словом, потому их слово равно тому, что оно обозначает. Так оно способно сотворить истинный, незыблемый мир. А когда мир расшатывается, эти герои используют религиозно-книжное слово в качестве цементирующего материала. Идея незыблемости и единства Бога—Слова—Мира символически подчеркнута портретными деталями героев. Описание Господа в 92-м псалме: «...облечен Господь могуществом и перепоясан, потому Вселенная тверда» (Пс. 92:1), — семантически перекликается с описанием костюма рабби («На нем <...> белый халат, стянутый веревкой» [Бабель 1992: 31], со статусом Гедали внутри его «лавки-коробочки») («маленький хозяин...»), с интонацией речи героя («Он произнес их [слова] с важностью» [Бабель 1992: 31]).

Гедали и рабби миссионерски учительствуют религиозно-книжным словом. Героиня рассказа «Переход через Збруч» в бытовом пространстве разговорным словом проговаривает свою частную драму, но через это выражает идею единого Отца—Слова—Мира с не меньшей степенью убедительности, чем Гедали и рабби. Оставаясь разговорной по своему лексическому составу, ее речь сохраняет традиции религиозно-книжной культуры на уровне содержания и передает их через интонацию и речевой жест. Героиня творит текст по модели библейских плачей, более того, она переводит его в текст жизни. Идея Отца—Мира передается через семантически значимую интонацию. Лютов подчеркивает крайнюю, превосходную степень эмоции, отраженной в слове героини («...сказала вдруг женщина с **ужасной** силой» [Бабель 1992: 7]). Интонация здесь не стилистический прием, а собственно содержание речи героини: лексический состав фразы и интонация передают одну и ту же информацию о совершившемся срыве мировой законности. Но интонация имеет еще один смысл: она нацелена на то, чтобы эмоционально перекрыть драматическое состояние мира и вернуть ему эпическую устойчивость хотя бы на то время, пока через эмоцию проговаривается личное ощущение совершенного в мире греха.

В бытовой речи героиня тоже пересоздает реальность, возвращая ей утраченную форму незыблемости: о мертвом она говорит, как о живом. Аналогично речи выстраивается и поведение. Жест перетряхивания перины означает попытку постелить Лютову «в другом углу», чтобы он не беспокоил ее папу. Поступок героини повторяет поведение ее отца и выстраивается на основе семантики его Слова. Последнее слово старика, сохраненное памятью дочери, заключало в себе стремление удержать мир в равновесии и целостности. Его фраза: «...убейте меня на черном дворе, чтобы моя дочь не видела, как я умру», — свидетельствует об активно-творческой, любовной заботе отца о продолжении рода, о создании условий для того, чтобы хранимая женщиной жизнь смогла не прерваться созерцанием жестокости. Этот смысл речи старика удержан памятью дочери. Она передает его Лютову, объясняет, что стоит за просьбой отца, обращенной к убийцам: «...он кончался здесь и думал обо мне» [Бабель 1992: 7]). Женщина сама является символическим выражением заботы о непрерываемости и целокупности жизни. Данными смыслами организована ее внутренняя вселенная. Заданная ее жизни программа (ожидание рождения нового человека) воплощает идею структурирующего миропорядок отцовства.

Таким образом, и слово, и поведение женщины формируют тот генетически усвоенный философский смысл жизни, который необходим ей самой как психологическая опора в драматической ситуации. Однако в мире, где совершенно отцеубийство, функционально героиня сама замещает отца, ибо способна вербализовать и тем самым удержать семантику мировой законности.

Гедали, рабби и беременная еврейка проявляются в слове не столько индивидуально, сколько через систему хранимых национальной памятью

правил речеведения, соответствующих используемым речевым жанрам. У каждого из этих героев, по сути, своя роль в коллективном языке: у Гедали — хранителя Заветов, проповедника, у рабби — священника, у женщины — плакальщицы. Все они оказываются не субъектами речи в строгом смысле слова, а носителями индивидуально представленной речеведением народной языковой памяти, в которой закреплена и воспроизводится религиозно-философская концепция жизни.

Пан Аполек предстает разрушителем догмата. Религиозно-философскую концепцию жизни, содержащуюся в книжном каноническом слове, он переводит на язык индивидуальных смыслов, а через это создает индивидуальный художественный язык — пишет новое Евангелие от Аполека. Степень ценности своего неканонического текста он утверждает тем, что пишет не пером по бумаге, а кистью по каменным стенам и сводам соборов², а также за счет своей необыкновенной творческой плодовитости: «В заказах он не знал недостатка» [Бабель 1992: 22]. Способ его творческой деятельности состоит в разрушении канона. Аполек присваивает религиозно-философскую истину: «...но правду можно открыть пану писарю» [Бабель 1992: 24], и утверждает ее как новую эстетику: «...которому за пятьдесят марок я готов сделать портрет под видом блаженного Франсиска над видом зелени и неба» [Бабель 1992: 24]. Аполек самовыражается как художник. Религиозный текст утрачивает для него авторитетность, становится отправной точкой для формулирования собственной художественно оформленной философии. Самопроизвол художника Аполек сочетает с ориентацией на волю заказчика. Священный текст подвергается, таким образом, двойной перекодировке: смысловой, реализуя в новом произведении идеи Аполека, и эстетической, воплощая вкус массового адресата его художественного творчества. Священный текст в результате трансформируется в примитив, преподносимый в качестве индивидуально выработанной новой эстетики. Но через эстетику примитива герой утверждает в своем искусстве гуманистическую идею — реабилитирует язык социально-отверженного большинства. Поэтому его слово может стать и словом слушателя. Притчу о браке Иисуса и Деборы, рассказанную Лютову Аполеком, в «Конармии» излагает Лютов. Герой начинает описание содержания притчи со ссылки на чужое слово, маркирует автора: «Эта девушка имела жениха, по словам Аполека» [Бабель 1992: 24]. Завершается пересказ такими речевыми конструкциями, в которых дистанции между «я» и «не-я» не ощущается: «И родился у Деборы первенец...» [Бабель 1992: 24]. Лютов органично наследует у Аполека роль рассказчика. Это оказывается не сложным, так как в притче трагестировано только содержание. Жанровую стилистику (речевой канон в притче и сюжетный в живописи) Аполек всегда сохраняет в качестве условия авторитетности вводимого им в религиозное искусство демократического содержания.

Разрушая догмат, Аполек не стремится удовлетворить гордыню художника. Его ересь направлена на социально-дифференцирующую функцию официальной книжности, а не на высокий смысл искусства как такового. Вид искусства, в котором герой воплощается («богомаз»), тождественен качеству его таланта (художник от бога). Аполек — абсолютный художник. Вместо денег в корчме Шмереля он расплачивается своим искусством. И Шмерель признает правомерность такой платы. Искусство для Аполека равновелико его собственной жизни, оно составляет не часть ее, а поглощает всю целиком. Не случайно он воплощается в разных видах творческой деятельности — изобразительном искусстве и искусстве слова.

Несмотря на то, что творчество является для Аполека естественным состоянием жизни, он осознает высокую миссию художника. Он предлагает Лютову выслушать притчу о браке Иисуса и Деборы не для того, чтобы поразвлечь своего слушателя, не для того, чтобы самоутвердиться через разрушающее канон слово. Его первая фраза, с которой он обращается к Лютову: «Имею сказать пану писарю...» [Бабель 1992: 23], — может быть прочитана двояко. С одной стороны, она выглядит неграмотным переводом, калькой с польского или немецкого, подразумевающей грамотно построенный русский аналог: «хочу сказать». В этом случае фраза является коммуникативной единицей языка и нацелена на установление речевого контакта со слушателем. С другой стороны, в ней проявлен сущностный смысл: «имею сказать» может обозначать «являюсь носителем смысла», «обладаю Словом» («...было Слово»). Неправильный речевой оборот содержит семантику онтологического Слова–Логоса и вместе с тем является моделью искусства пана Аполека. Особое почтительное отношение к произнесенному слову Аполек выражает и сопровождающим говорением жестом. Лютов уловил выраженную в языке жеста целевую установку рассказчика — перевести бытовую ситуацию в бытийственную: «Таинственно сообщил мне Аполек» [Бабель 1992: 23], «...произнес Аполек с важностью и приблизил легкий и зябкий палец к своему носу пьяницы» [Бабель 1992: 24].

Данная ситуация составляет аналог речевому контакту Лютова и Гедали, описанному в рассказе «Рабби» [Lachman 1980: 183–192]. Гедали излагает Лютову смысл и свою оценку хасидизма «с важностью» [Бабель 1992: 7], как и Аполек свою еретическую притчу. Подводя Лютова к дому рабби, Гедали переходит на шепот, подчеркивая этим значимость предстоящего знакомства с цади́ком и как бы готовя героя к таинству духовного посвящения. Аполек перед тем, как начать рассказ, «таинственно» сообщает Лютову о том, что обладает Смыслом, достойным духовного внимания со стороны слушателя. Слово Аполека предстало в тексте чистым духовным смыслом, не окрашенным ни индивидуальным словоупотреблением, ни произвольными синтаксическими конструкциями, ни личностной интонацией. Вкладывая спродуцированный им смысл в традиционную форму, Аполек не отчуждает совершенно свое творение от слушателя. Язык жанра, жанро-

² О критериях ценности текста см.: [Лютман 1992: 129–247].

вая память становятся для художника и адресата его творчества условием духовного контакта.

В отличие от Гедали и рабби, Аполек выражает христианскую концепцию Истины, утверждает право на ее индивидуальный поиск. Не случайно он не вступает в спор о смысле притчи с Робацким и не отстаивает своей точки зрения в ответ на сделанную последним оценку рассказанной Аполеком истории: «Пан художник, — вскричал вдруг Робацкий, поднимаясь из тьмы, и серые уши его задвигались, — что вы мувите? То же немислимо...» [Бабель 1992: 24]. Аполек уходит от диалога: «Так, так, — съехался Аполек и схватил Готфрида, — так, так, пане... Он потащил слепца к выходу» [Бабель 1992: 25]. Он не вступает в спор со своим религиозным оппонентом, а обращается только к слушателю: «...но на пороге помедлил и поманил меня пальцем» [Бабель 1992: 25]. Тем самым создается архетипический и литературный параллелизм. Аполек, как Христос, предстает одиноким носителем Истины, улавливающим в свои сети души слушателей, и аналогом молчащего Христа из поэмы Ивана Карамазова «Легенда о Великом Инквизиторе». За литературной аналогией стоит мысль о многомерности Истины, выраженная Аполеком в данной ситуации отказом от оспаривания своей правды и через это утверждением права на нее. Корректность сделанного сопоставления состоит не только в том, что оно позволяет аргументировать семантику индивидуальной Истины, заключенной Аполеком в его творении, но и дает возможность объяснить, почему данное понимание истины вложено в уста художника, а не церковного догмата, пусть даже и разделяющего идею теодицеи. Иван у Достоевского, проговаривая через «Легенду...» представление об антиномичности мира, проявляет себя, подобно Аполеку, через творчество: он написал об этом поэму. Таким образом, природа художника, в которую заложено соперничество с Творцом, адекватно открыта идее двойственности Бытия, множественности Истины. Необходимо подчеркнуть, что Аполек обращается с неканоническим словом к «пану писарю» (а не к «пану товарищу», как Гедали) [Хетени 1988: 109–112], прозревая тем самым в Лютове художника. Речевое поведение Аполека показывает, что его слово более, чем религиозно-философское, адекватно сущности утратившего целокупность мира. Слово Гедали, рабби и женщины отражает существующую только в памяти, в виде Завета, а не в реальности, эпическую картину мира. Спродуцированное паном Аполеком слово способно отразить противоречивую картину действительности. В своей внутренней диалогичности оно тождественно наличному состоянию мира, где заявили о себе множество социальных правд.

Будучи философствующим художником, Аполек открывает в «Конармии» ряд героев, которым свойственен поэтический взгляд на мир, отливающийся в форму **поэтического слова**, которым они пользуются. Оно различно по происхождению: его генезис в книжной культуре и в устно-поэтическом творчестве.

Сидоров («Солнце Италии») использует книжный язык и романтическую стилистику, он стремится воссоздать романтическое мироотношение. Образный ряд: Италия — сердце — мысль (мечта) — женщина — свидетельствует о том, что, подобно романтическому герою, он поглощен единой страстью и вытесняет действительность мечтой. Но он нарушает единство стиля. Это оборачивается отменой самого важного показателя романтической личности — ее цельности. Текст, созданный Сидоровым, эклектичен. Здесь наряду с романтической лексикой представлены канцеляризмы («обратимся к повестке дня»), сниженные обороты, характерные для бытового речевого общения («маленько рехнулся», «с ума слетел»), жаргонизмы («меня расчесали — и за дело»), бранная лексика («к распроедакой матери», «слонтяй») [Бабель 1992: 27]. Из приведенных примеров ясно, что со словом Сидоров обращается довольно небрежно, хотя текст письма демонстрирует, что у него есть представление о стилях языка и о соответствующих им жанрах. Каждый абзац письма выглядит пародийной стилизацией литературных и фольклорных жанров. Однако стилистическое и жанровое мышление у героя не сформировано.

Разрушение жанрово-стилистического баланса в речи Сидорова происходит бессознательно. Герою открыты разные стилистические сферы, но язык и культура в их духовном потенциале им не востребованы. Воплощая в речи и жестах специфику романтического мышления, Сидоров усваивает его только как стиль поведения. Романтизм необходим ему, пока он совпадает с его эгоцентризмом, неадекватной самооценкой, претенциозностью. Но романтизм как мироотношение, отразившее драматическое противостояние личности и мира, не вмещается в сознание Сидорова. Книжный стиль Сидоров использует в утилитарно-практических целях: «В армии мне скучно. Ездить верхом из-за раны я не могу <...> Пусть отправят меня в Италию» [Бабель 1992: 27]. Италия как романтическая мифологема, образуемая лексическим рядом: мечта–сердце–Италия–женщина, который герой выстраивает в письме к Виктории, превращена процитированной выше фразой в объект утилитарных планов. Недаром эта фраза вмещена в абзац, начинающийся словами: «Теперь будем говорить дело» [Бабель 1992: 27].

Язык романтической культуры чужд герою, как и всякий другой. Между ним и любым типом языка существует дистанция, которую он заполняет иронической интонацией. Сидоров не видит в мире ни одной ценности. Даже Италия необходима ему не как идеальное пространство, составляющее общекультурную ценность, а как место самоутверждения: «В Италии земля тлеет. Много там готово. Не достает только пары выстрелов. Один из них я произведу» [Бабель 1992: 27].

Самореализация Сидорова в слове показывает, что он человек докультурный и асоциальный. Именно поэтому язык для него не иерархическая система стилей и смыслов, внутри которых человек совершает свой выбор, а набор штампов, которыми можно пользоваться себе на потребу. Эгоистическое

владение языком, эгоцентрическая сосредоточенность внутри его богатства на узкоиндивидуалистических смыслах делают Сидорова потребителем Слова. Поэтический язык в его устах мертвеет и становится непригодным ни к изображению, ни к познанию, ни к преображению мира. Оттого-то Лютов и видит в конце рассказа «мертвенное лицо Сидорова». «Безжизненная маска» [Бабель 1992: 28] — аналог исторгаемого героем слова, над которым он совершил акт вандализма. Сидоров в опыте владения языком предстает как антихудожник. «Тоскующий убийца» [Бабель 1992: 26] — называет его Лютов. И в этом своем качестве Сидоров составляет антиномичную пару с паном Аполеком.

Трунов, Сашка Христос, Хлебников, Никита Балмашев, Афонька Бида поэтическое слово черпают не в книжной культуре, а в устном народном творчестве. Их слово стилистически принадлежит народной культуре, субъект которой анонимен. Но в рамках данного стиля герои создают нехарактерную для него субъектность. Они вкладывают индивидуальное содержание в формы внеличного народного языка. Содержание речи становится лично творимым, а опыт говорения обретает статус внебытового поступка, в котором абсолютно и экстраординарно выражается человек. Потребность в слове как в самовыражении возникает у героев в экстремальной ситуации личного выбора, в момент совершения личностного поступка.

Так, Трунов («Эскадронный Трунов»), решив не бежать от бомбовоза, а расстрелять его из пулемета, закрепляет это свое экстраординарное решение в слове: «Имея погибнуть сего числа...» [Бабель 1992: 95]. В самый неподходящий для оформления текста момент — в виду приближающихся самолетов неприятеля, когда необходимо срочно давать указания пулеметчикам, чтобы они подготовили орудия к бою, «гигантскими мужицкими буквами Трунов написал на косо выданном листке бумаги» [Бабель 1992: 95] донесение Пугачеву. И последующий жест героя, в котором проявляется забота об остающихся в живых товарищах, тоже сопровождается словом («Он запечатал письмо, сел на землю и, понатужившись, стянул с себя сапоги. — Пользуйся, — сказал он, отдавая пулеметчикам донесение и сапоги, — пользуйся, сапоги новые...») [Бабель 1992: 95]. Оба эти факта демонстрируют, что для Трунова поступок без слова не целен. Слово, с его точки зрения, придает завершенность личностному действию, укореняет последнее в окружающем мире. Герой осознает уникальность организованной им ситуации. Он совершает добровольный выбор смерти, но это не слабость, а акт самопреодоления, смысл которого состоит в высвобождении духовной способности противостоять технически более оснащенному врагу. Тем самым Трунов защищает свое достоинство воина. Это содержание, стоящее за выбором, герой не может выразить в адекватном, осмысляющем поступке слове. Поэтому он прибегает к тем словесным формулам, которые наработаны речевым опытом народа для передачи эмоционального состояния человека, совершающего свое последнее дело на земле: «И вам счастливо, — сказал Трунов, — как-нибудь, ребята...» [Бабель 1992: 95]. Но, шагнув за

черту жизни, герой не разрывает своих связей с миром. Об этом свидетельствует текст его донесения: «Имея погибнуть сего числа <...> нахожу долгом приставить двух номеров к возможному сбитию неприятеля и в то же время отдаю командование Семену Голову, взводному» [Бабель 1992: 95]. С помощью записанного слова (донесения–завещания) и оставленных в наследство товарищам сапог он продлевает свое присутствие в мире живых, задает их памяти программную установку. Для Трунова одинаково важны записанное и произнесенное слово. Оформляя и то, и другое, он подменяет речевые жанры. «Донесение» Пугачеву фактически выполняет функцию завещания, обращение в устном слове к товарищам превращается в последнее прощание. Не случайно на жест героя (передача в наследство сапог) пулеметчики отвечают не словом благодарности, а словом прощания: «Счастливо вам, командир» [Бабель 1992: 95]. Подмена речевого жанра связана не только с отсутствием у героя жанрового мышления, но и с творческой способностью задать ситуации востребованное ее автором содержание. Трунов организует несколько событий — совершает поступок, переводит его в словесный жест и формирует у окружающих отношение к совершаемому им действию. Поступок, записанное и устное слово составляют единый текст его жизни.

Третий тип сознания, проявляющийся в речи героев «Конармии», — **бытовой** — выражают в слове мальчик Курдюков и Павличенко. Они заключают его в форму письма, содержание которого мальчик надиктовывает Лютову, а Павличенко записывает сам. Текст Павличенко имеет заголовок, в котором эксплицирована жанровая форма — «Жизнеописание...». Но агиографический книжный жанр подменяется Павличенко формой крестьянского письма. И Курдюков, и Павличенко начинают свое слово одинаково — с обращения к родственникам (соплеменникам), делая свои тексты публичными. Одинаковым оказывается и содержание документов, это рассказ о социальной мести. Павличенко описывает, с его точки зрения, наиболее значимый эпизод своей биографии. Курдюков, наоборот, последовательно и подробно рассказывает о своей жизни в конармии. В отличие от Павличенки, он изображает социальную месть глазом постороннего наблюдателя. В устах Павличенки социальная месть превращается в бессознательную демонстрацию своей садомазохистской сущности: «Но я, бывает, себя не жалею, я, бывает, врага час топчу или более часу, мне желательно жизнь узнать, какая она у нас есть...» [Бабель 1992: 59]. В устах Курдюкова безразличие к дето- и отцеубийству, свидетелем которых он оказался, выглядит как показатель дочеловеческой сущности самого рассказчика. Таким образом, герои оказываются уравненными. Несмотря на различие социальных статусов (Курдюкова Лютов называет «придурковатым мальым», а Павличенко — «начдивом шесть»), оба проявляют себя человечески неполноценными. Языком как явлением духовной народной культуры они не владеют. Об этом свидетельствует отсутствие жанровой памяти, которая имманентна общенародному устно-

поэтическому слову. Курдюков и Павличенко смешивают жанровые языки (создают письма-жизнеописания), потому что не имеют понятия о речи (пусть даже в дописьменном ее варианте) как о явлении культурно-нормированном. Их слово живет по законам первичной, а не литературной реальности. Оба речевых документа могли бы продолжаться бесконечно, до завершения жизни самого их создателя. Особенно показательным в этом отношении письмо мальчика, где хаотически переплелись поклон родственным, забота о коне Степке, описание военных кампаний и стоянок в разных городах, советы, даваемые матери, и сообщения о семейных утратах. И для Павличенко, и для Курдюкова язык — вместилище бытовых смыслов. Основная его функция состоит в калькировании жизненного процесса. Встречающаяся в речи мальчика политическая лексика и пронизывающая речь Павличенки фольклорная интонация не переводят повествование в политический или же поэтический ракурс, не меняют его стиля. Семантику политической лексики Курдюков не освоил так же точно, как Павличенко генетически не воспринял семантику, стоящую за интонацией устно-поэтического слова. Поэтому для мальчика идеологема «красный командир» ассоциируется с причитающимися обремененному этим наименованием человеку материально-вещественными благами. А Павличенко поэтическую интонацию, априорно содержащуюся в устно-поэтической речи, прилагает к непоэтической — бытовой и жаргонной — лексике, с помощью которой описывает творимое зло. Речевое поведение героев демонстрирует, что они существуют в состоянии дословности.

Данные об авторе

Подшивалова Елена Алексеевна — доктор филологических наук, профессор, Удмуртский государственный университет.

Адрес: 426034, Россия, г. Ижевск, ул. Университетская 1 (корп. 2).

E-mail: podshlenal@mail.ru.

About the author

Podshivalova Elena Alekseevna is a Doctor of Philology, Professor, Udmurt State University.

Мы постарались оценить языки персонажей, не с точки зрения их отношения к эстетической норме, а исходя из степени субъектной проявленности героев. Ни один из них не воплощается в речи как полноценный литературный субъект, способный через индивидуальный стиль выразить личностный смысл. Язык для героев — внеличная, коллективная субстанция, причастность к которой по-разному укореняет их в мире. Герои в разной степени владеют изобразительным, познавательным и преобразующим потенциалом слова. И если прибегнуть к формулировке Н. Л. Лейдермана, то можно заключить, что через воплощение человека в слове И. Э. Бабель «эстетически освоил концепцию личности, рожденной временем».

ЛИТЕРАТУРА

Бабель И. Соч.: в 2 т. — М., 1992. — Т. 2. — С. 30. Далее текст цитируется по этому изданию. Номера страниц указаны в скобках.

Лейдерман Н. Л. Теория жанра. — Екатеринбург, 2010.

Лотман Ю. М. Избр. статьи: в 3 т. — Таллинн, 1992. — Т. 1. Статьи по семиотике и типологии культуры. — С.129–247.

Фрейдсберг О. М. Поэтика сюжета и жанра. — М., 1997. — С. 50–64.

Хетени Ж. Проблема многоликого рассказчика в «Кон-армии» И. Бабея. — Acta Univer — sitatis Szegediensis, 1988. — Vol. XIX. — С. 109–112.

Штензайльц А. (Эвен Исраэль). Творящее слово / Институт изучения иудаизма в СНГ. — 1996. — С. 43

Lachman R. N. Notizen zu Isaak Babels «Perechod cerez Zbruc» // Vozmi na radost. To Honour Jean van der Enq — Liechmier / ed. B. J. Amsenga, J. Pama, W. G. Weststeijn. — Amsterdam, 1980. — P. 183–192.

ПРОЕКТЫ. ПРОГРАММЫ. ГИПОТЕЗЫ

УДК 821.161.1
ББК Ш33(2Рос=Рус)64-3

М. А. Литовская
К. С. Третьякова
Екатеринбург, Россия

«ЛИЧНЫЕ ИСТОРИИ ЛИТЕРАТУРЫ» В ЛИТЕРАТУРНОМ ПРОЦЕССЕ СОВРЕМЕННОЙ РОССИИ

Аннотация. В статье рассмотрен ряд текстов, представляющих популярное в современном российском литературном процессе проблемно-тематическое направление: подчеркнуто субъективную «историю литературы», написанную с точки зрения не литературоведа, а педагога, писателя и т. п. Причины, побуждающие к созданию текстов подобного рода, критерии, положенные авторами в основу таких «историй», сюжетно-композиционное и проблемное типологическое сходство позволяют говорить об их специфическом месте в российской словесности, обусловленном реакцией как на «академическую» историю литературы, так и на изменившееся положение художественной литературы в современной России.

Ключевые слова: история русской литературы, русская литература XXI века, популярное литературоведение.

M. A. Litovskaya
K. S. Tretyakova
Yekaterinburg, Russia

«PERSONAL STORIES OF THE LITERATURE» IN THE LITERARY PROCESS OF THE MODERN RUSSIA

Abstract. In the article a number of the texts representing the problem and thematic direction, popular in modern Russian literary process, is considered: the subjective «history of literature» written from the point of view of not the literary critic, but the teacher, the writer, etc. The reasons inducing to creation of such kind of texts, its typological similarity allow to tell about their specific place in the Russian literature caused by reaction both to the «academic» history of literature, and to the changed provision of fiction in modern Russia.

Keywords: history of Russian literature, Russian Literature of 21 Century, popular literature studies.

История литературы (далее — ИЛ) — один из основных разделов науки о литературе, изучающий «процессы развития мировой литературы, национальных литератур и творчество отдельных писателей» [БЭС 2002: 650]. Появление и развитие этого научного направления было социально и исторически обусловлено стремлением последовательно фиксировать факты литературного процесса, выявлять его закономерности, тем самым подтверждая существование корпуса региональной / национальной / мировой литературы.

Отношение к ИЛ как к объективной области знания прочно закрепилось в общественном сознании: она «безымянна», составлена профессионалами, посвящена тому, что существовало «на самом деле», и т. п. Сохранению подобного мнения об ИЛ немало способствовала и способствует культурная элита. По словам Т. Венедиктовой, «мы все, кто больше, кто меньше, застали это состояние нашей области знания: убежденность в объективности и непререкаемости “основополагающих” посылок, упование на системность и эволюционную преемственность описания как гарантии полноценного осмысления материала» [Венедиктова 2003: 14].

Однако сегодня мысль о том, что ИЛ, как история вообще, далеко не так объективна, какой она представлялась еще в недавнее время, становится все более популярной. В последней трети XX века утверждается мысль, что любой канон кем-то формируется, что «историки — живые люди, которые руководствуются определёнными политическими

приоритетами, имеют определённые философские воззрения, зависят от их национальных чувств. Они не принадлежат к категории святых и не обладают монополией на историческую правду» [Буллер 2001]. Ситуация усугубилась общим поворотом в гуманитаристике к признанию того, что любая история является метанарративом, что она изначально не может быть достоверной, так как временная и культурная дистанция между описываемым и анализируемым, “событием” и “историей” порождают свои идеологические задачи, которые приходится неизбежно учитывать при обработке материала, побуждают «искажать» факты, интерпретируя их определенным образом.

Проблематизация создания ИЛ и ее восприятия в современной России связана также с радикальными социальными изменениями. В советское время отношения, установившиеся между литературой и властью, не позволяли вслух рассуждать о субъективности литературоведения и его составляющих. В 1980–1990-е гг. одним из последствий советского / российского политического переворота стала очевидность корреляции между представлениями о закономерностях литературного процесса и господствующей идеологии, что резко снизило доверие к официальной ИЛ, побудило критиковать ее, создавать альтернативные ее варианты. Более того, обсуждение критериев создания ИЛ занимает важнейшее место в литературоведческих спорах 2000-х годов [Лейдерман 2005]. После кардинального пересмотра набора имен и текстов русской литературы в 1990-

е г., споров о школьных и вузовских предметах с соответствующими названиями ИЛ начинает восприниматься как часть литературоведения, подвижная не менее, чем литературная критика. Несложно показать, как, опираясь на одни и те же факты литературного процесса, разные авторы создают свои, отличные от других, варианты ИЛ.

В итоге возникла даже радикальная идея, что построение ИЛ принципиально невозможно. По мнению И. Литвина — рецензента специального номера «Нового литературного обозрения», посвященного «Другим ИЛ», «основная проблема состоит в отсутствии концепции, под которую можно было бы подвести историко-литературный материал» [Литвин 2003], хотя точнее, видимо, было бы говорить все же о смене существующих концепций, а не об их отсутствии. М. Гаспаров в своей статье «Как писать историю литературы» рассуждает о несовершенстве ИЛ как о следствии того, что «мы слишком мало знаем эту самую историю литературы, знаем в основном историю писателей, да и то наиболее крупных» [Гаспаров 2003: 142].

Стремление к охране и защите «наработанного поколениями достояния от неразумных экспериментов», с одной стороны, и к «совершенно другой ИЛ» — с иной, провоцирует появление такого типа ИЛ, авторы которых исходят из того, что «канонизация трактовок чересчур сужает кругозор читателей, а смещение культурных парадигм позволяет заметить, выявить или даже выстроить новые аспекты значения или функционирования текста» [Шенле 2003: 125]. Одним из продуктов отказа от канонизации, осознания недоступности объективно написанной истории являются тексты, где скрытой субъективности группы авторитетных лиц в области литературоведения (авторов «академических» ИЛ) противопоставляется открытая субъективность автора, который создает свой вариант ИЛ. Эти тексты так или иначе обозначаются авторами как ИЛ и возникают как явная реакция на авторитарную традиционную ИЛ на пересечении нескольких тенденций: открытого признания субъективности ИЛ (книга Маруси Климовой так и называется «Моя история литературы»), использования привычной веры общества в значимость истории как систематизированного знания и желания популяризовать литературу как вид искусства. Мы в дальнейшем будем называть их «личными ИЛ».

Традиционная история предполагает, что автор несет ответственность за правдивость тех интерпретаций, которые он предлагает читателю, автор «личной ИЛ», которая в большей или меньшей степени носит альтернативный общепринятому характер, с легкостью списывает свой немотивированный выбор имен писателей, трактовок их творчества или тенденций развития литературы на особенности своего восприятия. Установка на открытую интерпретационную субъективность подчеркивается в большинстве случаев неакадемичным стилем речи, иногда — заявкой на игровое начало. Адресатом такой ИЛ являются, в первую очередь, непрофессионалы: те, кто в аннотациях к книгам именуется «всеми, интересующимися литературой».

Это предоставляет автору большую свободу для выражения своего авторского «я», однако требует от него отказа от «абсолютистских» претензий интерпретатора (критика, историка и литературоведа в одном лице) на полноту знания, которое было бы тождественным полному «владению культурой», «держанию» привилегий на ее интерпретацию и оценку, и признание крайней односторонности или ограниченности «классической» парадигмы литературоведения» [Гудков, Дубин 2003: 219]. Автор в рамках подобной ИЛ волен давать любые оценки, сопрягать низкое с высоким, «смешивать эпифанию и балаган» [Тиханов 2003: 344], но с учетом того, что главный принцип таких ИЛ предполагает: любое авторское высказывание не является абсолютной истиной и может быть оспорено, тогда как традиционная ИЛ основана на такой интерпретации текста, для которой «характерна принципиальная невыявленность собственной ценностной позиции», то есть автор ИЛ предлагает читателю «единственный» вариант понимания, как бы замещая самого автора» [Гудков, Дубин 1994: 58].

Традиционная ИЛ основана на стремлении выявить и максимально полно описать закономерности литературного процесса, включив в них как неотъемлемую составную часть отдельные творческие индивидуальности и тексты. Характер «личной ИЛ» определяется, в первую очередь, авторской интенцией. Наиболее очевидно они делятся на «сохранительные» и альтернативные «официальной» истории.

Типичным вариантом «сохранительной» «личной ИЛ» оказываются истории, основанные на существующих в обществе нормативах, например, школьной (вузовской) программах по литературе. Их задача: сохраняя и лишь в отдельных случаях корректируя существующий набор имен и текстов, сделать интерпретацию их более интересной для меняющейся / изменившейся аудитории, в первую очередь, школьной. Яркими примерами таких ИЛ являются «Родная речь» П. Вайля и А. Гениса, три книги «Литературной матрицы», «Книги XX века: Русский канон: Эссе», «Двадцать книг XX века», «Тридцать книг XX века» И. Сухих. При этом, если авторы «Родной речи» («Литературной матрицы») стремятся «оживить» скучные трактовки советских (российских) школьных учебников, давая интересующемуся ученику и, в первую очередь, преподавателю новый вариант прочтения известнейших книги толкования писательских судеб, то И. Сухих идет дальше, корректируя сам школьный список.

Авторский диахронный список «лучших книг» (в «Русском каноне» это «Вишневы сад» А. Чехова, «Мать» М. Горького, «Петербург» А. Белого, «Мы» Е. Замятина, «Сентиментальные повести» М. Зощенко, «Разгром» А. Фадеева, «Кон-армия» И. Бабеля, «Чевенгур» А. Платонова, «Дар» В. Набокова и «Мастер и Маргарита» М. Булгакова) подчинен ответу на вопросы, поставленные во Введении: «Была ли наша литература пророчеством или провокацией?»; «В какой мере поспекает описание за реальностью — до или после?» [Сухих 2001: 5]. Набор текстов обречен вызвать вопросы читателя: «Глядя на этот список, поначалу нельзя не поду-

мать, что автор, мягко говоря, не совсем прав. Почему “Мать”, а не “Жизнь Клим Самгина”? Почему “Сентиментальные повести”, а не “Голубая книга”? Зачем “Разгром”?» [Дмитренко 2001]. Но автор отбивает возражения, подчеркивая, что он рассматривает русскую литературу XX века с точки зрения представления о каноне, а художественные тексты важны для него, в первую очередь, как знак мироозерения и мироотношения определенного времени. Канон рассматривается как система текстов, «служащих нормативным образцом» в литературе и литературоведении, а интерес для создателя этой ИЛ представляют произведения, которые, «мало что меняя и определяя в мире внешнем и сиоиминутном, многое меняют в мире прошлого, в конечном счете — перекраивают и переписывают историю» [Сухих 2001: 12]. И. Сухих в своих эссе развивает мысль соответствии выбранных им «образцовых» текстов со *своим* видением закономерностей ИЛ, тем самым приоткрывая «кухню» создания любой ИЛ.

При этом И. Сухих не скрывает, что его книги специфически автобиографичны. Преподаватель все тексты отбирает в соответствии с личной практикой, исходя из своей концепции курса истории русской литературы соответствующего периода. Составляющие книгу эссе могут быть прочитаны как своего рода вузовские лекции, автор которых разбирает сюжеты, героев, структуру текстов, предлагает свои обобщающие интерпретации их, опираясь на работы предшественников, но не прикрываясь ими. В результате известные тексты, «не теряя многолетнего хромостатийного глянца, начинают подсвечиваться люминесцентными лампами» [Дмитриев 2001: 196]. Щегольство профессионального аналитика поддерживает профессиональный статус автора — вузовского лектора.

В то же время качество отбора и разбора текстов «русского канона» помогает выполнить важный социальный заказ. Современное российское общество выражает потребность в том, чтобы был, наконец, определен состав классических текстов XX века (классика XIX века более или менее определена и на уровне школьного изучения неизменна), чтобы кто-то авторитетно объяснил, что необходимо знать о литературе прошлого века. И. Сухих отвечает на эту потребность списком книг, расширяющимся от переиздания к переизданию, в котором стремится учесть каноны дореволюционной и послереволюционной литературы, поэзии, прозы, драматургии, литературы метрополии и эмиграции. Тем самым он лично определяет статус этих произведений как эталонный, самостоятельно определяет степень их безупречности, принимая на себя функцию всей культурной элиты.

Близкую задачу ставит перед собой и писатель, поэт и журналист Д. Быков. Он создает свой «Краткий курс советской литературы» и сопутствующие ему книги «Советская литература. Расширенный курс», «Календарь. Разговоры о главном» (2011), «Календарь — 2. Споры о бесспорном» (2011), «Тайный русский календарь. Главные даты» (2012) как своеобразный авторский образовательный проект. «Календари» представляют попытку структури-

ровать жизнь человека русской культуры по значимым историко-литературным датам. «Курсы», как сказано в аннотации, основаны на уроках литературы в старших классах московской школы «Золотое сечение» и курсе истории литературы XX века, прочитанном автором в МГИМО.

«Курсы» имеют структуру учебника с введением, заключением и основной частью, состоящей из очерков-эссе, посвященных собственно разбору творчества советских писателей. Автор далек от академичности, предполагающей «строго научное исследование предмета и объективное его изложение». История советской литературы для Д. Быкова начинается с М. Горького, а заканчивается эссе о советской массовой литературе. В свой «Краткий курс» Быков помещает не только общепризнанно великих советских авторов, но и литераторов менее известных. Читатель наряду с именами М. Горького, С. Есенина, А. Ахматовой, И. Бабеля, М. Зощенко, Ю. Олеши, В. Катаева, К. Федина, М. Шолохова, М. Булгакова, А. Твардовского, В. Шаламова, Ю. Домбровского, Ю. Трифонова встретит эссе о К. Воробьеве, А. Шарове, Ю. Семенове или практически забытых Ф. Панферове и Н. Шпанове. Героями его лекций становятся гении и тенденции, причем тех и других автор назначает самостоятельно, неизменно поясняя причины, часто автобиографические, такого «назначения».

Как пишет Геннадий Муриков в своей рецензии на книгу Быкова «Новый “Краткий курс”», «Д. Быков — человек необычайно разносторонний и многоодаренный — автор многочисленных стихов, романов, публицистических статей и выступлений не только во всех СМИ, но и на сцене театров, педагог и даже отчасти политический деятель. Если он решил компендиум своих дарований вложить в «Краткий курс» — это что-то значит... Не является ли предполагаемый «краткий курс» образа так называемой советской литературы своего рода манифестом?» [Муриков 2013]. Другой рецензент, отмечая, что «Дмитрий Львович — еще ведь и педагог. Он реально ходит учителем в школу, учит гуттаперчевых тинейджеров разумному, доброму, вечному» [Валеев], подчеркивает претензию автора на то, чтобы, интерпретируя литературные тексты как «совокупность бытийных практик и, конечно, уроков», давать учащимся «уроки жизни» и «уроки выживания» в условиях современной культуры.

Название первого авторского курса Д. Быкова прямо отсылает читателя к книге «История ВКП(б). Краткий курс» И. В. Сталина 1938 года, помимо прочего, ставшей в русской культуре символом догматизма: «краткий курс» предлагал «единственно верное» толкование событий прошлого. Очевидная авторская эпатажная ирония не снимает, тем не менее, известного сходства установок двух текстов: они адресованы широко понимаемым ученикам, выполняют просветительскую миссию. Учащиеся, как правило, воспринимают информацию буквально, соглашаясь с предложенной им версией не слишком знакомых событий, соответственно, «Краткий курс» можно считать не столько рекомендацией, сколько попыткой однозначного — пусть

очень субъективного — толкования советского периода ИЛ.

Среди «альтернативных» ИЛ можно выделить два типа. Первым является открыто политизированная ИЛ. Ярким примером является книга российской журналистки, активистки диссидентского движения В. Новодворской «Поэты и цари», альтернативность которой основана на идее формирования ИЛ на открыто политической основе: согласие / несогласие с советской / российской властью. В известной степени Новодворская ориентируется на столь же открыто антисоветские книги Ю. Мальцева «Вольная русская литература» (1976), Г. Свицкого «На лобном месте: Литература нравственного сопротивления» (1979), Г. Струве «Русская литература в изгнании» (1956) и т. п.

Но в отличие от традиционных историков литературы Ю. Мальцева и Г. Струве, В. Новодворская избирает форму частной ИЛ, в первую очередь, для выражения своих политических взглядов, так как такой тип текста позволяет автору выразить собственную позицию, не особенно заботясь об объективности, и в то же время воспользоваться презумпцией объективности, которая есть у «истории». Она привычно воспринимается неподготовленным читателем как бесспорная истина; информация, облеченная в форму ИЛ, считается заведомо правдивой и правильной.

С первой страницы книга «Поэты и цари» отсылает читателя к советскому периоду в ИЛ, когда авторов оценивали не столько по таланту или мастерству, сколько по идеологической принадлежности. Новодворская придерживается этого же принципа, в выборе героев для своей книги опираясь на оценку их отношений с властью, а не на литературоведческие критерии. Ее интересуют преимущественно писатели, пострадавшие от государства, литературный текст интересен ей как следствие несправедливости власти. Однако автор позволяет себе отклониться от провозглашенного критерия и включить очерки об авторах, нашедших с властью общий язык, но которые ей субъективно нравятся (В. Катаев, А. Толстой).

Во вступлении к книге Новодворская прямо говорит о том, что собирается описывать «темные смутные времена» [Новодворская 2009: 4] страны, литература которой фиксирует ужасы русской жизни на протяжении нескольких веков, «обеспечивая Россию историей». Каждый очерк книги сопровождается броским заголовком в публицистическом стиле: «Запорожец пишет российским султанам» (о Н. Гоголе), «Рыбный день для державы» (о М. Салтыкове-Щедрине), «Достоевский как бренд АО “Россия”» (о Ф. Достоевском), «Пресс-секретарь Вечности» (о Ф. Тютчеве), «Мерлин XX века» (о Д. Мережковском), «Граф, и отстаньте» (об А. Толстом), «Горький плод классовой борьбы» (о М. Горьком), «Маленький, но очень актуальный рассказ об одном эпизоде в борьбе с терроризмом и сепаратизмом» (глава посвящена повести «Тарас Бульба») и т. п.

Каждый герой книги рассматривается сквозь призму одних и тех же политических установок, благодаря чему автор получает возможность много-

кратно, на разном литературном и историческом материале высказывать дорогие ей мысли о преступности советского строя и деградиционных процессах российской истории. Книга, таким образом, оказывается, в первую очередь, о политических взглядах Новодворской. При этом автор активно цитирует классиков, превращая тексты писателей в аргументы к своим утверждениям. Более того, в книгу «Поэты и цари» Новодворская помещает сборник дорожных ей стихов (главы «Стихи Владимира Маяковского», «Стихи Константина Бальмонта», «Стихи Николая Гумилева», «Стихи Велимира Хлебникова», «Стихи Марины Цветаевой», «Стихи Александра Блока»), создавая таким образом еще одну — поэтическую — ИЛ, в то же время делая великих поэтов своими соавторами.

Стремление подкрепить свою позицию чужим авторитетным мнением побуждает автора привлечь также соавторов иного типа. Ими стали значимые для нее фигуры: И. Свицаренко, А. Кох и А. Лаэртский. Каждый из них в силу профессиональных особенностей обладает навыком воздействовать на аудиторию с помощью текстов песен, статей и докладов. Новодворская как полноправный владелец мира своей книги четко распределяет функции между ними: А. Лаэртский и А. Кох вольно пересказывают классические тексты современным языком. Роль И. Свицаренко определена как аналитическая: он комментирует тексты и предлагает читателю выводы в соответствии со своими рассуждениями. Таким образом, книга четко делится на главы-собрания стихов, биографико-аналитические главы, пересказы и откомментированные пересказы текстов.

Себе автор отводит роль эмоционального биографа и распорядителя «кладбища при Храме русской литературы», определяющего, в каком месте и почему заслуживает право на память потомков тот или иной писатель. В итоге выстраивается по-своему стройная ИЛ, открыто выражающая взгляды своего автора — диссидентки, солидарной с признанием великой роли русской литературы в истории России и мира. Низвергая в своей книге власть «царей», Новодворская провозглашает божественную власть русской литературы, которая оказывается, по ее мнению, «главным предметом нашего экспорта, куда более насущным, чем нефть и газ» [Новодворская 2009: 4].

Но частная ИЛ может быть еще более радикальным отказом от общепринятых оценок, своего рода провокацией. Рассмотрим в качестве примера книгу Маруси Климовой «Моя история русской литературы». Автор отрицает все традиции и нормы в оценке классиков, создавая текст от лица хулиганки, чьи саркастические замечания направлены как на интеллектуальные, так и на внешние характеристики героев ее ИЛ. Каждая глава «Моей истории», наряду с характеристиками классиков ИЛ, содержит биографические эпизоды из жизни повествовательницы. Причем биографические персонажи представлены ею в неизменно положительном свете, а литературные, в большинстве своем — в отрицательном. Этот прием акцентирует внимание на проблеме восприятия литературы обычным российским читателем, для которого классика связана со школьными уроками

литературы. Если с бабушкой или мамой героиня самостоятельно устанавливает свои, личные отношения, то чужих и далеких программных писателей, которые, как утверждает рассказчица, «никогда нашей историей уже не станут... Порвалась связь времен, выви!» [Климова 2004:12] ее вынуждают любить «за оценки».

По сути, «Моя история» — это история конфликта обывательницы Маруси Климовой с великой русской литературой, которой ее вынуждают гордиться. Откровенным эпатажем, в частности, глумлением над общепризнанными нормами отношения к классическому наследию повествовательница подчеркивает, что ее ИЛ — это своего рода акт богоборчества, свержения кумиров. Характерно, что в 2014 году книга «Моя история русской литературы» без особых изменений текста была переиздана под названием «Моя антиистория русской литературы». Сама Климова в своем блоге так комментирует новое название книги: «Мне тут уже задавали вопросы по поводу названия. “Анти” на обложке было добавлено по настоянию издателей, чтобы книга не попадала в учебники и не травмировала психику школьников» [Климова 2014]. Но одновременно Марусина подчеркнутая непочтительность рассчитана на читателя, который среагирует, возмутится и в результате задумается о своих пристрастиях в области классической русской литературы, тем самым создав свою ИЛ, эмоционально связанную с его, читателя, жизнью.

Рассмотрев далеко не все виды и тем более тексты «личных ИЛ», мы хотели привлечь внимание к специфическому феномену отечественной словесности, своеобразной попытке выйти за пределы устоявшихся норм и правил интерпретации текстов и творческих индивидуальностей классиков русской литературы. Причинами такого творческого поведения можно считать усталость от стереотипов «академизма», желание вернуть текстам свежесть прочтения, в известной степени адаптировать их к современным условиям, обратить внимание на проблемы восприятия текстов меняющейся аудиторией. Несмотря на то, что в «личных ИЛ» легко вычитываются более или менее открытые амбиции авторов на символическое перекраивание пространства русской классики, во всех случаях авторы подчеркивают свое заинтересованное, даже страстное отношение к русской литературе, демонстрируют готовность продолжать думать над ее текстами, выражают опасение, что значительное для них явление культуры утратит свою роль в обществе. По сути, появление подобных текстов является не только реакцией на монополию истины или желанием са-

мобыразиться через интерпретацию всем известного, но и попыткой противостоять утрате литературоцентризма российского общества.

ЛИТЕРАТУРА

- Большой энциклопедический словарь. — 2-е изд., перераб и доп. — М.: «Большая Российская энциклопедия»; СПб.: «Норинт», 2002.
- Буллер А. О предмете и методе теории исторического познания. — Режим доступа: http://www.ruthenia.ru/logos/number/2001_5_6/12.htm.
- Быков Д. Советская литература. Расширенный курс. — М.: ПрозайК, 2015.
- Быков Д. Советская литература. Краткий курс. — М.: ПрозайК, 2013.
- Валеев А. Дмитрий Быков выпустил «Календарь — 2». — Режим доступа: <http://mediazavod.ru/articles/109823>.
- Венедиктова Т. О пользе литературной истории для жизни // Новое литературное обозрение. — 2003. — №59.
- Гаспаров М. Л. Как писать историю литературы // Новое литературное обозрение. — 2003. — №59.
- Гудков Л., Дубин Б. «Эпическое» литературоведение. Стерилизация субъективности и ее цена // Новое литературное обозрение. — 2003. — №59.
- Гудков Л., Дубин Б. Литература как социальный институт. — М.: Новое литературное обозрение, 1994.
- Дмитренко С. Рец. на кн.: Сухих, И. Н. Книги XX века: русский канон. — М.: Издательство Независимая Газета, 2001. — 352 с. // Литература. — 2001. — № 41.
- Дмитриев Д. Русская литература XX века: разные тексты или гипертекст? // Новый мир. — 2001. — № 9.
- Климова М. Femmeterrible: блог Маруси Климовой. Запись 05.09.2014. — Режим доступа: <http://marussia.livejournal.com/443109.html>.
- Климова М. Моя антиистория русской литературы. — М.: АСТ, 2014.
- Климова М. Моя история литературы. — СПб.: Гуманитарная Академия, 2004.
- Лейдерман Н. Л. Русская литература XX века: закономерности исторического развития. Кн. 1, Новые художественные стратегии. — Екатеринбург: УрО РАН; УрО РАО, 2005.
- Литвин И. Рецензия: Новое литературное обозрение. — 2003. — № 59. — Специальный выпуск // Книжное обозрение. — 2003. — Режим доступа: <http://kniga.websib.ru/article.htm?no=116>.
- Муриков Г. Новый краткий курс // Литературная Россия. — 2013. — № 28.
- Новодворская В. Поэты и цари. — М.: АСТ, 2009.
- Сухих И. Книги XX века: Русский канон: Эссе — М.: Изд-во «Независимая газета», 2001.
- Тиханов Г. Будущее истории литературы: Три вызова XXI века // Новое литературное обозрение. — 2003. — №59.
- Шенле А. Между «древней» и «новой» Россией: руины у раннего Карамзина как место modernity // Новое литературное обозрение. — 2003. — №59.

Данные об авторах

Литовская Мария Аркадьевна — доктор филологических наук, профессор кафедры русской литературы XX–XXI веков, Уральский федеральный университет имени первого Президента России Б. Н. Ельцина; ведущий научный сотрудник, Институт истории и археологии, УрО РАН.

Адрес: 620000, г. Екатеринбург, пр. Ленина 51.

E-mail: marialiter@gmail.com

Третьякова Кристина Сергеевна — магистрант кафедры русской литературы XX–XXI веков, Уральский федеральный университет имени первого президента.

Адрес: 620000, г. Екатеринбург, пр. Ленина 51.

E-mail: marialiter@gmail.com.

About the authors

Litovskaya Maria Arkadievna is a Doctor of Philology, Professor of Russian Literature XX–XXI century Department, Ural Federal University named after the First President of Russia B. N. Yeltsin; Leading Researcher, Institute of History and Archeology, Ural Branch of the Russian Academy of Sciences.

Tretyakova Kristina Sergeevna is a graduate student of Russian Literature XX–XXI century Department, Ural Federal University named after the First President of Russia B. N. Yeltsin

УДК 882.161.1
ББК ШЗЗ(2Рос=Рус)63-3

А. Ю. Большакова
Москва, Россия

О РОЛИ СЮЖЕТА В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ: ОТ СОЦРЕАЛИЗМА К КЛАССИКЕ XX ВЕКА¹

Аннотация. В статье основное внимание уделяется проблеме сюжетности русской литературы второй половины XX в.: от социалистического реализма к художественным опытам «деревенской прозы» и ее последователям, продолжившим традиции русской классики. Рассматривается проблема сюжетности произведений различных художников: В. Шукшина, Б. Екимова, В. Астафьева, В. Личутина и других писателей. Автор статьи отмечает как сюжетную нормативность соцреалистической литературы (в том числе и колхозной), так и модели сюжета, возникшие после (в творчестве «деревенщиков»). Обращается внимание на сюжетное своеобразие разных жанров: путешествия, детектива, романа и т. д.

Ключевые слова: сюжет, жанр, нормативность, бессюжетность, событийность, история.

A. Ya. Bolshakova
Moscow, Russia

ON THE ROLE OF THE STORY IN RUSSIAN LITERATURE: FROM SOCIAL REALISM TO THE CLASSICS OF THE XXth CENTURY

Abstract. The article focuses on the issue of plot Russian literature of the second half of the XXth century: from socialist realism to the art experience «village prose» and its followers to continue the tradition of Russian classics. The problem of plot works by various artists: V. Shukshin, B. Yekimova, V. Astafieva, V. Lichutina and other writers. The author notes how the storyline normativity socialist realist literature (including collective farm), and plot models that emerged after the (in the work of «villagers»). Attention is drawn to the originality of the plot of different genres: travel, detective novel.

Keywords: plot, regulatory, plotless, event, history.

Нынешнее преобладание на книжных полках паралитературы — остросюжетных (детективных, приключенческих, любовно-эротических и т. п.) поделок — вызвало, однако, и требование возвращения сюжетности, все настойчивей предьявляемое к серьезной литературе в обстановке обострившейся конкурентности. Казалось бы, все ясно: спрос рождает тенденцию. Однако корни такой тенденции следует, на мой взгляд, искать глубоко в прошлом. Как и решение вопроса о (бес)сюжетности русской прозы и ее истоках.

Сюжетная нормативность соцреалистической литературы (в том числе и колхозной) была замешана на центральном (классовом, идеологическом) конфликте старого и нового. Недаром В. Шукшин в заметках о своем (еще тяготеющем к этим нормативам) романе «Любавины» упоминает именно о вовлечении семьи в борьбу с Новым [Шукшин 1985: 687]. И, как вывод, в целом не свойственный зрелому творчеству писателя (в оценке «неизбежности» гибели крестьянского рода): «За мальчиком, который победил их, пролетарским посланцем, стоял класс, более культурный, думающий, взваливающий на свои плечи заботу о судьбе страны. Об этом роман» [Там же]. Спустя десятилетие, в рассказе Шукшина «Срезал» (1970) о «бесплатном спектакле», в деревне со знаковым названием «Новая», происходит пародирование сюжетной модели: перевод самой идеи (классовых, психологических, социальных и т. п.) схваток «старого» и «нового» в ус-

ловно-игровую сферу театральных форм (в основе сюжета — «состязание» местного краснбая с приехавшими из города «знатными земляками», в результате которого сельский «силач»² срезает в споре гостей: «отсталость» побеждает «просвещенность», «прогресс»). Былая серьезность сюжета с явной политической подоплекой трансформируется на подмостках сельской «сцены».

Ироническое снижение нормативной сюжетной модели в деревенской прозе 1960-х — 70-х задано еще установкой Ф. Абрамова (в его программной статье 1954 г. «Люди колхозной деревни в послевоенной прозе») на преодоление упрощенчества в сюжетах о подъеме колхозной нови в послевоенной колхозной литературе. «Сходство, доходящее до однообразия (в романах С. Бабаевского, Г. Николаевой, Г. Медьнского, Ю. Лаптева и др. — А. Б.), заключается в другом: может показаться, будто авторы соревнуются между собой — кто легче и бездоказательнее изобразит переход колхоза от неполного благополучия к полному процветанию» [Абрамов 1954: 213].

Жесткая нормативность сюжетности в 1940-х — 50-х, ориентировавшая читателя на положительного, даже идеального героя (борца, творца, и, наконец, певца «светлого будущего»), вызвала к жизни особую сюжетную модель: образцовую модель для вдохновения и подражания — со стороны массового советского читателя. Заметим исчезновение со страниц деревенской прозы образцового героя типа Сергея Тутаринова: все требования совет-

¹ Статья написана при поддержке РФНФ: грант № 15-34-11045 «Своеобразие и мировое значение русской классической литературы (XIX — первая половина XX столетия). Идеалы, культурно-философский синтез, рецепция». Целевой конкурсу «Русская классическая литература в мировом контексте».

² Ср. как в обрисовке маски-характера используется знаменитый ленинский прищур: мимическая особенность основателя теории и практики классовой борьбы в России.

ской критики вернуть его на страницы повествований деревенщиков остались втуне. Логика повествования, авторской мысли подсказывала иную характерологию, иные художественные ходы. То же произошло и с выхожденной в 1940-х — 50-х гг., нормативной сюжетной моделью соцреалистического образца. Однако утрата доверия к сюжетности обернулась на страницах деревенщиков... ее исчезновением как таковой.

Ситуации исчезновения предшествовала *намеренная бессюжетность* лирической прозы, заменившей реальные событийные пласты повествования — сферой памяти, путешествий по дорогам воспоминаний и т. п. Лиро-эпическая проза деревенщиков, во многом унаследовав эти генетические черты, словно ненароком приостановила триумфальное шествие колхозной литературы по пути перехода «от неполного благополучия к полному процветанию» в мифологизированных краях «света над землей». К трансформации нормативной сюжетности мало располагали и ненормативные герои — словно б прикрепленные к родовой памяти и традициям старики и старушки, «мужики и бабы», «странные люди», «чудики»; или углубленные в свой духовный мир повествователи...

Действительно, сюжетная основа деревенской прозы кажется простой — вплоть до семантической стертости. Быть может, нивелированность событийной стороны повествования, некая утрата навыков сюжетного мастерства привели и к девальвации жанра романа у писателей этого направления? Можно сделать типологический срез сюжетики у писателей-деревенщиков, можно вкратце пересказать их один за другим: суть не меняется. Даже самые событийные, острые из них кажутся одномерными, блеклыми и даже тривиальными. «Калина красная» В. Шукшина: вор-рецидивист выходит из тюрьмы, едет в село к невесте по переписке, пытается начать честную трудовую жизнь, но его находят старые дружки и убивают. «Сураз» Шукшина: в село, где живет бесшабашный деревенский красавчик приезжает чета учителей; красавчик пытается соблазнить жену, муж избивает его, красавчик кончает жизнь самоубийством. «Пастух и пастушка» В. Астафьева: молодой лейтенант Отечественной войны после боя встречает столь же молодую, но опытную женщину, они проводят одну ночь любви и лейтенант уезжает; его ранят и он медленно умирает — в финале, очевидно, на его могилу приходит некая женщина, очевидно, та самая возлюбленная. «Привычное дело» В. Белова: крестьянин борется за существование своей семьи, ему вменяются в вину незаконные покосы, в возмущении он подается в город, но неудачно, и вскоре возвращается домой, но там узнает о смерти горячо любимой жены — горе его неизбывно.

«Холоушино подворье» Б. Екимова: одинокий старый крестьянин владеет большим хозяйством, на него (в поисках денег) совершено покушение, его уговаривают продать хозяйство и съехаться с родными, тот, было, соглашается, но внезапно меняет решение (из-за необходимости выращивать ценный приплод) и вскоре умирает (денег так и не находят). «Пастушья звезда» Б. Екимова: старый пастух живет в по-

селке у дочери, но вскоре ему это надоедает и он занимается пастухом к некоему кавказцу, попадая в места возле родного хутора и вспоминая о прошлом, сравнивая его с настоящим (не в пользу последнего); внезапный пожар на брошенном хуторе уносит жизнь его нового знакомого и разрушает остатки воспоминаний о былом; старик покидает хозяина и его сына, оставляя последнему надежду на свое возвращение.

Некоторые же произведения — «Оду русскому огороду», «Последний поклон» Астафьева, «Память лета», «Пиночет» Екимова, «Историю села Брехова», «Старицу Прошкину» Можяева, как и, к примеру, «Сталинскую дачу» Крупина или «Крылатую Серафиму», «Домашнего философа» или «Реку любви» Личутина, — пересказать даже в таком примитивном виде почти невозможно. Вместо сюжета возникают ряды картин, сцепление эпизодов, сцен, зарисовок. По сути, перед нами то, что в литературоведении называется *«бесфабульным»* или *«бессюжетным»* произведением, где ослабление событийно-причинной связи компенсируется за счет усиления темпоральности.

Установка на смену и сцепление разновременных пластов вынесены в заглавие, к примеру, в «Сталинской даче» Крупина, «Всё впереди» Белова (здесь — при сохранении сюжетности), «Память лета», «Пиночет» Екимова, «Последний поклон» Астафьева, «Последний срок» Распутина и др. Симптоматично и возникновение (в рамках деревенской прозы) исторических хроник («Кануны», «Год великого перелома», «Час шестый» Белова) — неизбежное по мере ослабления сюжетного начала. Можно предположить — по крайней мере введение в художественные пласты отрывков «Из летописей» свидетельствует о том, — что в историческом романе «Раскол» Личутин выступает как своего рода продолжатель этой направленности.

Важна и модификация (прохождение через субъектные сферы героев и автора) жанра путешествий. В повестях «Почем в Ракитном радости», «Друг мой Момич» Воробьева, астафьевской «Оде русскому огороду», «Пастушья звезда» Екимова, «Старице Прошкиной» Можяева, как и в повести «Река любви» Личутина о впечатлениях о поездке на родину в далеких уже 1970-х, путешествие обретает темпоральный характер: возвращения автора и героев в страну детства, юности, красоты, грез о былом.

Но есть и еще один аспект проблемы (бес)сюжетности, и заключается он в *диалектике обыденного и чудесного, необычного*, которая составляет одну из особенностей творчества В. Личутина, но издавна была основой воображаемых миров художественной литературы. Кажется, повествования деревенщиков нарочито (или вынужденно, в силу «серого» жизненного материала?) обыденны, обывательны — и потому нынешнему потребителю литературной продукции кажутся устарелыми, скучными, малоинтересными. Особенно в обстановке, когда серьезная литература вынуждена бороться за свое место на культурном горизонте, соперничая с литературой массовой, остросюжетной кинопродукцией, телешоу и т. п. Однако, под флером «простоты», как видим мы у того же Личутина, таится стремление побудить реальность раскрыть *самое сокровенное: то редко-*

стное *Чудо Жизни*, которое не всякому дается, открывается.

Особый дар Личутина, несмотря на его тяготение к изображению мрачных событий, смертей и тягучих переживаний утрат, состоит в умении видеть и запечатлеть *красоту* обыденности и возвышенность составляющих жизнь человека рядовых, но столь важных для него событий. Как отмечает сам автор в сборнике «Уроки русского»: «Украшение жизни вообще свойство русского человека, он не хочет прозябать в скудости чувств» (45). Без этого озарения, без веры в красоту и мечту «человек не живет, а существует, выживает глеет» (198).

Простое событие как сюжетный элемент важен таким писателям для проникновения в человеческую душу, в загадки национального менталитета. *Событие как Чудо жизни* интересно в первую очередь: к этому взывала и онтологическая природа деревенской прозы, сосредоточенной на загадках жизни и смерти, рождения и распада.

На первый взгляд, как и низведение читателя в сферу сельской обыденности, так и несколько наивное ожидание чуда, приводя к устранению обязательной для сюжетности причинной связи обуславливает в таком литературном письме и некий произвол автора, порой как бы впадающего в беспомощность, нарочитую бесфабульность и т. д. Не есть ли это, однако, прием для воссоздания внутреннего мира автора, вольно скользящего по волнам своей памяти, проникающего в субъектные сферы героев, лукаво играющего жанровыми, фабульными ожиданиями читателя и т. п.? Очевидно, не только — несмотря на полное соответствие этого приема поэтической стороне деревенской прозы. Свидетельство тому — все усиливавшаяся в 1980-х — 90-х противоположная (бессюжетности) тенденция: *попытки реанимации сюжетности деревенщиками — через введение детективной интриги, элементов триллера* и т. п. В. Личутин, как мы видим не только в сюжетах Поморской хроники или «Скитальцев», но и в прозе нового века: к примеру, в построенном как психологический детектив романе «Беглец из рая», подхватил эту тенденцию и всемерно развил ее. Еще в Поморской хронике Личутина звучит мотив преступления и наказания, в дальнейшем пронизывающий все его творчество. Так, в романе «Фармазон» это мотив тайного хранения золота и борьбы из-за него отца с сыном, завершающееся убийством Федора Креня сыном Михаилом. Во «Вдове Нюре» брат (тот же Михаил) убивает своего брата в период классовой борьбы на селе.

Модификация детективной интриги происходит в 1980-х в астафьевском «Печальном детективе», где схватки героя, бывшего милиционера, с реальными преступниками словно перерастают в философскую борьбу с мировым злом. Элементы триллера вводятся в астафьевскую новеллу «Людочка» о насилии над девушкой, ее самоубийстве и кровной мести бандитам со стороны ее отчима. В «Царь-рыбе» Астафьева авантюрно-приключенческая сюжетная линия появляется не только в «браконьерских» главах, но и в «Сне о белых горах», где затерянные в зимней тайге герои претерпевают опасности, борются со смертью и т. д. Нельзя не заметить остросюжетных моментов и в «Калине красной»,

«Охоте жить» и других рассказах Шукшина, «Высшей мере» Екимова (нелегальный промысел героев-браконьеров, борьбе с милицией и т. п.).

В начале 1990-х Б. Можяев называет свою книгу повестей и рассказов — «Русские детективные истории, не похожие ни на что», в предисловии оговаривая свое пристрастие (с момента публикации «Власти тайги» в 1954 г.) подцензурными соображениями (задачей «перепрыгнуть цензурный частокол»). «Преступления, которые “налицо”», хотя их никто не раскрывает (т. к. «преступлений у нас как бы и не существует вовсе» [Можяев 1993: 5]) — предмет изображения в можяевской «Старице Прошкиной», «Истории села Брехово», «Живом».

По мере становления творческой личности, особенностью Личутина становится проведение историй героев через сгущенное поле страстей. Обычная русская глубинка превращается в такое поле под пером писателя. В «Любостое», к примеру, сельская жизнь сбежавшего из города героя-писателя насыщена событиями и поступками (своими и окружающих), которые все время держат силовые нити сюжета на грани жизни и смерти, мира и раскола, любви и ненависти. То же происходит спустя десятилетия в «Миледи Ротман» и «Беглеце из рая», где герой, перемещаясь из столицы в провинциальную глубинку или в деревню и обратно в город, словно тянет за собой череду драматических и трагических событий, несмотря на все свои попытки жить спокойно и даровать покой близким и приближенным.

И все-таки прозу Личутина, как и прозу «деревенщиков», нельзя назвать событийной: в ней, как и у его знаменитых предшественников, властвует не событие, но — чувство, мысль. *Переживание мира*. И, несмотря на введение остросюжетных элементов, в его Поморской хронике 1970-х — 80-х, еще во многом ограниченной региональной спецификой, внешняя событийность сведена к минимуму. В стиле деревенской прозы, Личутин сосредотачивается на тягучих размышлениях своих персонажей и собственно авторских переживаниях истории русского Севера в его природном и человеческом измерении. Хотя, скажем, во «Вдове Нюре» ощущается глубоко запрятанная — во внешне неподвижной истории одинокой старой женщины — детективная линия, связанная с тайной рождения ее приемного сына и его трагической гибели от руки брата. В этой и других историях охотников и рыболовов, вынужденных сражаться с жестокой стихией, реализует себя сюжетная линия хроники, связанная с постоянной борьбой за выживание. Тем не менее, в личутинской прозе события, сюжетные повороты вплетены в общую канву художественных размышлений автора о русском народе. Его душа неизъяснимая — главный герой его творчества, и каждое движение этой великой души есть главное событие для него и его читателей.

ЛИТЕРАТУРА

Абрамов Ф. Люди колхозной деревни в послевоенной прозе // Новый мир. — 1954.

Можяев Б. Русские детективные истории, не похожие ни на что. — М., 1993.

Шукшин В. Собр. соч.: в 3 т. — М., 1985. — Т. I.

Данные об авторе

Большакова Алла Юрьевна — доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник отдела древнеславянских литератур, Институт мировой литературы им. А. М. Горького.

Адрес: 121069, г. Москва, ул. Поварская 25а

E-mail: allabolshakova@mail.ru

About the author

Bolshakova Alla Yurievna is a Doctor of Philology, Leading Researcher old Slavic Literatures Department, Institute of World Literature named by A. M. Gorky.

ГОТОВИМСЯ К УРОКУ

УДК 372.882.161.1(Жуковский В. А.)
ББК Ч426.839(=411.2-24)

Н. П. Терентьева

Челябинск, Россия

АКСИОЛОГИЧЕСКАЯ СИТУАЦИЯ ПРИ ИЗУЧЕНИИ ЛИТЕРАТУРЫ В ШКОЛЕ: В. А. ЖУКОВСКИЙ «ТЕОН И ЭСХИН»

Аннотация. Автор вводит в методику литературного образования понятие «аксиологическая ситуация», предлагает его научное обоснование. Технология создания и развития аксиологической ситуации показана на примере урока по стихотворению В. А. Жуковского «Теон и Эсхин» в 9 классе. Решение аксиологических ситуаций способствует ценностному самоопределению учащихся.

Ключевые слова: образовательная ситуация, аксиологическая ситуация, художественная задача, диалог, технология, смысл, ценность, ценностное самоопределение.

N. P. Terentieva

Chelyabinsk, Russia

AXIOLOGICAL SITUATION WHEN STUDYING LITERATURE AT SCHOOL: V. A. ZHUKOVSKY «THEON AND AESCHINES»

Abstract. The author introduces the methodology of literary education the notion of «axiological situation», offers its scientific justification. Technology creation and development of axiological situation is shown by the example of the lesson on the poem V. A. Zhukovsky «Theon and Aeschines».

Keywords: educational situation, axiological situation, artistic problem, dialogue, technology, actualization, sense, value, self-determination in values.

На пороге XXI века Ю. М. Лотман написал с тревогой: «Мир, в котором мы живем, все более хочет получить важнейшие ценности по самой дешевой цене. Это напоминает не очень радивых учеников, которые подглядывают в ответы к задачам вместо того, чтобы решать их самим. Мы хотим получить истину как можно быстрее, как готовые ботинки, сшитые на “никого”» [Лотман 2005: 298]. Труд души читателя-школьника — непременно условие обретения важнейших жизненных ценностей при изучении литературы в школе. Чтобы у ученика появилось чувство сопричастности литературному произведению, на уроке необходимы определенные образовательные ситуации, реализующие ценностный, воспитательный потенциал литературы. Рассмотрим возможности создания аксиологических ситуаций, актуализирующих потенциальные ценности предметов и явлений для субъекта.

Ситуационный подход ограничен для методики словесности. Определены речевые ситуации, побуждающие учащихся к разного рода речевым высказываниям. Утверждению проблемного метода сопутствовало введение в методику и образовательную практику проблемных ситуаций. Между тем, как справедливо отмечено Е. О. Галицких, «поиск путей “от сердца к сердцу” в диалоге, общении, обмену духовными ценностями одного человека с другими людьми остается педагогической проблемой» [Галицких 2003: 8].

В определении аксиологической ситуации применительно к литературному образованию мы опираемся, с одной стороны, на ее определение в психологии, педагогике, дидактике, с другой — на представления, сложившиеся в культурологии и литературоведении.

Аксиологическая ситуация в литературном образовании — это спонтанно возникающая или организуемая учителем событийная ситуация смыслопорождения в процессе освоения литературы, сопровождающаяся актуализацией потенциальных ценностей культуры, их оценкой, сознательным выбором учащимися лично значимых ценностей.

Своеобразие аксиологических образовательных ситуаций при изучении литературы в школе состоит в том, что они являются непременным атрибутом самого литературного произведения, ведь литература по природе своей — это непосредственный «язык ценностей» (М. С. Каган). Литературные аксиологические ситуации, коллизии проживаются, переживаются учениками-читателями, вызывая эмоциональный отклик, и становятся источником рождения у них личностных смыслов.

Образовательные ситуации предполагают самостоятельное решение проблем учащимися определенных задач. Доминантой аксиологических ситуаций является решение «задач “на смысл”» (А. Н. Леонтьев), «задач “на жизнь”» (Д. А. Леонтьев), «задач “на ценность”» (В. Е. Ключко). «Решение задач “на смысл”, **задач “на ценность”**» — таково основное предназначение мышления, если понимать его как проявление творчества, направленного на созидание себя или сохранения себя как целостности в случае глубинного расхождения между образом жизни и образом мира» [Ключко 2005: 155]. Данные формулы близки по смыслу, синонимичны. Вместе с тем понятие «задача “на ценность”» более соответствует специфике аксиологической ситуации и процессу самоопределения личности в ценностях.

Задачи «на ценность» образуют психологический и смысловой «каркас» аксиологической ситуации. Мы выделили три вида взаимосвязанных задач на «ценность» при анализе и интерпретации художественного произведения в процессе аксиологической ситуации:

– установочные (перспективные) задачи призваны актуализировать аксиологическую проблему в сознании учащихся, соединяя вечное в искусстве и современный жизненный контекст;

– аналитические, интерпретационные задачи «на смысл», «на ценность» заданы и предъявлены содержанием, коллизиями художественного произведения. Они лежат в плоскости возрастных, поколенческих, социальных интересов современных школьников и предполагают анализ и интерпретацию текста;

– рефлексивные задачи побуждают сопрячь решение интерпретационной задачи «на ценность» с жизненным опытом и позицией ученика.

Предложенное А. В. Хуторским обоснование цикла и технологии образовательной ситуации с выделением в ней последовательных, взаимосвязанных этапов может быть перенесено на аксиологическую ситуацию в литературном образовании [Хуторской 2007: 583].

Рассмотрим технологию создания и развития аксиологической ситуации, включающей задачи «на ценность», на примере урока по изучению в 9 классе стихотворения В. А. Жуковского «Теон и Эсхин».

С. С. Аверинцев акцентировал одну из важнейших доминант художественного мира Жуковского: «Сокровенное человеческое достоинство предстает как ценность в себе, более того, как высшая ценность, онтологически и аксиологически имеющая приоритет пред всем, что публично, и являющаяся для него верховным мерилем. Оно — как скрытая драгоценность...» [Аверинцев]. Эта «скрытая драгоценность» откроется при чтении романтической баллады «Теон и Эсхин», которая позволит ученикам не только эстетически и эмоционально откликнуться на «чудесные картины и чувства» в лирике Жуковского, но и включиться в вечный диалог о смысле жизни. Коллизия баллады строится на вечном и вместе с тем крайне современном поиске героями «земного блаженства» — выборе между соблазнами потребления и тем, что нетленно.

1. Введение в тему. Актуализация аксиологической ситуации.

Учитель: Название стихотворения, как правило, — ключ к пониманию его смысла. Сформулируйте и запишите вопросы к названию стихотворения В. А. Жуковского «Теон и Эсхин». Что оно дает для предпонимания произведения?

Учащиеся:

– Кто такие Теон и Эсхин?

– Они имеют отношение к античности? (Созвучные параллели: Эсхин — Эсхил; Теон — пантеон).

– Что означают их имена?

– Какие отношения связывают Теона и Эсхина?

– Союз «и» в названии — знак единства героев (их сравнения, противопоставления)?

Учитель: Название стихотворения ассоциируется у нас с античностью. В него вынесены имена героев. Отсылка к прошлому характерна для романтизма. Нам предстоит понять:

– Почему Жуковский обращается к античным образам?

– Может ли диалог поэта-романтика с античностью быть важен и для нас? (*Установочная аксиологическая задача*).

2. Уточнение образовательного объекта.

Поэт приглашает читателей к разгадыванию тайны «земного блаженства» (формула из стихотворения).

– Что же такое блаженство?

– Вам знакомо это состояние? Чем оно было вызвано?

– Подберите синонимы, смысловые ассоциации к слову «блаженство». Индивидуальное задание комментаторам — уточнить по словарям значение этого слова.

Блаженство — добро, высшая степень счастья, высшая степень удовольствия, наслаждение, гармония, удовлетворенность. В словаре В. И. Даля блаженство соотносится со счастьем, благополучием, благоденствием, высшей степенью духовного наслаждения. Высокая степень счастья, наслаждение.

– Что же является блаженством, высшим счастьем для героев стихотворения Жуковского?

Чтение стихотворения учителем.

3. Конкретизация задания.

Итак, перед нами два героя — друзья, чьи жизненные пути разошлись. Антитеза определяет образный строй стихотворения. У каждого из героев свой жизненный опыт. В стихотворении очевидны вечные мотивы странничества, пути, возвращения и встречи: возвращение Эсхина в родные Пенаты после долгих странствий ассоциируется с возвращением блудного сына в родную обитель, только встречает его не отец, а друг юности Теон. Их диалог — о жизненных открытиях, обретенном опыте. Таковую встречу дано пережить каждому человеку.

Аналитическая, интерпретационная задача «на смысл», «на ценность»:

– Кому из героев удалось открыть тайну земного блаженства? В чем оно состоит?

4. Решение ситуации.

Перечитывание стихотворения учащимися. Самостоятельная работа с его текстом.

– Выделите в тексте стихотворения ключевые понятия, цитаты, раскрывающие жизненные позиции Теона и Эсхина. Заполните таблицу.

Тайна «земного блаженства»

(ключевые понятия, цитаты)

Эсхин	Теон
Жизнь после расставания	
«Он долго по свету за счастьем бродил, но счастье, как тень, убежало».	Остался на бреге Алфея
Роскошь	Домашние пенаты
Слава	«В желаниях скромен,
Вакх	Без пышных надежд»
Эрот	Скромная хижина
«Цвет жизни был	Солнце, море, мирты,
	розы
	Гроб

<i>Эсхин</i>	<i>Теон</i>
<i>сорван, увяла душа. «Скука сменяла надежду»</i>	
Встреча друзей	
<i>Взгляд любопытный Лицо его скорбно и мрачно</i>	<i>Внимательно смотрит Взор прискорбен, но ясен</i>
Жизненный опыт	
<i>Изменяющие блага «Надежда — лукавый предатель» Наслаждения минутные «Жизнь презирать научился»</i>	<i>Нетленные блага: «любовь и возвышенность мыслей» Красота «Для сердца прошедшее вечно» «Страданье в разлуке есть та же любовь» Надежда: «лучшее в жизни еще впереди» Вера Примирение с природным, предрешенным ходом жизни «Боги для счастья послали нам жизнь, Но с нею печаль неразлучна»</i>

5. Предъявление решения ситуации.

Приглашение учащихся к диалогу с целью сопоставить свое решение *интерпретационной аксиологической задачи* с интерпретациями участников диалога.

– Как видим, баллада строится на антитезе. Кто из героев постиг «тайну земного блаженства»?

– В чем же состоит оно? Каковы пути, ведущие к «земному блаженству»?

– Есть ли душа у Теона?

– А у Эсхина?

6. Систематизация решения ситуации.

– Итак, почему разочарован Эсхин и счастлив Теон?

Мотив поисков смысла жизни, связанный в балладе с пониманием счастья, «блаженства», задан уже в первой строфе стихотворения. Эсхин в поисках счастья странствовал по свету, познал притягательность всех земных соблазнов («И роскошь, и слава, и Вакх, и Эрот»), но «счастье, как тень, убежало». Это минутные блага, опустошившие душу героя, но не открывшие ему того, что по-настоящему ценно и наделено жизненным смыслом. Итог — разочарование во всем, равнодушие к жизни, охлаждение чувств, скепсис, презрение к жизни: «Надежда — лукавый предатель».

Романтизм выразил разочарование и одновременно безграничной силы порыв к идеалу. Теон открывает счастье дома, «при бреге Алфея». Тайна «земного блаженства» явлена ему как результат «странствий души», внутренних исканий. Для него очевидны «великость творенья» и «нетленные блага». Он верит, что «боги для счастья послали нам жизнь». В. А. Жуковский доверил герою свои жизненные открытия. В письме А. И. Тургеневу (август 1805 года) поэт утверждал:

«Наше счастье в нас самих!» [Жуковский 1960: 451–452]. Любовь, освятив жизнь Теона, возвысив душу, позволила ему открыть смысл бытия, Любовь, красота, «возвышенность мыслей», вера в жизнь вечную, память об ушедших — в этом видит Теон смысл жизни, ее нетленную ценность. Даже потеря любимой не лишила его, человека верующего, надежды на то, что «лучшее в жизни еще впереди», в мире ином.

Теон чистосердечно делится своими жизненными открытиями с другом, пытается вселить в него веру и оставить за ним право выбора: Эсхин волен сам творить свою судьбу. Теон же этот выбор сделал давно, поэтому он счастлив:

С сей сладкой надеждой я выше судьбы,
И жизнь мне земная священна;
При мысли великой, что я человек,
Всегда возвышаюсь душою.

В стихотворении выражено высокое представление о предназначении человека и его жизненных ценностях. Жуковскому свойственно религиозно-гуманистическое понимание человека. «Стремить» человеческую душу «ко всему возвышенному и необыкновенному» — такое представление о цели поэзии определило ценностные доминанты художественного мира В. А. Жуковского, в основе которого первоосновы бытия — дух и душа.

Работа по заполнению таблицы в процессе самостоятельного анализа стихотворения на данном этапе может быть дополнена составлением кластеров «Формула счастья (по Теону, Эсхину)».

7. Работа с культурно-историческим и жизненным контекстом.

– Какие литературные герои из ранее изученных произведений вспоминаются вам при чтении баллады Жуковского?

Очевидны параллели с романтическими героями Горького («Старуха Изергиль», «Песня о Соколе»), Лермонтова («Мцыри»), их представлениями о полноте душевной и духовной жизни. «Забвение души» оборачивается утратой счастья, трагедией для карамзинской бедной Лизы. Этот ряд, как мы убедимся, изучая литературу, будет продолжен. Мы вспомним героев Жуковского, читая в 9 классе романы «Евгений Онегин» («Но я не создан для блаженства, ему чужда душа моя...»). Н. В. Гоголь, назвав свою поэму «Мертвые души», показал, как замена нравственных, духовных ценностей материальными влечет омертвление души. Этот ряд, как мы убедимся, изучая литературу, будет продолжен.

8. Рефлексия.

– Можем ли мы теперь ответить на вопрос о том, почему поэт обращается к античным образам в романтической балладе?

Романтики начала XIX века искали в античности идеал гармонических взаимоотношений между человеком и миром. В. А. Жуковскому в античности открылась «меланхолия — грустное чувство, объемлющее душу при виде изменчивости и неверности благ житейских...» [Жуковский 1960: 451–452]. Сам же Жуковский, в отличие от Горация, например, убежден: «... земное на минуту, все изменяется, все гибнет; но мы говорим так о погибели одних внешних, чуждых нам призраков, неменяемых для нас

верным, негибнущим, внутренним, нашим; а древние говорили о погибели того, что, раз погибнув, уже ничем заменяемо не было» [Жуковский 1985: 340]. Античность во многом является точкой отсчета в культурном, духовном самосознании, наследовании для последующих поколений. И наше не исключение. В античности мы обнаруживаем «зерно вечного» в понимании человека, характере его отношений с миром.

– Современен ли диалог поэта-романтика с античностью?

– Какие афористические строки стихотворения вы хотели бы выписать в свой читательский дневник?

Этап личностной рефлексии обуславливает и характер домашнего задания — сочинение-эссе «Жизненный выбор: Теон или Эсхин?». Эта тема ставит самого ученика в ситуацию ценностного выбора.

Исключительная воспитательная значимость аксиологических ситуаций, связанных с поисками смысла жизни героями литературы, их жизненным выбором, очевидна. Смысложизненные аксиологические ситуации могут быть системно, диалогически выстроены на уроках литературы. Участие в аксиоло-

гических ситуациях помогает ученикам трудом душевным и духовным обрести собственную истину.

ЛИТЕРАТУРА

Аверинцев С. С. Британское зеркало для русского самопознания, или еще раз о «Сельском кладбище» Грея-Жуковского [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://romanbook.ru/book/6378042/?page=1>

Галицких Е. О. От сердца к сердцу. Мастерские ценностных ориентаций для педагогов и школьников. Метод. пособие. — СПб.: «Паритет», 2003. — 160 с.

Жуковский В. А. О меланхолии в жизни и поэзии // В. А. Жуковский Эстетика и критика. — М.: Искусство, 1985. — 431 с.

Жуковский В. А. Собрание сочинений: в 4 т. — М.; Л.: ГИХЛ, 1960. — Т. 4. — 783 с.

Клочко В. Е. Самоорганизация в психологических системах: проблемы становления ментального пространства личности (введение в трансперспективный анализ). — Томск: Изд-во ТГУ, 2005. — 174 с.

Лотман Ю. М. Воспитание души. — СПб.: Искусство, 2005. — 624 с.

Хуторской А. В. Современная дидактика. Учеб. пособие — 2-е изд. — М.: Высш. шк., 2007. — 639 с.

Данные об авторе

Терентьева Нина Павловна — доктор педагогических наук, доцент кафедры литературы и методики обучения литературе, Челябинский государственный педагогический университет.

Адрес: 454081, Россия, г. Челябинск, ул. Героев Танкограда 110.

E-mail: terminapavl@yandex.ru.

About the author

Terentieva Nina Pavlovna is a Doctor of Pedagogics, Assistant Professor the Chair of Literature and Teaching Methods of Literature, Chelyabinsk State Pedagogical University.

УДК 372.882.161.1:028.5
ББК 4426.839(=411.2)-058.0

Л. Д. Гутрина
Екатеринбург, Россия

«ВАМ И НЕ СНИЛОСЬ»: ПРОИЗВЕДЕНИЯ О ЛЮБВИ В КРУГЕ ЧТЕНИЯ СОВРЕМЕННЫХ ШКОЛЬНИКОВ

Аннотация. Автор рекомендует для прочтения и обсуждения со школьниками 5–6 классов прозаические тексты Н. Абгарян, А. Борисовой, Л. Горалик, С. Лавровой и О. Колпаковой, посвященные теме любви и влюбленности; в творчестве писательниц версии понимания влюбленности варьируются: от влюбленности как игры, определенного атрибута возраста до романтического поклонения Прекрасной Даме.

Ключевые слова: внеклассное чтение, методика преподавания литературы в среднем звене, современная проза для детей и подростков, организация детского чтения.

L. D. Gutrina
Yekaterinburg, Russia

«YOU WOULDN'T DREAM OF IT»: STORIES ABOUT LOVE IN SCHOOLCHILDREN READING SCOPE

Abstract. The author recommends works on the love theme by N. Abgaryan, A. Borisova, L. Goralik, S. Lavrova and O. Kolpakova for reading and discussions with pupils of 5–6 grades. Modern writers understand love differently: as a game, as certain age attribute, as romantic worship of the Beautiful Lady.

Keywords: extracurricular reading, methods of teaching literature in the middle school, contemporary prose for children and teenagers, children's reading arrangement.

Тема влюбленности, взаимоотношений полов не артикулируется как важная для освоения и обсуждения на уроках литературы в школе. При этом неоспоримо, что она привлекает школьников любого возраста, и поэтому взрослым, имеющим доступ к организации детского чтения, важно знать, какие тексты можно предложить ученикам.

Если говорить о подростках и старших школьниках — то ниша заполнена, и тексты известны. Книги А. Жвалевского и Е. Пастернак («52 февраля», «Типа смотри короче»), повести Е. Габовой («Большая девчонка»), К. Арутюнянца («Я плюс все»), рассказы Н. Горлановой («Девочка росла»), Т. Михеевой («Не предавай меня»), переводные повести А. Тор, Д. Гроссмана («Дуэль») и др. — замечательное чтение, необходимое подростку. Но жажда читать и слушать о мальчиках и девочках, о влюбленности есть и у более младших школьников — 9–11 летних.

Данная категория читателей — одновременно и активная зрительская аудитория, которая впитывает модели отношений, предлагаемые масс-медиа. Если говорить о кинопродукции, которая может ответить на запрос «кино о любви», то будут названы сериалы, идущие на основных каналах ТВ, — например, «Универ» и «Молодежка». Не вдаваясь в подробности, — поскольку тема эта требует особого исследования — отметим, что комедийные сериалы воплощают соответствующие сюжеты в несерьезном, смешовом дискурсе: это вечные недоразумения между влюбленными, любовные треугольники.

С другой стороны, школьники как зрители могут считать модель отношений в любви из кинофильмов, созданных на материале классических фэнтези. Так, взаимоотношения Арагорна и Арвен из «Властелина колец», Каспиана и Сьюзен из второй

части «Хроник Нарнии» формируют романтическую версию взаимоотношений, где возможность счастья мыслится либо как недостижимая, либо как достижимая, но ценой лишений и утрат (обязательны плата за любовь, сопряжение любви и страданий). Данная вторая модель отношений все же является проявленной в малой степени, поскольку фильмы «Хроники Нарнии», «Властелин колец» — большей частью не о любви, но о борьбе добра со злом, потому любовная линия уходит в данных фильмах в тень.

Какие тексты современных авторов о любви доступны для чтения–слушания–осмысления современными 9–11-летними читателями? Вслед за данным вопросом, взятым как центральный, тянется цепочка других: дополняют ли тексты современных авторов — и в какой мере — неширокий спектр моделей отношений, предлагаемых кино и сериалами? Есть ли в современной детской литературе тексты, которые могут быть взяты школьниками из периода детства в период подростничества?

Героиня книги С. Лавровой и О. Колпаковой «Верните новенький скелет» (2013) восьмиклассница Саша Сергеева в преддверие весны размышляет, в кого бы ей влюбиться, — в девятиклассника, в учителя физкультуры или в Баскова. Будущая любовь планируется и активно рефлексирована. Выбранный объект любви принимается не абсолютно — он ретушируется в сторону романтического образа. Так, физрук по фамилии Бладт в сознании Саши Сергеевой напоминает капитана Блада Сабатини: «С такими добавлениями и исправлениями Сашины ежедневные любви всегда были очень занимательными, и им ничуть не вредил трагический оттенок безответности» [Лаврова, Колпакова 2013: 34]. Для Саши взаимоотношения с противоположным полом — это атрибут, необходимый для весеннего существования

девочки-подростка. Любовь — это вариант игры, правила которой придумываются и окончание тоже обозримо: летом Саша планирует переключиться с Бладта на девятиклассника, потому что тот снимет скрипучую неприятную куртку. Любовь — слишком далека от жизни, неорганична ей, привносится искусственно — в силу того, что «так надо». Автор, рисуя Сашу Сергееву и её переживания-размышления, позволяет себе улыбнуться некоторым её аргументам, определяющим сценарий любовного сюжета (Хмелевская как непрекаемый авторитет в делах любви), но в целом чувствует, что Сашина позиция принята.

Точно так же, как необходимый атрибут возраста, понимается влюбленность девятилетней героиней повести А. Борисовой «Записки для моих потомков» (2011). «Оказывается, все девочки в нашем классе в кого-нибудь влюблены... мне почему-то тоже захотелось влюбиться. Я долго приглядывалась и выбирала. Так никого и не смогла выбрать. Тогда я решила влюбиться в первого, кого встречу у входа в школу. Им оказался Виссарион Васильевич, наш учитель рисования» [Борисова 2011: 176]. При выборе объекта любви Валентинка полагается на случай, в отличие от восьмиклассницы Сергеевой, которая мыслит рационально. Для второклассницы «любовь» связана со смертью, «роковой тайной». Любовь приподнята над бытом и повседневностью. Валентинка, придумывая роковую тайну своей любви, так же, как и Саша Сергеева, обращается к архетипу — в её случае это история Ромео и Джульетты: «Я наврала Ленке, что когда-то очень давно дедушка Виссариона Васильевича обзвал дураком папину дедушку. Этого тогда не прощали, поэтому мой дедушка убил на дуэли его дедушку, а дальше мужчины наших родов начали убиваться на дуэлях как бешеные, пока никого не осталось, кроме моего отца и Виссариона Васильевича. И теперь папа непременно должен его убить... но мы с Виссарионом страстно полюбили друг друга, и все усложнилось» [Борисова 2011: 178].

Ситуация показана глазами Валентинки. Она видит, что выдуманная ею история заставляет краснеть родителей, вызванных к директору (мама плакала, папа был красный, растрепанный, бормотал извинения), мучительна для неё самой. Вывод, который делается героиней, связан с тем, что любовь несет лишь страдания. Но читатель сделает иной вывод: причина страданий — выдуманное «роковое», привнесенное Валентинкой в отношения, излишняя их мифологизация. Если любовь Саши Сергеевой лишена страданий, и сценарий во власти героини повести, то второклассница с ним не справляется, хотя и выдумала его сама.

Встреча героини-второклассницы с чувством любви рисуется и в трех главах книги Н. Абгарян «Манюня» (2014). В главах 8–10 рассказана история двухдневной страсти девочки Манюни к соседу по даче — 28-летнему москвичу, приехавшему с женой и сыном к друзьям. Любовь Манюни сокрушительна, совершенно меняет сферу её каждодневных интересов, определяет единственно возможный вектор ее поступков и проходит несколько этапов. Сначала Манюня

приходит к решению выйти замуж за Олега, затем начинается серия подношений Олегу: первое — это завернутый в лопух камень как вариант долмы (чтоб Олег оценил хозяйственность Манюни); второе — восхитительные с точки зрения ребенка «букет маков, десяток червивых желудей, горсть малины, большая, насквозь просохшая коровья лепешка, дырявое пластмассовое пятилитровое ведро, пустая пачка из-под вонючих сигарет «Арин-Берд»...ржавая железяка, назначение которой так и не смогли установить, дырявый резиновый мяч, большой полукруг чаги, выдраный с мясом со ствола бука, килограмм разнокалиберных камушков и целое семейство ядерных, вытянувшихся на радостях от дождя в полный рост мухоморов» [Абгарян 2014: 92], принесенные к воротам дачи Олега. Наконец, третье и самое серьезное подношение Манюни — фамильный амулет, которым девочка очень дорожит; оно оказывается роковым. Жена Олега не справляется с ситуацией и больно оскорбляет девочку, реакция которой на происшедшее — рвота. Ситуация влюбленности приводит героиню к столкновению с жизнью, к пониманию того, что жизнь не всегда добра и ласкова.

В повести Л. Горалик «Мартин не плачет» (2007) образ любви создается как предельно поэтический и романтический; любовь трепетна, взаимна, и все окружающие ей содействуют, никто ей не мешает, герои существуют в атмосфере идиллии. Мир, изображенный в повести, — добрый мир с адекватными взрослыми и понимающими близкими. Но только вот главный герой повести — не человек, а клонированный слон размером с кошку. Тем любопытнее предложенный поворот: происходит ли что-то с любовью в эпоху нанотехнологий? Клонирования?

Сюжет произведения приотлив: родители четверых детей — генетики, они работают в Индии; они присылают своим детям по почте пробирку № 7 с запиской: «Дети! Это слон». [Горалик 2015: 3]. Присылка слона — не единственное из ряда вон выходящее событие: самый младший Джереми читает Вестник Кембриджского университета и обвиняет старших в «чудовищном инфантилизме», — и это никого не удивляет. Читатель изначально помещен в мир игры, где возможно все. Слон Мартин умеет говорить, читать, играть на волынке, видеть мертвых животных и общаться с ними, к тому же выясняется, что он бессмертен. Сама ситуация, лежащая в основе произведения, делает текст любопытным для чтения школьниками и обсуждения ряда вопросов: 1) как устроена жизнь детей в мире без взрослых? 2) Как живется в мире людей «странному», «другому» герою? Как люди реагируют на домашнего слона и на то, что это клон?

Книга обладает замечательной предметностью: то Мартин сидит в аквариуме, спасаясь от аллергии; то он работает в детском саду и играет на волынке, вот Мартин встречается с хомячком — ангелом-хранителем дома, а вот Мартин намазывает хоботом бутерброд... Подобная поэтика повести дает основания для создания творческих работ школьников, серий рисунков и иллюстраций, буктрейлеров, диафильмов. Книга наполнена диалогами, что делает её

привлекательной для инсценирования, театральных постановок.

Одна из главных линий этой фантастической повести — любовная. Мартин с первого взгляда влюбляется в семилетнюю девочку Дину — соседку и подружку семьи Томпсонов. Сначала Мартин предлагает Дине выйти за него замуж, но Дина отказывает, ссылаясь на то, что она еще маленькая девочка, а не «тетечка», и тогда Мартин решает быть Дине «Рыцарем и Боевым слоном». О своем намерении он говорит Дине постоянно, но очень деликатно. Мартин изъясняется высокопарным языком — как герои-аристократы классической литературы. Но при этом в речи его есть просторечия, нейтральная лексика. Именно Дина меняет строй речи персонажа.

Важно, что волнение от встреч с Диной проявляет способность Мартина к росту. Рост Мартина до размеров настоящего слона — реализация метафоры «большой любви», затертого образа современной поп-культуры; вероятно, именно по этой причине Л. Горалик делает героем повести именно слона — самое большое животное.

Семья Томпсонов ломала голову, как вернуть Мартину прежний вид, поскольку его существование в их доме после увеличения в размерах стало затруднительно. Именно благодаря Дине, которая гладит Мартина по голове, он начинает уменьшаться до прежних размеров. Уменьшение от воздействия Дины — метафора власти любви над влюбленным, власти нежности над любым существом. Кроме того, отметим, что родители не дали детям никаких указаний о свойствах слона, о том, как следует с ним обращаться. Любовь Мартина и реакция на него Дины — то, что «проявляет» в Мартине его натуру, делает его понятным для самого себя и окружающих.

Клонированный слон в повести Горалик ревнует, страдает, смиряется с тем, что Дина никогда его не полюбит. Для того чтобы увидеть мальчика Томаса, с которым дружит Дина, он, подвергая себя риску аллергии, выбирается из аквариума, всовывает нос в банку с водой и таким образом отправляется в школу.

Любовь Мартина настолько сильна, что девочка Дина тоже полюбила его. В финале повести, узнав, что Мартину придется вернуться в Индию, Дина в отчаянии выбегает из дома Томпсонов и чуть было не попадает под машину. Мартин, ставший от волнения немного больше, — размером с крупную собаку, — отталкивает её, и сам сбит машиной. Трагедии не случилось, поскольку Мартин бессмертен. В финале Мартин, снова размером с настоящего слона, стоит во дворе больницы рядом с кроватью Дины, которая, наконец, вышла из комы, и эта ситуация напоминает купринского слона, который также стал тем, кто спас девочку от страданий (рассказ А. И. Куприна «Слон»).

Как любая хорошая детская книга, повесть Горалик двуадресна. Она обращена и ко взрослым; некоторые обороты, аллюзии понятны будут только взрослому читателю:

«Только не перебивайте меня, — сказал Мартин. — Слушайте. Я же все понимаю. Я Вас люблю, а Вы меня ужасно любите. Это не одно и то же, но тут ничего не поделаешь. Вы не станете моей женой. Это

тоже ничего не поделаешь. Но я уже... как бы это сказать? Понимаете, Дина, у Вас будет своя жизнь. И хорошо, и слава Богу. Она будет прекрасная, потому что Вы прекрасная. Но я готовил себя к тому, что в этой Вашей жизни у меня все-таки будет какое-то место. Полезное Вам место. Будет этот... Томас, и я буду давать Вам дурацкие советы, а Вы, слава богу, не будете их слушаться. А потом будет не Томас, а кто-то еще, и Вы будете слушаться, и тоже получите ничего. Потом какой-нибудь *негодяй разобьет Вам сердце, и Вы будете рыдать у меня на плече. А потом Вы разобьете кому-нибудь сердце, и я буду глушить Ваши угрызения совести. Потом я буду соглашаться, что Ваш начальник — скотина.* Катать Ваших детей по двору. Ходить с Вашим мужем на рыбалку. И знаете, Дина, это будет хорошая жизнь. Для меня. Я не знаю, понимаете Вы это или нет, но это правда. Вот к чему я себя готовил. И, кажется, хорошо приготовил. Так мне кажется. Но теперь, Дина, все оказалось иначе. Теперь выходит, что будет какой-то момент, когда я — буду. А Вас — не будет...

— Миленький Мартин, — сказала Дина и погладила Мартина по краешку огромного теплого уха, — пожалуйста, не бойтесь. Через месяц мне только-только исполняется восемь лет. У нас еще куча времени» [Горалик 2015: 162–163].

И некоторые вопросы, которые возникают при чтении книги, адресованы также взрослому: не потому ли так счастливо складываются отношения Дины и Мартина, что им не мешают взрослые? не потому ли в качестве главного героя выбран клон, что таких теплых и гармоничных отношений не может быть среди людей?

Но, в целом, книга будет понятна и увлекательная для школьника — из-за обилия фантастических и веселых событий, из-за постоянных стилистических контрастов, когда повседневная речь стоит рядом с высокопарной и книжной. И, главное, чтение и слушание повести (а есть замечательная аудиокнига «Мартин не плачет» [Горалик Л. Мартин не плачет 2013]) формирует представление о том, что без любви нет жизни, — и при этом неважно, кто ты — клон или человек.

Итак, современная литература для детей говорит с младшими школьниками и школьниками среднего звена о любви. Авторы включают тему взаимоотношений мальчиков и девочек в увлекательные, насыщенные событиями произведения, учитывая тягу детей данного возраста к фабуле, столкновениям, ярким событиям. Переживание влюбленности героями-детьми изображается авторами-взрослыми деликатно и с сочувствием. Авторы акцентируют момент, связанный с включенностью любовных переживаний в игру — главный вид деятельности ребенка, и показывают разные версии исхода и протекания этих игр.

Авторы делают попытки предупредить, обезопасить, защитить маленького читателя, вступающего в мир отношений. В том случае, если повесть пишется как юмористическая (Лаврова), автор позволяет себе мягкую улыбку, выражающую некото-

рое несогласие с героем-подростком. Если содержание произведения драматично, авторы включают в текст образ понимающего врачующего взрослого (мама Наринэ в «Манюне»).

Особое место в прозе о любви, которая может быть интересна 10–11-летним ребятам, занимает повесть Л. Горалик «Мартин не плачет»: писательница подчеркивает ценность и прелесть трепетных отношений в эпоху нанотехнологий, акселерации, рационализма. Отношения влюбленности в повести — при всей комичности множества ситуаций, их фантастичности и гротескности, — проникнуты романтическим пафосом, и в процессе чтения вспоминаются слова, ставшие эмблемой сердечных отношений героев-школьников позднего советского времени: «вам и не снилось».

Данные об авторе

Гутрина Лилия Дмитриевна — кандидат филологических наук, доцент кафедры литературы и методики ее преподавания, Уральский государственный педагогический университет.

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

E-mail: gutrina@bk.ru.

About the author

Gutrina Liliya Dmitrievna — is a Candidate of Philology, Assistant professor of the Literature and Methods of Teaching Department, Ural State Pedagogical University.

ЛИТЕРАТУРА

Абгарян Н. Ю. Манюня. — М.: АСТ, 2014. — 317 с.

Борисова А. Записки для моих потомков // Сборник произведений финалистов Международной детской литературной Премии им. В. П. Крапивина сезона 2010 года: в 3-х т. — Екатеринбург: Генри Пушель, 2011. — Т. 1. — 256 с.

Горалик Л. Мартин не плачет (с иллюстрациями автора и всякими штуками). — Livebook/Гаятри, 2015. — 176 с.

Горалик Л. Мартин не плачет: аудиокнига. — Бармадей, 2013. — Режим доступа: <http://www.audioknigi-online.com/martin.html> (дата обращения: 1.09.2015).

Колпакова О., Лаврова С. Верните новенький скелет! / О. Колпакова, С. Лаврова; художник М. Богуславская. — Екатеринбург: Генри Пушель, 2013. — 208 с.

ИДЕТ УРОК

УДК 372.882.161(Гайдар А. П.)
ББК Ч426.839(=411.2)-24

А. Н. Тукаева
Заречный, Россия

МЕТОДИЧЕСКИЙ ПРОЕКТ ПО ИЗУЧЕНИЮ ПОВЕСТИ А. П. ГАЙДАРА «ШКОЛА» В 7 КЛАССЕ

Аннотация. Предлагается вариант рассмотрения в 7 классе повести А. П. Гайдара «Школа», основанный на освоении нравственного потенциала произведения; автор разработки предлагает ученикам движение от «игры» (урок в форме КВНа) к серьезным размышлениям (урок-семинар); данный путь, с точки зрения автора, аналогичен процессу взросления главного героя повести — Бориса.

Ключевые слова: методика обучения литературе, изучение творчества А. П. Гайдара в школе, нравственный потенциал уроков литературы.

A. N. Tukaeva
Zarechniy, Russia

THE METHODOICAL PROJECT ABOUT THE STUDY OF A. P. GAIDAR'S STORY «THE SCHOOL» IN THE 7th MIDDLE SCHOOL GRADES

Abstract. The way of the consideration of A. P. Gaidar's novel «The School» in 7th middle school grades is proposed. It is based on the acquiring of moral potential of the novel. The author suggests the approach that starts with a panel game lesson and gradually moves to seminar-like cogitative discussion. The author suggests, that such approach resembles the main novel character Boris coming-of-age.

Keywords: methods of teaching literature, study of A. P. Gaidar's works in school, literature lessons moral potential.

Произведения А. П. Гайдара долгое время составляли часть «золотого фонда» детской литературы; не одно поколение советских ребят выросло на его книгах, и, даже будучи взрослыми, вспоминают о них с большой теплотой, рекомендуют своим детям. Но юные читатели XXI века, если и слышали о таком писателе, то со слов старших, а, в основном, ничего о нем не знают, так как в течение многих лет Гайдар был фигурой умолчания.

Творческая судьба этого писателя вполне закономерна, если рассматривать ее в координатах времени: отношение критиков разных исторических формаций к тому или иному советскому автору было различным, в зависимости от политического курса страны. В этом отношении интересно наблюдение Н. Л. Лейдермана: если в советское время автор считался «идеологически непогрешимым», то в постсоветское — наступил период «шельмования», после которого началось серьезное изучение творчества писателя без «идеологических клише» [Лейдерман, Сапир 2005: 178].

Данная закономерность вполне соотносима с писательской судьбой А. П. Гайдара, с тем, как она освещалась в литературоведении и в методике.

Безоговорочная вера Гайдара в коммунистические идеалы определила его как ортодоксального автора, «красного всадника, скачущего вперед к светлому будущему социализма», который помогает «государству вырастить молодое поколение социалистического общества» [Кассиль 1988: 12–13]. Его судьба, факты биографии превращены в идеологический миф, ставший частью коммунистической системы: его книги, жизнь воспринимались как средство внедрения политических идей в сердца подрастающих «строителей социализма». Это обу-

словило активное изучение произведений А. П. Гайдара в школе в советскую эпоху.

В конце XX в. отношение к писателю переосмысливается. Его обвиняют в том, чем ранее восхищались: в приверженности социалистическим идеалам. Вслед за обвинениями началась настоящая дискриминация: военные заслуги умалялись, книги оказались раскритикованы, акцент делался на теневой стороне его жизни (лечение в психиатрической больнице, обстоятельства гибели и т. д.). Постсоветские исследователи, не обремененные идеологической цензурой, казалось бы, должны были объективно оценить творчество А. П. Гайдара, но, видимо, в суматохе крушения старых миров, вычеркнули его из литературной жизни.

С течением времени стали очевидны перегибы в отношении творческого наследия А. П. Гайдара. Сегодня осознано, что повести и рассказы писателя — неотъемлемая часть золотого фонда детской литературы. Творчество Гайдара — вновь в центре внимания исследователей, театральных режиссеров, издателей. Полагаем, что и методистам пришло время обратиться к творчеству писателя (но, не вдаваясь в крайности, — от создания культа до полного низвержения), попытаться определить место его произведений в литературе, понять, как заполнить ту методическую «брешь», которая образовалась после отказа от изучения Гайдара в школе.

Обратим внимание на статью М. А. Литовской, которая делает акцент на нравственной проблематике повестей и рассказов: «Все новые и новые подростки выходят на войну с непонятной жизнью, создают отряды самообороны, учатся отличать своих от врагов, борются с немотой и растерянностью...» [Литовская 2004: 75]. По мнению исследователя,

именно нравственный потенциал произведений Гайдара требует детального изучения.

Предлагаем конспект двух уроков по изучению в школе произведений А. П. Гайдара.

Тема урока № 1: «Все, что происходило в моей жизни раньше, было, в сущности, похоже на игру... а это уже всерьез» А. П. Гайдар (тема окончательно формулируется в конце урока).

Тема урока № 2: «Это не ты, жизнь так повернулась» или «Я сам к этому пришел» А. П. Гайдар (тема окончательно формулируется в конце урока).

Методический комментарий

Логика уроков определена самим произведением: в центре повести — процесс перехода от детства—«игры» к юности—«серьезной жизни», поэтому было задумано построить изучение таким образом, чтобы сделать акцент на этом переходе. Цель реализована в методических формах урока: первый — КВН, второй — урок-семинар. Конкурсы для литературного КВНа продумывались так, чтобы с первого по третий они были чисто игровыми, а четвертый совместил в себе игру и «серьезные размышления». В итоге, первые конкурсы были нацелены на проверку знания текста, *на понимание значения слов исторической эпохи, изображенной в повести, (перекрестные вопросы по содержанию, инсценирование эпизода)*. Надо обратить внимание на то, как дети расставляют смысловые акценты при чтении ролей, это также выявляет уровень восприятия текста. Последний конкурс (*дискуссия* об условиях взросления — проблема взята из повести) позволил осуществить переход от игры к обсуждению нравственных проблем. Такой переход будет удачным: на детей, как показывает опыт проведения уроков, производят большое эмоциональное впечатление слова учителя в конце первого урока о том, что мы так же незаметно, как и главный герой, перешли от игры к обсуждению жизненных проблем. Поскольку в восприятии детей еще сильны черты «наивного реализма», многие соотносят эту информацию со своим опытом (на реально проведенном уроке звучали реплики: «Мы тоже еще вчера в игрушки играли, а сегодня о личной жизни думаем» и т. п.).

В качестве домашнего задания к следующему уроку учащимся было предложено подумать о том, каким образом люди, события, с ними связанные, оказали влияние на жизнь Бориса; свои размышления дети оформили в виде *таблицы*. Такое задание дало возможность ребятам самостоятельно обдумать вопрос о взаимовлиянии людей. Обсуждение домашнего задания на уроке дало возможность ребятам самоутвердиться: их мысли соответствовали мнениям одноклассника и учителя. Также была возможность увидеть, насколько дети смогли понять авторский замысел, проявленный не в прямых высказываниях, а затаенный за различными деталями, намеками и т. д. Заметим, что пониманию писательской манеры Гайдара содействовало и предшествующее изучение повести «Р.В.С.», но так как «Школа» — повесть гораздо сложнее, то у ребенка возникла потребность выйти на обобщения более высокого уровня.

В ходе изучения повести было важно, чтобы у учеников не сложилось впечатление, что она состоит из разрозненных образов и событий, поэтому задачей уроков было показать целостность всех ее элементов. Так, понять, почему герой осознает ценность общего дела, невозможно, если не проанализировать его отношения с друзьями детства, товарищами по отряду, увидеть, в чем принципиальная разница в отношениях с тем или другим, почему отношения складывались так, а не иначе. Попутно обратим внимание на речь героя: она явно индивидуалистична в начале повести, и только в финале герой говорит «МЫ», а не «Я», Борис осознает ценность того, что он не одинок.

Обобщить размышления эффективнее в виде *схемы* «Я и мир», так как она наглядно представляет особенности конфликта повести и помогает осознать текст как эпическое произведение. На целесобразность этого приема указывает и то, что дети имеют возможность увидеть логику урока. После обобщения материала ребята сами смогли прийти к пониманию смысла заглавия повести, концентрирующего в себе суть произведения.

В качестве домашнего задания учащимся предлагается написать эссе «Какая ситуация в Вашей жизни (или человек) заставили Вас по-иному взглянуть на какую-либо проблему?» *Обращение к личному опыту* объясняется как необходимостью читательского проецирования ситуации на самого себя, так и возрастными особенностями подростков, интересы которых направлены на осознание своего внутреннего мира. В этом заключается воспитательная функция уроков литературы, которую можно обозначить как «обретение Я в Ты»: «Понимание чужого мира — путем «вживания», «сопереживания», «вчувствования», то есть ребенок, вживаясь в литературного героя, углубляет, расширяет имеющиеся у него установки, происходит личностное приращение» [Лавлинский 2003: 134].

Конспект урока №1

Тема: «Все, что происходило в моей жизни раньше, было, в сущности, похоже на игру... а это уже всерьез».

Оргмомент

У: Сегодня мы начинаем изучать повесть А. П. Гайдара «Школа». Повесть достаточно большая, и, чтобы узнать насколько хорошо вы разобрались в прочитанном, урок проведем в форме КВН (далее идет выбор жюри и деление игроков на команды, объяснение правил игры).

1 конкурс — «Домашнее задание». Вы должны были подготовить вопросы по содержанию повести таким образом, чтобы при ответе на них сразу было понятно, читал ли ответчик внимательно текст.

2 конкурс — «СТЭМ» (название конкурса мини-спектаклей в КВНе). Предполагается, что каждая команда должна инсценировать эпизод из повести «Школа». Особое внимание уделите тому, как можно максимально точно передать характер героев (для инсценировки предложены эпизоды: разговор Бори и Тимки по дороге в школу о побегах одно-

классников; вечерний разговор Бори и Феди об истории и политике).

3 конкурс — «Лексикологический». Повесть «Школа» насыщена интересными событиями и словами, значение которых не всегда понятно. Известно: чтобы глубоко понять текст, надо понимать значение всех слов. А насколько хорошо вы знаете лексическое значение слов, которые часто встречались в тексте, но сейчас малоупотребимы? Командам предлагается выбрать карточки со словами. Если возникнут затруднения в объяснении значений слова, команды могут «выкупить» за ранее заработанные баллы толковый словарь С. Ожегова и Н. Шведовой (в карточках написаны следующие слова: анархист, гайдамак, кадет, кондуит, метранпаж, палаш)

4 конкурс — «Дискуссия». В одной из глав повести школьный учитель — святой отец — после побега ребят произносит речь, обращенную к своим ученикам: «Вы растете, как нежные цветы в теплой оранжерее заботливого садовника, вы не знаете ни бурь, ни треволнений. А они... даже если перенесут все невзгоды, то без ухода вырастут буйными терниями, обвешанные ветрами и обсыпанными придо-

рожной пылью» [Гайдар 1987: 106]. Ученики активно обсуждают сказанное с учителем. Предлагаем участникам команд «проиграть» эту ситуацию: капитаны команд вытягивают карточки, на которых написана одна из позиций участников обсуждения — героев повести; командам необходимо подобрать аргументы в пользу предложенного утверждения. На подготовку дается семь минут.

После проведения дискуссии:

У: Обратите внимание, урок мы начали с игры и постепенно перешли к серьезным рассуждениям о том, каким должно быть детство, чтобы вырасти достойным человеком. Такой переход перекликается с фразой главного героя — Бориса: «Все, что происходило в моей жизни раньше, было, в сущности, похоже на игру...а это уже всерьез». Этой фразой герой обозначил переход от детства к юности. Юность Бориса была очень насыщенной: произошло много событий, он встретил много людей, которые оказали влияние на формирование его характера. Предлагаю дома осмыслить некоторые из этих встреч.

(Домашнее задание дается по вариантам в форме таблицы).

Имя человека в жизни Бориса	Событие, связанное с этим человеком	О чем заставил задуматься этот человек Бориса, какое влияние оказал на формирование его характера	Ваш комментарий
Отец			
Галка и Павка Корчагин (большевики)			}
Юрий Ваальд			
Чубук			
Федька Сырцов			
Шебалов			

Конспект урока №2

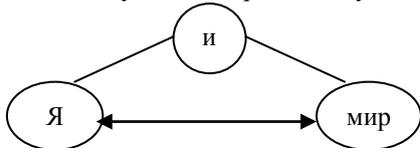
Тема: «Это не ты, — жизнь так повернулась» или «Я сам к этому пришел»?

Оргмомент

1 этап урока — работа с таблицей, которую ученики заполняли дома.

Жизнь свела Бориса со многими людьми, с хорошими и плохими, которые оказали большое влияние на становление характера мальчика. Он постоянно взаимодействует с миром, пытается выстроить взаимоотношения с другими людьми.

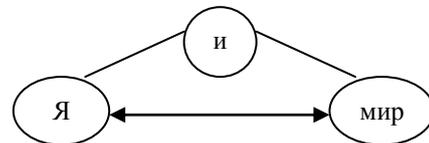
На доске учитель чертит схему:



Но всегда ли происходит это «влияние» других людей на характер Бориса? Определимся: прав Чубук, говоря: «Это не ты, — жизнь так повернулась», или прав Борис, считая, что «сам к этому пришел»? Во время обсуждения предлагаем ученикам обратить внимание на отношения дяди Николая и Бори-

са: Борис отказывается следовать наставлениям родственника. Борис ставит психологический щит в том случае, если взгляды человека не отвечают внутренним потребностям Бориса.

На доске учитель чертит схему:



Таким образом, Борис в свое время оказался перед выбором: принять активную позицию в жизни (человек сам себя делает, несет полную ответственность за свои поступки и решения) или пассивную (человека делает среда, окружающий мир). Предлагаю обсудить каждую из этих позиций. Дискуссия помогает выйти на смысл названия повести.

2 этап урока — анализ финала повести.

У: Мы обсудили преимущества той и иной позиции в жизни. Интересно, а какой точки зрения придерживается автор? Ответить на этот вопрос мы сможем, если проанализируем финал повести.

Анализируя финал, важно обратить внимание учеников на следующие моменты: 1) боится ли Борис смерти? 2) почему Борис говорит о себе во множественном числе, ведь раньше он отстаивал свое Я? 3) в чем, по его мнению, заключается смысл жизни; 4) почему последние слова повести — именно «Шли санитары»? На что это указывает?

3 этап урока — домашнее задание.

У: Мы проследили сложный процесс становления характера Бориса. Важную роль в этом сыграли люди, которых он встречал. Наверное, и в вашей жизни были такие ситуации, которые заставили вас пересмотреть свои взгляды, задуматься над вечными проблемами. Запишите свои рассуждения в форме эссе.

Данные об авторе

Тукаева Анна Николаевна — учитель русского языка и литературы I категории, МАОУ ГО Заречный «СОШ №2».

Адрес: 624250, Россия, Свердловская область, г. Заречный, ул. Ленина 22.

About the author

Tukaeva Anna Nikolaevna is a Teacher of Russian Language and Literature, school № 2 Zarechniy.

ЛИТЕРАТУРА

Гайдар А. П. Школа. Военная тайна. Повести и рассказы. — М.: Правда, 1987. — 608 с.

Кассиль Л. Чуда Гайдара // Гайдар А. Собр. соч.: в 5 т. — М.: Детская литература, 1966. — Т. 1. — 254 с.

Лавлинский С. П. Технология литературного образования. Коммуникативно-деятельностный подход. Учебное пособие для студентов-филологов. — М.: Прогресс-Традиция, 2003. — 384 с.

Лейдерман Н. Л., Сатир А. М. Горький в школе: новое прочтение: методическое пособие для учителя. — М.: ВАКО, 2005. — 304 с.

Литовская М. А. Хорошие книги о хороших людях (О феномене детской литературы) // Филологический класс. — 2004. — №11. — С. 72–82.

МЕДЛЕННОЕ ЧТЕНИЕ

УДК 821.161.1-31(Карамзин Н. М.)
ББК Ш33(2Рос=Рус)5-444

А. Н. Кудреватых
Т. А. Ложкова
Екатеринбург, Россия

СТРАДАНИЯ БЕДНОГО ЭРАСТА, ИЛИ О ЧЕМ «УМОЛЧАЛ» КАРАМЗИН

Аннотация. В статье анализируются особенности использования Н. М. Карамзиным приемов косвенного психологизма (описание жестов и мимики), а также художественные функции приема умолчания, впервые введенного писателем в русскую литературу в повести «Бедная Лиза», и позволившего значительно расширить возможности литературного психологического анализа. Авторы статьи приходят к выводу о том, что, благодаря широкому использованию приема умолчания, Карамзин достигает весьма значительной для своего времени глубины раскрытия внутренних переживаний Эрasta. Необходимым условием успешного решения данной задачи является активизация воображения читателя, который, опираясь на собственный психологический опыт, прозревает глубины душевной драмы героя и вольно или невольно начинает сочувствовать ему. Таким образом, писателю удается впервые в русской литературе достичь успеха в создании сложного и неоднозначного характера.

Ключевые слова: Н. М. Карамзин, «Бедная Лиза», психологизм, поэтика жеста, прием умолчания.

A. N. Kudrevatykh
T. A. Lozhkova
Yekaterinburg, Russia

THE SORROWS OF POOR ERAST OR ABOUT WHAT KARAMZIN REMAINED SILENT

Abstract. The article analyzes the features of Karamzin's indirect methods of psychological insight (such as a description of gestures and facial expressions), as well as the artistic functions of technique of concealment, which was first introduced in Russian literature by the writer in the story «Poor Liza», and significantly expanded the capabilities of the literary psychological analysis. The authors conclude that, due to the wide use of technique of concealment, Karamzin reaches, very large for its time, depth of the disclosure of Erast's internal experiences. A necessary condition for the successful solution of this problem is the intensification of the reader's imagination. Relying on his own psychological experience, he starts to see the depth of the hero's psychic drama and wittingly or unwittingly begins to sympathize with him. Thus, the writer manages in the creation of complex and ambiguous nature for the first time in Russian literature.

Keywords: N. M. Karamzin, «Poor Liza», psychologism, poetics of gesture, technique of concealment.

Произведением, закрепившим за Н. М. Карамзиным ведущее место писателя-психолога в русской литературе рубежа XVIII–XIX веков, стала маленькая повесть «Бедная Лиза».

Основную эстетическую ценность повести Карамзина обычно видят в художественно убедительном изображении чувств обыкновенного человека. Конечно, любовь изображали и до Карамзина. Но, как отмечает, Ф. З. Канунова, высокая нравственная основа сюжета позволяет автору опозитивировать это чувство. Новаторским был и подход к его изображению: «Многое изменяет Карамзин в самом методе раскрытия внутреннего мира человека. В этом смысле произведения Карамзина даже и сравнивать нельзя с предшествующей ему литературой» [Канунова 1967: 48]. Повесть, с одной стороны, вписывалась в уже успевшие сложиться к тому времени жанровые каноны, а с другой — ознаменовала собой новый этап их формирования [Павлович 1974: 149]. В отличие от предшественников, предлагавших читателям умозрительные, идущие от рационалистических схем, в определенном отношении условные рассуждения о сложностях человеческих отношений, Карамзин представил в своей повести их живую реальность. Каждый поворот в судьбе героев, каждое их действие (например, влюбленность

Лизы в Эрasta, или ее самоубийство) психологически оправданы: «Таким образом, замечательное умение писателя найти тонкую психологическую мотивировку поступков, акцент на душевных побуждениях героев, лирическая взволнованность — все это значительно отличало прозу Карамзина от его многочисленных русских предшественников» [Канунова 1967: 50].

Все способы изображения переживаний героев в интересующей нас повести представляют собой систему, целостность которой определяется переходом от рассуждения о человеческих чувствах, их обозначения (что можно увидеть у предшественников — отца и сына Эминых, Львова и других авторов ранних сентиментальных произведений) к полнокровному, эмоционально окрашенному их изображению. Так, усилению психологической насыщенности повествования помогают специфические стилистические приемы [Аюпов 1999: 43–44; Соловьева 1999: 15]. Замечена повышенная экспрессивность и субъективизированность повествования в повести [Шаврыгин 1999: 17–18]. Важные функции берет на себя пейзаж [Топоров 1992: 3–36]. Особое внимание уделяется жесту, мимике, диалогам и монологам персонажей, психологическому параллелизму описаний природы (пейзаж) и эмоционального состояния Ли-

зы и Эраста, т. е. приемам, характерным для так называемого «косвенного» психологизма [Гинзбург 1999: 297; Страхов 1973: 3–4]. Так, например, отмечая богатство эмоциональных оттенков, присущих душевному миру персонажей повести, Н. Г. Пурьскина справедливо обращает внимание на особое мастерство писателя, блестяще использующего возможности языка жестов: «Жест — самый чуткий и искренний вестник душевных движений человека, который далеко не всегда может словами поведать о своих чувствах» [Пурьскина 1985: 117]. В целом результаты наблюдений за особенностями поэтики мимики и жеста в «Бедной Лизе», сделанные специалистами, представляются нам весьма плодотворными. Однако, на наш взгляд, от внимания исследователей до сих пор ускользает одна тонкость, которая представляется весьма существенной для понимания карамзинского замысла.

Если внимательно проследить за всеми случаями обращения Карамзина к жесту или мимике как средствам передачи душевных состояний персонажей, то обнаруживается определенная разница в самом характере описания, в зависимости от того, о каком персонаже идет речь: о Лизе или об Эрасте.

Во-первых, количественно преобладают описания, связанные с Лизой. Во-вторых, в них можно увидеть определенные содержательные изменения от начала повести к ее финалу. Первое описание внешности героини предельно кратко: отмечена ее «редкая красота» (607)¹. Казалось бы, использован условный прием, позволяющий создать идеальный образ. Однако далее следуют довольно развернутые описания, которые принадлежат очень внимательному, заинтересованному наблюдателю, отмечающему мельчайшие детали во внешности и поведении девушки: «Она показала ему цветы — и покраснелась <...> Лиза удивилась, осмелилась взглянуть на молодого человека, — еще более покраснелась и, потупив глаза в землю, сказала ему, что она не возьмет рубля» (608); «Услужливая Лиза, не дождавись ответа от матери своей — может быть, для того, что она его знала наперед, — побежала на погреб — принесла чистую кринку, покрытую чистым деревянным кружком, — схватила стакан, вымыла, вытерла его белым полотенцем, налила и подала в окно, но сама смотрела в землю» (609); «Тут в глазах Лизиных блеснула радость, которую она тщетно сокрыть хотела; щеки ее пылали, как зари в ясный летний вечер; она смотрела на левый рукав свой и щипала его правую рукою» (610). Бросается в глаза конкретность деталей, которую мог запомнить и воспроизвести только тот, кто был очевидцем очаровательной сцены: именно на левый рукав смотрела Лиза, и щипала она его именно правой рукой. В начальных описаниях можно увидеть и наличие своего рода «отвлекающего фактора», мешающего полностью сосредоточиться на наблюдении. В качестве такового могут выступать прохожие на улице: «Молодой человек не хотел удерживать ее, может быть, для того, что мимоходящие начали останавли-

ваться и, смотря на них, коварно усмехались» (608). Чуть позже аналогичную функцию возьмет на себя мать Лизы: «Всякий догадается, что он после того благодарил Лизу и благодарил не столько словами, сколько взорами. Между тем добродушная старушка успела рассказать ему о своем горе и утешении — о смерти мужа и о милых свойствах дочери своей, об ее трудолюбии и нежности, и проч. и проч. Он слушал ее со вниманием, но глаза его были — нужно ли сказывать где?» (609) В последнем отрывке недвусмысленно обозначается тот, кому принадлежит замеченный нами внимательный взгляд — Эраст. Соотнесение первой краткой ремарки и следующих за ней развернутых описаний дает неожиданный эффект: очевидно, именно редкая красота Лизы поразила героя, остановила его внимание, побудила всмотреться и даже начать разговор.

Далее мы можем заметить еще одну особенность: заинтересованный наблюдатель склонен обнаруживать свое присутствие далеко не сразу. Поначалу описание кажется абсолютно объективированным, авторским, и лишь к финалу из тени выступает тот, кому на самом деле принадлежит столь внимательный взгляд: «На другой день ввечеру сидела она под окном, прядла и тихим голосом пела жалобные песни, но вдруг вскочила и закричала: “Ах!..” Молодой незнакомец стоял под окном» (609); «Еще до восхождения солнечного Лиза встала, сошла на берег Москвы-реки, села на траве и, подгорюнившись, смотрела на белые туманы, которые волновались в воздухе и, подымаясь вверх, представляли блестящие капли на зеленом покрове натуры. Везде царствовала тишина. Но скоро восходящее светило дня пробудило все творение: рощи, кусточки оживились, птички вспорхнули и запели, цветы подняли свои головки, чтобы напитаться животворными лучами света. Но Лиза все еще сидела подгорюнившись <...> Между тем молодой пастух по берегу реки гнал стадо, играя на свирели. Лиза устремила на него взор свой и думала: “Если бы тот, кто занимает теперь мысли мои, рожден был простым крестьянином, пастухом, — и если бы он теперь мимо меня гнал стадо свое: ах! я поклонилась бы ему с улыбкою и сказала бы приветливо: “Здравствуй, любезный пастушок! Куда гонишь ты стадо свое? И здесь растет зеленая трава для овец твоих, и здесь алеют цветы, из которых можно сплести венок для шляпы твоей”. Он взглянул бы на меня с видом ласковым — взял бы, может быть, руку мою... Мечта!” Пастух, играя на свирели, прошел мимо и с пестрым стадом своим скрылся за ближним холмом. Вдруг Лиза услышала шум весел — взглянула на реку и увидела лодку, а в лодке — Эраста» (611). Сама структура фразы выстроена в приведенных фрагментах так, что читатель получает возможность увидеть целую мизансцену: мечтательная героиня сидит у окна, напевая и не замечая, как на нее смотрит герой ее грез. Еще более выразительна вторая мизансцена: трудно сказать, как долго сидела Лиза на берегу, и снова не замечая Эраста, старающегося незаметно подплыть как можно ближе. Судя по тому, что героиня услышала шум весел только тогда, когда любимый был уже рядом, грести он старался

¹ Цит. по: Карамзин Н. М. Избранные сочинения: в 2-х т. М.; Л.: Худож. лит., 1964. Т. 1. С указанием страницы.

как можно аккуратнее, но получилось это у бело-ручки-барина не совсем ловко, и он был все-таки замечен Лизой.

Постепенно характер описаний меняется: они становятся более выразительными. Теперь акцент делается не на внешнем аспекте происходящего, но на чувствах, которые обнаруживаются за тем или иным движением, жестом: «А Лиза, Лиза стояла с потупленным взором, с огненными щеками, с трепещущим сердцем — не могла отнять у него руки — не могла отворотиться, когда он приближался к ней с розовыми губами своими...» (612). Наблюдатель, в качестве какового снова оказывается Эраст, становится способным не только тщательно фиксировать внешние признаки переживаний, но и «читать» их, понимать. Душа героини раскрывается ему. Наконец, далее в свои права вступает слово: «“Ах, Эраст! — сказала она. — Всегда ли ты будешь любить меня?” — “Всегда, милая Лиза, всегда!” — отвечал он. — “И ты можешь мне дать в этом клятву?” — “Могу, любезная Лиза, могу!” — “Нет! мне не надобно клятвы. Я верю тебе, Эраст, верю. Уже ли ты обманешь бедную Лизу? Ведь этому нельзя быть?” — “Нельзя, нельзя, милая Лиза!” — “Как я счастлива, и как обрадуется матушка, когда узнает, что ты меня любишь!” — “Ах нет, Лиза! Ей не надобно ничего сказывать”. — “Для чего же?” — “Старые люди бывают подозрительны. Она вообразит себе что-нибудь худое”. — “Нельзя стать”. — “Однако ж прошу тебя не говорить ей об этом ни слова”. — “Хорошо: надобно тебя послушаться, хотя мне не хотелось бы ничего таить от нее”. — Они простились, поцеловались в последний раз и обещались всякий день ввечеру видеться или на берегу реки, или в березовой роще, или где-нибудь близ Лизиной хижины, только верно, непременно видеться. Лиза пошла, но глаза ее сто раз обращались на Эраста, который все еще стоял на берегу и смотрел вслед за нею» (612–613).

Если же теперь мы обратимся к аналогичным описаниям, связанным с образом Эраста, то обнаружим, что они встречаются в тексте гораздо реже и отличаются предельной лаконичностью: «Молодой, хорошо одетый человек, приятного вида, встретился ей на улице» (608). Чей это взгляд? В описании отсутствует восхищение, удивление, оно лишено эмоциональной экспрессивности, «влюбленности» (ср. с «редкой красотой» Лизы). Так об Эрасте может сказать любой наблюдатель, например, знакомый с ним автор. Далее читаем: «Он слушал ее со вниманием, но глаза его были — нужно ли сказывать где?» (609); «Эраст простился с ними до свидания и пошел» (610) и т. п. А вот о чувствах, которые испытывает Эраст в ту или иную минуту, говорится довольно откровенно, причем в такие моменты не возникает необходимости в описании их внешних проявлений или признаков: «Эраст чувствовал необыкновенное волнение в крови своей — никогда Лиза не казалась ему столь прелестною — никогда ласки ее не трогали его так сильно — никогда ее поцелуи не были столь пламенны...» (615); «Эраст не мог уже доволен быть одними невинными ласками своей Лизы — одними ее любви исполненными взора-

ми — одним прикосновением руки, одним поцелуем, одними чистыми объятиями. Он желал больше, больше и, наконец, ничего желать не мог, — а кто знает сердце свое, кто размышлял о свойстве нежнейших его удовольствий, тот, конечно, согласится со мною, что исполнение *всех* желаний есть самое опасное искушение любви. Лиза не была уже для Эраста сим ангелом непорочности, который прежде воспалая его воображение и восхищал душу. Платоническая любовь уступила место таким чувствам, которыми он не мог *гордиться* и которые были для него уже не новы» (616).

Чем же объясняется такое различие в описаниях: мимика, жесты Лизы передаются тщательно, детально, в то время как к Эрасту данный прием применяется редко и скупое? Объяснение мы видим в том, что вся история трагической любви рассказывается автором со слов героя. Именно Эраст может поделиться своими впечатлениями в момент первой встречи, воскресить в своей памяти облик возлюбленной. Увы, увидеть героя глазами героини мы не можем. А сам он не стремится фиксировать внимание на своей особе, поскольку целиком поглощен Лизой, своими воспоминаниями о ней, готов говорить о ней бесконечно. Да ему и затруднительно было бы отслеживать собственную мимику или жесты. А вот чувства, которые испытывал в ту или иную минуту, он помнит хорошо и говорит о них прямо. Но слова эти оказываются явно недостаточными, чтобы передать всю глубину любви к Лизе, остроту и боль утраты, терзающие душу Эраста. Карамзин располагал весьма скромными средствами для выражения переживаний героев. Возможности современного писателя литературного языка были невелики, что и стало причиной его активной работы над их расширением и обогащением на протяжении всей творческой жизни, «Бедная Лиза» — лишь начало этой работы. Однако Карамзин находит замечательный выход: описание внешних проявлений того или иного переживания может раскрывать и чувства того, кому это описание принадлежит. Судя по всему, в момент исповеди Эраст был весьма сдержан, он не стал изливать свою душу слушателю, а просто воскресил в своей памяти драгоценные воспоминания о минутах, проведенных рядом с возлюбленной, и пересказал те признания, которые делал непосредственно Лизе. Автор выслушал героя по прошествии некоторого времени после основных событий. Мы не знаем, сколь долгим было это время, но рассказ и сами события дистанцированы друг от друга. Между тем, Эраст помнит каждую мелочь, каждое слово, он снова и снова воскрешает в своей памяти облик возлюбленной, и способен донести ее очарование до заинтересованного слушателя. Герой умалчивает о силе своих страданий, но сам характер его рассказа свидетельствует о неугасающем чувстве любви и неизбывном горе потери, которое, в конце концов, и сводит его в могилу.

Отсюда возникает некоторая психологическая дистанция между тем Эрастом, которого мы наблюдаем в начале повести («Теперь читатель должен знать, что сей молодой человек, сей Эраст был довольно богатый дворянин, с изрядным разумом и

добрым сердцем, добрым от природы, но слабым и ветреным. Он вел рассеянную жизнь, думал только о своем удовольствии, искал его в светских забавах, но часто не находил: скучал и жаловался на судьбу свою. Красота Лизы при первой встрече сделала впечатление в его сердце. Он читывал романы, идиллии, имел довольно живое воображение и часто переселялся мысленно в те времена (бывшие или не бывшие), в которые, если верить стихотворцам, все люди беспечно гуляли по лугам, купались в чистых источниках, целовались, как горлицы, отдыхали под розами и миртами и в счастливой праздности все дни свои проводжали»), и в ее финале. Автор не говорит нам прямо об изменениях в натуре героя под влиянием пережитого, но Эраст, исповедующийся незадолго до своей смерти, — явно другой человек, возможно, сломленный, но, несомненно, глубоко чувствующий и думающий и, увы, слишком поздно осознавший истинную ценность утраченного.

Повествование в «Бедной Лизе» оказывается многослойным, ибо рассказ автора-повествователя является выражением эмоциональной реакции на исповедь другого человека. Ведь он не был свидетелем происшедшего, он всего лишь пересказывает историю Лизы со слов Эраста. Значит, мы видим происходящее в повести одновременно глазами двух героев: Эраста и повествователя. Это Эраст присутствовал непосредственно во всех описываемых эпизодах, видел выражение лица Лизы, запомнил ее жесты, слова и передал их автору. А автор, пропустив его рассказ через свое личное восприятие, поделился им с читателем.

И вот тут возникает вопрос: каким образом автору удается представить читателю те моменты в жизни Лизы, когда Эраста не было рядом? Например, откуда он узнал о переживаниях Лизы в момент расставания с Эрастом? Вспомним данный эпизод: «Она пришла в себя — и свет показался ей уныл и печален. Все приятности природы сокрылись для нее вместе с любезным ее сердцу. “Ах! — думала она. — Для чего я осталась в этой пустыне? Что удерживает меня лететь вслед за милым Эрастом? Война не страшна для меня; страшно там, где нет моего друга. С ним жить, с ним умереть хочу или смертью своею спасти его драгоценную жизнь. Постой, постой, любезный! Я лечу к тебе!” — Уже хотела она бежать за Эрастом, но мысль: “У меня есть мать!” — остановила ее. Лиза вздохнула и, преклонив голову, тихими шагами пошла к своей хижине» (618). Ведь впоследствии у Лизы уже не было возможности поделиться с возлюбленным своими мыслями и чувствами?

Еще более характерен в данном отношении эпизод самоубийства: «Лиза очутилась на улице и в таком положении, которого никакое перо описать не может. “Он, он выгнал меня? Он любит другую? Я погибла!” — вот ее мысли, ее чувства! Жестокий обморок перервал их на время. Одна добрая женщина, которая шла по улице, остановилась над Лизою, лежавшею на земле, и старалась привести ее в память. Несчастная открыла глаза — встала с помощью сей доброй женщины, — благодарила ее и пошла, сама не зная куда. “Мне нельзя жить, —

думала Лиза, — нельзя!.. О, если бы упало на меня небо! Если бы земля поглотила бедную!.. Нет! небо не падает; земля не колеблется! Горе мне!”» (620). Откуда автор мог узнать, что чувствовала и о чем думала Лиза ту роковую минуту? Кто мог видеть, что, не выдержав эмоционального потрясения, Лиза упала в обморок и ей помогла какая-то «добрая» женщина? Да, в какой-то момент рядом оказалась девочка Анюта, с которой Лиза передала матери злосчастные деньги. Но и с ней Лиза не поделилась своими переживаниями. Ведь абсолютно невозможно представить себе, что сунув Лизе деньги и приказав слуге «выпроводить» ее со двора, Эраст затем незаметно пошел за ней следом и наблюдал сцены с обмороком и Анютой, а затем и самоубийство?

С нашей точки зрения, в подобных эпизодах мы имеем дело уже с авторским воображением. Личный повествователь как бы додумывает, домысливает, фантазирует, восполняя недостаток информации, и представляет нам не столько реальную картину, имевшую место в действительности, сколько образы, возникшие в его сознании. В этом отношении вся повесть оказывается в значительной степени плодом фантазии повествователя, а исповедь Эраста выполняет роль импульса, спровоцировавшего его творческую инициативу. Следовательно, Лиза и Эраст предстают перед читателями одновременно и как не зависящие от повествователя персонажи, объективированные от него в достаточной степени, чтобы самостоятельно выстраивать свою жизнь, и как плод его воображения, его мечты, творческой фантазии. Благодаря этому все произведение в большой степени оказывается «зеркалом души» личного повествователя. А это уже дорога к прямому изображению процессов внутренней жизни.

Но есть в повести моменты, когда автор останавливает порыв своего воображения и умолкает, давая читателю возможность самостоятельно поразмышлять над происходящим, всмотреться и, так сказать, «вчувствоваться» в него, ощутить особую эмоциональную близость с героями.

Прием умолчания оказывается весьма эффективным в том случае, когда Карамзин стремится раскрыть особо сложные для изображения эмоциональные состояния героев: «Лиза стояла подле матери и не смела взглянуть на неё. Читатель легко может вообразить себе, что она чувствовала в эту минуту» (618).

Иногда повествователь может открыто отказаться от словесного обозначения переживаний героев: «Она едва смела верить ушам своим и ... Но я бросаю кисть. Скажу только, что в сию минуту восторга исчезла Лизина робость — Эраст узнал, что он любим, любим страстно новым, чистым, открытым сердцем» (612). Далее читатель волен представить себе мизансцену, сам придумывать и выбирать те способы, которыми Лиза дала понять Эрасту, как сильно она любит его.

Обращение к воображению и опыту читателя позволяет сделать изображение психологических моментов более сложным, поскольку характер ассоциаций воспринимающего художественный текст сознания весьма индивидуален. Благодаря такой субъективизации восприятия художественных

образов активизируются эмоции читателя — он начинает сочувствовать героям.

С этой точки зрения, принципиально показателен, на наш взгляд, финал повести. Перечитаем его внимательно: «Эраст был до конца жизни своей несчастлив. Узнав о судьбе Лизиной, он не мог утешиться и почитал себя убийцею. Я познакомился с ним за год до его смерти. Он сам рассказал мне сию историю и привел меня к Лизиной могиле. Теперь, может быть, они уже примирились!» (621).

Почему автор-повествователь ни словом не обмолвился о том, каким образом Эраст узнал о самоубийстве Лизы, когда и при каких обстоятельствах это произошло?

Нам думается, что данное умолчание несет в себе глубокий психологический смысл. Читатель получает возможность сам поразмышлять над ситуацией. Опираясь на некоторое знание человеческой психологии, например, можно предположить, что, дав Лизе деньги, Эраст какое-то время считал, что «позаботился» о благополучии бывшей возлюбленной (испорченный средой мальчишка-дворянин придает деньгам определяющее значение в решении любого вопроса). Однако муки совести, принимаемые за желание убедиться в том, что все действительно улажено, и Лиза, например, вышла замуж, или, на худой конец, живет, ни в чем не нуждаясь, по прошествии времени, достаточного, по расчетам Эраста, для обретения ею душевного спокойствия, побуждают его «прогуляться» в знакомых местах. Можно даже заглянуть еще глубже в душу одного из самых сложных героев в русской литературе XVIII века и предположить, что Эраст лишь убеждает себя, что заботится о благополучии Лизы, на самом же деле не желает признаться себе в том, что жаждет доказательств ее верности. Таков лишь один из возможных психологических сценариев. Читатель имеет право нарисовать в собственном воображении иные его варианты. Например, через того самого слугу, которому было приказано «выпроводить» Лизу со двора, до Эраста донесли городские слухи о том, что на днях какая-то девушка бросилась в пруд, и неясное чувство тревоги погнало его в знакомые места, где его ждало ужасное открытие.

В любом случае, по прошествии некоторого времени Эраст оказался недалеко от дома Лизы и увидел его заколоченным, опустевшим. Что испытал герой в ту минуту? Какое душевное потрясение? У кого попытался узнать об исчезнувших обитательницах? Очевидно, у соседей — добрых «поселян», похоронивших и Лизу, и ее мать? Какие чувства хлынули в его душу, когда он услышал о самоубийстве героини? Кто показал ему могилу Лизы? Что пережил он, стоя возле нее? Как часто он впоследствии приходил на эту могилу? Личный повествователь умолчал об этом.

Возможно, причина в том, что сам Эраст не смог выразить свои чувства. Но ведь мы знаем, что автор в таких случаях обычно давал волю своему воображению и додумывал, домысливал

недостающие звенья в цепочке изображаемых душевных движений. Ему удалось донести до читателя даже переживания Лизы в последние минуты ее жизни, когда героиня находилась в состоянии сильнейшего аффекта. Почему же о переживаниях Эраста не сказано ни слова?

Мы можем предположить, что потрясение, которое испытал Эраст, было столь сильным, что рассказ о нем оказался абсолютно невозможным и для него самого, и для личного повествователя, и для автора произведения. В самом деле, какими средствами в момент работы над повестью мог воспользоваться Карамзин? Написать о том, что герой побледнел, залился слезами, даже упал в обморок? Придумать ему внутренний монолог, в котором он клянет себя как убийцу любимой девушки? Скорее всего, Эраст в тот страшный момент и связать-то мелькавшие в его голове обрывки мыслей не смог бы, а потому внутренний монолог выглядел бы искусственно, психологически недостоверно. Все привычные и хорошо освоенные Карамзиным приемы оказываются слишком скудными, они не удовлетворяют писателя, поскольку не способны передать глубину и силу пережитого героем потрясения. Но если его нельзя «изобразить», «передать», то на него можно намекнуть многозначительным молчанием.

Наконец, умалчивает автор и об обстоятельствах смерти Эраста. Как долго после самоубийства Лизы он прожил? Угас ли от долгой болезни, спровоцированной сильнейшими переживаниями? Скончался ли скоропостижно? Все это уже не имеет значения для читателя, постигшего глубину душевной катастрофы, в любом случае ставшей истинной причиной и нравственной перемены в герое, и его физической смерти. Таким образом, найденный писателем прием умолчания позволяет блестяще справиться со сложнейшей психологической задачей. Интуитивно прозревая глубины психологической драмы героя, читатель вольно или невольно начинает сочувствовать ему и смягчает собственное сердце: становится возможным не только заgrabное примирение любящих, но и примирение читателя и Эраста.

ЛИТЕРАТУРА

- Карамзин Н. М.* Избранные сочинения: в 2-х т. — М.; Л.: Худож. лит., 1964. — Т. 1. — 142 с.
- Аюпов С. М.* Стилевые формулы Карамзина в романах Тургенева // Карамзинский сборник. Национальные традиции и европеизм в русской культуре. — Ульяновск: УлГПУ, 1999. — С. 43–44.
- Гинзбург Л. Я.* О психологической прозе. — М.: Интрада, 1999. — 415 с.
- Канунова Ф. З.* Из истории русской повести: историко-литературное значение повестей Н. М. Карамзина. — Томск: Изд-во Томск. ун-та, 1967. — 188 с.
- Павлович С. Э.* Пути развития русской сентиментальной прозы XVIII века / под ред. А. В. Западова. — Саратов: Изд-во Саратовского ун-та, 1974.
- Пурыскина Н. Г.* Слово и жест в сентиментальной повести («Бедная Лиза» Н. М. Карамзина) // Проблемы изучения русской литературы XVIII века: метод и жанр. — Л.: ЛГПИ, 1985. — С. 113–117.

Соловьева В. С. Перифразы в повести Н. М. Карамзина «Бедная Лиза» // Карамзинский сборник. Повесть Н. М. Карамзина «Бедная Лиза»: Проблемы изучения и преподавания. — Ульяновск: Изд-во УлГПУ, 1999. — С. 14–16.

Страхов И. В. Психологический анализ в литературном творчестве: в 2 ч. — Саратов: Изд. Сарат. ун-та, 1973. — Ч. 1. — 105 с.

Топоров В. Н. О «Бедной Лизе» Карамзина // Славяноведение. — 1992. — № 5. — С. 3–36.

Шаврыгин С. М. Жанровое своеобразие повести Н. М. Карамзина «Бедная Лиза» // Карамзинский сборник: Повесть Н. М. Карамзина «Бедная Лиза»: проблемы изучения и преподавания. — Ульяновск: Изд-во УлГПУ, 1999. — С. 17–28.

Данные об авторах

Кудреватых Анастасия Николаевна — кандидат филологических наук, доцент кафедры литературы и методики ее преподавания, Уральский государственный педагогический университет.

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

E-mail: folkloristica@yandex.ru.

Ложкова Татьяна Анатольевна — доктор филологических наук, доцент кафедры литературы и методики ее преподавания, Уральский государственный педагогический университет.

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

E-mail: lozhkova@eka-net.ru.

About the authors

Kudrevatykh Anastasia Nikolaevna is a Candidate of Philology, associate Professor of the Literature and Methods of Teaching Department, Ural State Pedagogical University.

Lozhkova Tatyana Anatolyevna is a Doctor of Philology, Associate Professor of the Literature and Methods of Teaching Department, Ural State Pedagogical University.

УДК 821.161.1-1(Татьяничева Л.)
ББК ШЗЗ(2Рос=Рус)64-445

Т. Н. Маркова
Челябинск, Россия

ПЕСНЯ ОБ УРАЛЕ: ЛИРИЧЕСКИЕ МИНИАТЮРЫ Л. ТАТЬЯНИЧЕВОЙ

Аннотация. В лирике Людмилы Татьяничевой, чей столетний юбилей отмечается в 2015 году, запечатлен ценный опыт неповторимых наблюдений и обобщений. Их можно проследить в ряде тем — исторической памяти, судьбы русской женщины, жизни и смерти. Здесь проявляется характер ее лирической героини — мужественный, негибкий, самой природой сурового горного края наученный противостоять несчастьям. Лирические миниатюры Татьяничевой зачастую строятся на сюжетной основе, определенной жизненной ситуации, часто лично пережитой, глубоко прочувствованной. Отталкиваясь от предмета, факта, явления природы или жизни, авторская мысль основывается на впечатлениях, полученных от внешнего, объективного мира. Способом создания поэтического образа становится символизация образов уральской природы и одухотворение абстрактных понятий. Лаконичность, концентрированность мысли, преобладание морально-этической проблематики делают ее лирические миниатюры ярким явлением русской поэтической культуры двадцатого века.

Ключевые слова: Людмила Татьяничева, лирико-философская миниатюра, образная система, уральский характер.

T. N. Markova
Chelyabinsk, Russia

THE SONG IS ABOUT URAL: LYRICAL MINIATURES L. TATYANICHEVA

Abstract. The poems by Ludmila Tatyaniчева, whose centenary is celebrated on in 2015, captured the valuable experience of unique observations and generalizations. They can be seen in the number of topics — historical memory and the fate of Russian women, life and death. Here is manifested the character of her lyrical heroine — courageous, indomitable, the harsh nature of the mountainous region are taught to resist misfortune. Lyrical miniatures often built on a plot basis, of a particular situation, often personally experienced, deeply felt. Based on subject matter, of fact, natural phenomena or life, the author's idea is based on the impressions received from the external, objective world. Way to create a poetic image becomes symbolization images of Ural nature and inspiration of abstract concepts. Conciseness, concentration of thought, the predominance of moral and ethical issues make it lyrical miniatures bright phenomenon of Russian poetic culture of the twentieth century.

Keywords: Lyudmila Tatyaniчева, lyrical and philosophical miniature imaging system, the nature of the Urals.

Научно-методический журнал «Филологический класс» был создан по инициативе Н. Л. Лейдермана. Выдающийся ученый, теоретик литературы, одновременно, был неутомимым и страстным критиком, живо интересующимся проблемами текущего литературного процесса, развитием современной поэзии и прозы Урала. Он не только осуществил первый опыт воссоздания целостной картины литературного движения на Урале [Литература Урала 1998], но ратовал за продвижение этой литературы в школьные классы.

В читательском сознании имена поэтов неслучайно связываются с тем или иным краем нашей родины. Эта связь особенно отчетливо проявляется в индивидуальной образной системе и характере лирического героя. Мужественная и прекрасная горно-таежная уральская земля напитала своей строгой красотой и силой, одарила неповторимыми, незаемными красками поэзию нашей славной землячки Людмилы Татьяничевой, чей столетний юбилей отмечается в 2015 году. Оставаясь верной и любящей дочерью Урала, она встала в ряд лучших российских поэтесс, заняла достойное место в большой антологии поэзии XX века.

Будущая поэтесса родилась в Мордовии. Рано оставшись сиротой, она была взята на воспитание дальними родственниками. В Свердловске окончила школу и уже поступила на рабфак института цветных металлов, когда романтика комсомольской

стройки позвала 19-летнюю девушку в дорогу. Так в ее жизни возник Магнитогорск, где началась ее поэтическая биография.

На долю поколения, к которому принадлежит Людмила Татьяничева, выпало немало испытаний. Опыт собственной судьбы Людмила Татьяничева по праву поверяет опытом жизни всей страны. Это придает ее стихам безыскусную искренность и достоверность:

Я рыла доты,
Строила заводы
И в зелень одевала пустыри.
С народом вместе прожитые годы
За мною встали,
Как богатыри.
[Татьяничева 1976]

Для лирической героини Татьяничевой такое мироощущение является естественным, дающим счастье цельности, тесной связи с всеобщим. Отсюда возникает страстно-напряженное стремление быть с веком наравне, чувство личной ответственности за все происходящее в мире. Обращаясь к современности, поэтесса находит ее начала в героическом прошлом:

Не только острием пера —
Рука народа истоиво писала
Историю огнем кресала,
Сохой, клинком и сталью топора.

Прошлое своей родины Татьяничева освещает не в эпически-развернутом, а преимущественно в лирико-ассоциативном плане, что определяет композицию ее стихов. Нередко отправными точками служат факты личной биографии, от которых поэтическая мысль устремляется к обобщениям.

Так, в цикле стихов о двадцатых годах целый ряд художественных деталей зримо воспроизводит суровую обстановку тех лет: застывший горн кузнечного цеха, потоптанное бандами жито, черные ржаные горбушки, почитаемые детворой тех лет за медовые пряники. Между тем не точность штрихов, живо передающих конкретные приметы времени, а поиск и постижение на их языке нравственных истоков жизни народа отмечаем мы как особенности характера лирической героини стихов «Хлеб», «Родник», «Сиротство», «Пелагея Гавриловна», «Медяки»:

Под сенью берез белопенных
Мы жили — других не бедней...
Два пятака неразменных
Было у бабки моей.
Два темных кружочка из меди
Прятала за образа,
Чтоб не просить у соседей
Грошей прикрыть глаза.

Автор обращается к жанру баллады, отдельным сюжетным зарисовкам для передачи незабываемого опыта в годину испытаний. Думается, правомерно критика называет подобные произведения «эпосом малых форм».

Стихотворный тетраптих, носящий программное название «Памятью сердца», заключает своеобразный развернутый образ-воспоминание. В первых двух частях возникает образ матери: ее трудовые руки, ласковый голос, доброе лицо, бесхитростные беседы с соседями за морковным чаем. Дорогие черты как бы изнутри скреплены чувством безысходной тоски от невозможной потери — смерти любимого человека. В третьей части — новый город и гудящее шоссе на месте снесенного кладбища. Мотив обновляющейся жизни сопряжен с глубокой болью и одновременно с пониманием величия духовного богатства, обретенного в отношениях с матерью. Ее образ логично вырастает до философски значительного: «Мама, мама, Мать — сыра земля... Мать земля, матерей наших мать!». Поэтому финальной становится клятва родной земле:

Мы — твоё порожденье, земля,
Мы — твоё продолженье, земля,
Мы — горячее сердце твоё!

Полуголодные сиротские годы, метушиеся лета юности, суровые перевалы войны — вот в каких условиях формировался характер, собранный, строгий, цельный. В стихах Татьяничевой запечатлены многие черты суровых лет Великой Отечественной. Но они нацелены на раскрытие не физических, а нравственных переживаний и завоеваний. Нагнетание реалий тяжелого, горького трудового тыла (трудный марш очередей за хлебом, суровый голос Левитана над молчанием площадей, дети в ватнич-

ках худых, вдов опущенные плечи) венчается экспрессивным обобщением:

Из гнева плавился металл,
А слезы превращались в порошок.

Стихи о войне часто поражают символом, очень емким, до которого умело поднят образ быденного предмета. Автор как бы передоверяет свою мысль поражающему нас штриху: с ириской, зажатой в смуглом кулачке, погиб ребенок при обстреле, яблоко несла мать больному сыну, отдав спекулянту всю получку («Ириски», «Красный апорт»).

Способом создания поэтического образа становится одухотворение абстрактных понятий. Например: *Память валится с ног. Память помнит устала*. Перенасыщенная трагическими переживаниями людская память становится живым одухотворенным существом, к которому можно обратиться так:

Я прошу ее:
— Сядь,
Ты устала стоять,
Ты меня не намного моложе.
[Татьяничева 1976:47]

Уставшая, она хранит самое дорогое и святое для поэта, но может и безжалостно вскрывать едва зарубцевавшиеся раны. Сдавленный крик женщины, припавшей к подножью памятника («На открытии памятника») — это внезапно воскрешенный образ возлюбленного, потревоженная скорбь матери или вдовы.

Произведения Людмилы Татьяничевой о нелегкой доле женщин военных лет звучат на особой ноте страстного сопереживания. В голосе лирической героини Татьяничевой как бы сливаются голоса многих ее соотечественниц — от Ярославны до наших современниц. Убедительная линия духовного становления негибавшего женского характера воссоздается зачастую средствами локального бытового образа. На трудном хлебе растили детей солдатки, им никогда не забыть, «как сумку тяжело пустую голодным детям приносить» («Жила в тылу», «Ржаные пироги»):

В суровый год пекла я пироги
Из черной, с горем пополам муки,
С начинкой из мороженой калины.
Не каждый день —
Лишь сыну в именины.

В семидесятые годы в осмыслении Татьяничевой военного опыта проявляется новый аспект: она видит в войне причину пресечения гармонического течения самой жизни и, признавая одухотворяющую силу страдания, бескомпромиссно выступает против разрушения священных законов природы. В свете нового опыта происходит существенная трансформация образов. Так, образ «золотокомого сталевара», созданный поэтессой в 1943 году, спустя 36 лет получает новое толкование. Цена победы в последней войне оказалась дороже, жесточе, горше, чем расплата молодостью и красотой:

В ней женственность
И материнства силы
Дыханьем ярым

Погасил огонь.
А ей бы легче у родной
Могилы
Стоять в слезах,
Прижав к груди ладонь.
[Татьяничева 1979: 182]

Трагедия русских женщин сороковых годов венчается картиной страшных последствий войны для человечества. Вдовьи слезы сушит время, тоску лечит материнство, но ни с чем нельзя сравнить глубину отчаяния обреченных войной на одиночество. Для выражения своей мысли поэтесса прибегает к образу безысходной печали:

Смотрят глазами бездонными
На матерей счастливых
Невесты,
Не ставшие женами,
В войну потерявшие милых.
[Татьяничева 1976: 37]

Мотив этот получает еще более пронзительное звучание в контексте одной из самых «татьяничевских» тем — поэтизации самоотверженного материнского чувства. Разнообразна гамма переживаний в этих стихах: древнее, как мир, таинство рождения, одухотворяющее женщину («Мадонна»), боль матерей, потерявших своих детей на военных дорогах («Красный клен у окна»), законная гордость и вместе с тем тревога за взрослых сыновей («Тревога»). Но над всем главенствует всепоглощающая материнская любовь:

Одни грустят о первых соловьях:
О, как они самозабвенно пели!
А мне всю жизнь грустить о сыновьях,
Так безмятежно спавших в колыбели...
И не устанет сердце вспоминать
О той поре, прекрасной и мгновенной,
Когда бывает для ребенка мать
Землей и солнцем,
Целою вселенной.

Эта тема развивается от взволнованно-тонкой передачи конкретно-эмоциональных состояний лирической героини («Спящий ребенок», «Ты болен, мой сокол») к обобщениям нравственно-эстетического порядка в стихотворении «Мадонна»:

Наперекор изменчивой молве
Художники прославили в веках
Не девушку с венком на голове,
А женщину с младенцем на руках.
Девичья красота незавершена:
В ней нет еще душевной глубины.
Родив дитя, рождается мадонна.
В ее чертах — миры отражены.
[Татьяничева 1976: 297]

Усложненность философско-эстетического поиска зрелых лет творчества, несомненно, оттачивает поэтическую форму лирики Татьяничевой. Например, читаем:

Труднее пишется с годами.
Никак себе не угодишь.

Над испещренными листьями
Порою до светла сидишь.
Не то. Не так. И вновь черкаешь.
И снова льнет к перу рука...

Усеченные конструкции внутри предпоследней строки, создающие иллюзию прерывистого от волнения дыхания, анафора на стыке строк, наконец, говорящая и экономная деталь (*испещренные, исчерканные листы*) придают эмоциональную насыщенность размышлению Татьяничевой о поэтическом мастерстве, все более самокритичному, а главное — соотносённому с идеей назначения человека на земле, с понятием счастья творческого труда.

Не идеализируя действительности, не упрощая человеческого взаимодействия с ней, Татьяничева в драматических (а иногда и трагических) картинах высвечивает состояние противоборства с препятствиями и находит эстетически убедительный образ спасительной противоположности. Однако в образной системе поздней Татьяничевой явно ощущается «потепление» климата. В этом смысле показательны самые названия поэтических книг: «У рассвета сосны розовы» (1977), «Хвойный мед» (1978), «Калитка в лес осенний» (1979). Поэтесса поднимается до «свежести слов и чувства простоты». Такое сочетание, конечно, знак подлинного мастерства, и здесь Татьяничева снова находит свои, оригинальные краски.

Стих возникает так же естественно, легко, всегда неожиданно, как олененок на заснеженном поле («Мой олененок»). Устойчивое сравнение-метафора «слово-птица», столь знакомое по ранней поэзии Ахматовой, рождает целый поток неповторимых аналогий в лирике Татьяничевой: строка — *труженица-пчела* или добрый *Конек-Горбунок*, рифмы — *чайки*, ритмы — волны, стихи — *колосья*, нежно и упорно возвращаемые на ниве сердца. Рождение слова, стиха получает у Татьяничевой разные метафорические решения: прорастающие в сердце зерна, рождающиеся в сотах янтарное чудо, но чаще других — огненное, и даже «колдовское»:

Из лучей,
Из заповок,
Из трав
В звонком тигле
На сильном огне
Выплавляю особенный сплав...
Лучей осенних собираю хворост,
Чтобы высокий
Распалить костер.

Такой костер разжигается на сердце, как на бересте обычный огонь; поленьями служат надежды, радость, горе, сомненье. Когда же пламя очистится от дыма, легко, неотвратимо «*узлами рифм завяжутся слова*» («Береста»).

В последние годы Л. Татьяничева отдает явное предпочтение лаконичным, концентрированным формам лирических медитаций, исчерпывающим замысел в малом объеме. Отталкиваясь от предмета, факта, явления природы или жизни, авторская мысль основывается на впечатлениях, полученных от внешнего, объективного мира. Лирическая ми-

ниатюра Татьянической может строиться на сюжетной основе, определенной жизненной ситуации, часто лично пережитой, глубоко прочувствованной. Такое стихотворение всегда содержит повествовательный элемент, некоторый балладный оттенок. Повествование в нем может быть развернутым, как, например, в «Балладе о доброте».

Детская память навечно запечатлела подробности горького, страшного дня похорон матери: старенькие дроги, дешевый гроб, комья глины, тонкий ствол рябины у могильного холмика, обвязанный для приметы цветным платком, шарф из серого козьего пуха, которым укутал стынущую от горя и холода сироту возница–татарин. Эта последняя деталь приобретает характер символа:

Шарф, из серого
Козьего пуха
Меня добрым теплом
Одарил.

Сюжетная ситуация может быть только намеченной, указанной, как в миниатюре «Припомнишь». В толчее военного вокзала девочка–заморыш занята своим важным делом: она молча подает в солдатские теплушки запотелый ковш с родниковой водой. Повествования как такового нет, запечатлен всего один эпизод, даже кадр, большой войны, а образ сразу получает силу обобщения: ключевая вода становится живой водой, незамутненной, но горькой, как детская слеза.

В лирике последних лет запечатлен ценный опыт собственных неповторимых наблюдений и обобщений. Их можно проследить в ряде тем — исторической памяти, Родины, судьбы русской женщины и т. д., но наиболее наглядно — в решении вечной проблемы жизни и смерти. В стихах Татьянической зрелой поры нет места безмятежности, они полны открытого драматизма, так как обращены к быстротечности отведенного человеку времени. Щемлящая нота разочарования не мешает, однако, автору открыть величие вечного обновления:

Что вечно?
Вопрошаешь ты в тоске.
А лето расцветает
Молодое.
Дитя резвится на речном песке,
И у воды
Сидят, обнявшись, двое.
[Татьяническая 1979:10]

На первый взгляд, общему жизнеутверждающему настроению противостоят такие стихотворные миниатюры, как «Жизнь проходит», «Гасит смерть», «Всё остаётся людям...» и некоторые другие. Сильно выражены здесь горестные сомнения, нередко подчеркнутые анафорически организованными вопросительными предложениями, сомнения, вызванные и житейскими разочарованиями, и раздумьями о вышних мирах:

Гасит смерть
Дорогих адресов маяки.
Ни звонка,

Ни письма,
Ни пожатья руки.
На любимых устах
Застывают слова.
...Неужели и в этом
Природа права?!

[Татьяническая 1975:38]

Однако, как почти везде в последний период творчества Татьянической, ответ таится в самой постановке вопросов, в их полемическом звучании. Экспрессия выражения того, что не происходит (миры свои не оставляет мыслитель, а человеческое сердце — таимый от всех дерзкий поиск, смерть разрушает любовь, близость), позволяет воспринять все эти строки как поклонение богатству жизни, ценности каждой личности, хотя тем трагичнее прощание с ними.

В лирических размышлениях Татьянической есть две пограничные точки: рассвет, светлый мир юности, начала пути и «огненная черта тревожного заката». Мудрое и мужественное стихотворение «Междузорье» несет утверждение заветной мысли поэтессы о том, как трудно, но необходимо сохранить стремление в лучезарную высь, пронести от зари до заката высоко духовные и героические мысли и чувства:

В междузорье вмещается день.
В междузорье вмещается ночь.
Я искала траву одолень,
Чтобы утру
Родиться помочь.
Только зорь
Высоки берега.
И дорога к ним еле видна.
Быстро мчится меж ними
Река —
Днём светла,
А ночами темна.
Поняла я, —
Ты тоже пойми,
Глядя в эту рассветную высь,
Что не только все ночи
И дни,
В междузорье
Вмещается жизнь.
[Татьяническая 1975:137]

Замечательно, что Татьяническая последовательно обогащает символические образы природы. На раннем этапе творчества они употреблялись как «служебные», чтобы оттенить красоту созданного человеком. Теперь, наоборот, вечные явления жизни символически включают в себя разные по протяженности и значению отрезки времени (Октябрьская заря, заря Магнитки), противоположные периоды человеческой жизни (рассвет, закат). Такое многозначное содержание ведёт к внутренним сопоставлениям разных смыслов «зорь».

Ю. Черепанов вспоминает интересный разговор с Татьянической о «секретах» творчества: «Она рассказала о том, что всё время снился ей тревожный сон, один и тот же: сосновый бор, а посреди

поляны высокое, как струна, дерево, и она, — босоногая, прокалённая солнцем до смуглоты девчонка — встречает будто седым мохом поросшего старика. «Оно — твоё: растёт, пока ты растёшь», — говорит он. Тревожный сон. И вот однажды ночью, разбуженная им, она села в кухоньке и написала стихи. Назвала их — «Кольца», кольца жизни на дереве, год за годом» [Черепанов 1976].

В могучем солнечном бору
Есть дерево одно.
Умру — и тотчас топору
Подставит грудь оно.
Так жадно любящее жить,
Подставит смерти грудь,
Чтобы достойно снарядить
Меня в прощальный путь.
Ему как будто суждено
Дать мне прощальный кров,
Так на Руси заведено
Ещё спокон веков...

Благородны и глубоко человечны душевные движения, отразившиеся в поздней лирике Татьянической. Безусловное уважение и доверие вызывает выстраданное и потому неистребимое жизнелюбие поэта. И, конечно же, неслучайны кажущиеся неожиданными в «предзимье» образы: «юность новая моя», «у новых весен на краю», так же как глубоко органичен эпиграф к стихотворению «Вступает возраст в новые права», взятый из бессмертного «Кола Брюньона»: «Я — то что будет, а не то, что было». Источник этого жизнелюбия питает сама Вечная Природа, её законы, по-своему гарантирующие человеческое бессмертие:

У зимнего дня на виду
Солнце роняет корону...
По склону раздумий иду
Я будто по горному склону.
Иду, ни о чём не тужу
И в облаках не витаю.
Лишь пройденный путь свой
Слежу
Да близкие судьбы
Читаю...
Вдруг,
Сердце моё леденя,
Под ноги мне падает
Птица...
А время отчаянно мчится
При мне,
Но уже без меня.

Мотив ухода из жизни стал нарастать по ходу продолжительной болезни Татьянической. Однако до последнего часа столкновение с «чёрным айсбергом Смерти» кажется ей преодолимым («Год кочую на раненой льдине»), и более всего заботит боль близких, чувство их утраты. Она приходит к осмыслению недопустимой несправедливости, когда юные души соприкасаются с каждой конкретной гибелью, переживают страшное узнавание, «что стопроцентна смертность на земле!» Самоотверженная позиция поэтессы рождает строки редкой проникновенности

и глубины. Шестым апрелем 1980 года датировано стихотворение «Профиль»:

На срезах скал
Гроза резцом нагим
Мой профиль отчеканит.
Кем буду для тебя,
Когда меня не станет...
О, лишь не одиночеством
Твоим.

[Татьяничева 1980: 3]

Татьяничева не только не драматизирует, но даже пытается снять трагическую мантию с темы прощания с жизнью:

Когда же я выроню стремя,
Во мне остановится время,
Как стрелки
На старых часах,
или:
Помахав на прощанье
Случайным прохожим,
Я с былинкой уйду
В невесомой руке.

Ощущение богатства живого мира даёт силы даже перед небытием восстать против забвения.

Татьяничева стремится донести страшное противоречие между вечным движением жизни и неестественным для человека покоем, остановкой времени. Кроме того, благородная сдержанность достигается Татьянической ценой невероятного напряжения душевных и физических сил, и она умеет на высокой ноте протеста против темных сил страдания донести это состояние: «Как трудно крови Течь, Как больно крови Стыть»;

И, лишь когда нагринула беда
И обнажилась бездна
Предо мной,
Я крикнула:
— Мне рано в никуда,
Еще не завершён мой путь земной!
[Татьяничева 1980: 11]

В лирике Татьянической необычайно усиливается драматизм волевого напряжения, яростной борьбы со смертью, борьбы, в которой последний глоток воздуха отдается «Слову–Песне», оказавшейся способной наперекор всему пробудить всплеск жизни. Именно ее бурной красоте, активной энергии поэт свой гимн Татьянической:

Мне снилось,
Что лодка уходит ко дну
Кратчайшей
Из всех моих прежних дорог.
Что слов остается —
На песню одну,
А воздуха —
Лишь на единый глоток.
Последний глоток
Отдаю я словам, —
И лодка, влекомая к темному дну,
Всплывает! —

Назло всем погибельным снам,
Тяжелым ребром разрезая волну.
[Татьяничева 1979: 34]

Именно так проявляется характер лирической героини, мужественный, негибемый, самой природой сурового горного края наученный противостоять несчастьям.

Популярность стихов Татьяничевой поистине всенародна, некоторые ее строки стали хрестоматийными. В сочинениях старшеклассников и сегодня часто цитируется: «В Урале Русь отражена». У такой хрестоматийности есть и своя оборотная сторона: популярные строки как бы заслоняют остальное творчество поэта. Повторение утверждения — «певец Урала» — невольно сводит творчество Татьяничевой к одной теме, представляет ее читателю как регионального поэта. А это неверно и несправедливо. В лучших своих произведениях Татьяничева достигла подлинных высот поэтического мастерства. Лаконичность, концентрированность мысли, преобладание морально-этической проблематики делают ее лирические миниатюры ярким явлением русской поэтической культуры двадцатого века.

Данные об авторе

Маркова Татьяна Николаевна — доктор филологических наук, профессор, заведующая кафедрой литературы и методики обучения литературе, Челябинский государственный педагогический университет.

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

E-mail: makavelli@hotmail.ru.

About the author

Markova Tatyana Nikolaevna is a Doctor of Philology, Professor, Head of the Literature and Methods of Literature Education Department, Chelyabinsk State Pedagogical University.

ЛИТЕРАТУРА

Татьяничева Л. К. Избранные произведения: в 2 т. — М.: Художественная литература, 1976.

Татьяничева Л. К. Калитка в лес осенний: Книга новых стихов. — М.: Советский писатель, 1979. — 248 с.

Татьяничева Л. К. Междурозье. Стихи — М.: Советский писатель, 1975. — 142 с.

Татьяничева Л. К. Последние стихи // Знамя — 1960. — №8. — С. 3–11.

Барковская Н. В. Литературная репутация Людмилы Татьяничевой (в преддверии 100-летнего юбилея) // Прагматика поэтики: стратегии продвижения регионального текста: сб. ст. — Пермь, 2014. — С. 62–69.

Литература Урала: Очерки и портреты. Книга для учителя. — Екатеринбург. 1998. — 695 с.

Маркова Т. Н. Анна Ахматова в творческой судьбе Л. Татьяничевой // Русская литература. — 1983. — №3. — С. 150–155.

Маркова Т. Н. Молчанье о любви в лирике Л. Татьяничевой. — Режим доступа: <http://mediazavod.ru/articles/98803>

Черепанов Ю. Радуга между зорями // Известия. — 1976. — 20 апреля.

Ягодинцева Н. Судьба и творчество Людмилы Татьяничевой. К 90-летию // Урал. — 2005. — №12.

С РАБОЧЕГО СТОЛА УЧЕНОГО

УДК 821.161.1-293.7
ББК Щ374.9(2)

Н. П. Хрящева
Екатеринбург, Россия

КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКОЕ ВОПЛОЩЕНИЕ ОТЦОВСТВА В СЦЕНАРИИ А. П. ПЛАТОНОВА «ОТЕЦ»

Аннотация. Статья посвящена анализу киносценария А. Платонова «Отец» в автодиалоге с рассказом «Глиняный дом в уездном саду». Анализ автодиалога ведется с учетом жанровых особенностей киносценария, в котором Платонов изобразил взаимодействие двух разных нравственных структур мира: серьезной и игровой. Языком кинематографа художник пытается показать их разность, и потому столь важной для него оказалась проблема отцовства. Приблизиться к авторскому осмыслению категории отцовства позволил анализ системы персонажей сценария.

Ключевые слова: Платонов, киносценарий, жанр, драма, отцовство, игра, автодиалог.

N. P. Hryashcheva
Yekaterinburg, Russia

CINEMATOGRAPHY INCARNATION CHALLENGES OF FATHERHOOD IN A. P. PLATONOV'S SCENARIO «FATHER»

Abstract. This article analyzes Andrei Platonov's scenario «Father» with autodiologue the story «Clay County garden house». Analysis is conducted taking into account the characteristics of the genre of the film script, in which Platonov depicted the interaction of two different moral structures of the world: a major and a game structure. The language of cinema artist tries to show the difference between them, and therefore so important for him was the issue of paternity. Getting close to the author's understanding of fatherhood category allowed the analysis of the characters of the script.

Keywords: Platonov, scenario, genre, drama, fatherhood, game, autodiologue.

Киносценарное наследие А. П. Платонова впервые было опубликовано в одном томе с драматургией совсем недавно (2011). Мы обратимся к киносценарию «Отец»¹ (1936), попытаемся увидеть в нем платоновское решение проблемы отцовства. На место, которое занимает данный сценарий в творческом наследии Платонова, указала Н. В. Корниенко. Анализируя пласты редакторских правок повести «Джан», она показала теснейшую связь этой повести с «Чевенгуром», «Котлованом», «Счастливой Москвой» по линии «безотцовщины» — сирот и изгоев, «прочих» [Корниенко 2000: 128] и отметила, что «тема Сталина, начиная с «Котлована», именно в творчестве Платонова становится одной из ключевых и серьезных, отнюдь не сатирических тем» [Корниенко 2000: 124]. Важность внутренних монологов Чагатаева о Сталине «подтверждают, по мнению ученого, одноактные пьесы второй половины 1930-х годов, в которых тема родных «отца-матери» и «отца Сталина» становится сюжетообразующей: «Голос отца» («Молчание») и «Отец — Мать» («Отец»)» [Корниенко 2000: 129].

Киносценарий «Отец» уже был предметом литературоведческого анализа [Яблоков 2000] и текстологических разысканий [Корниенко 2000; Алейников 2011]. Мы попытаемся расширить и дополнить имеющиеся наблюдения именно в связи с сюжетообразующим мотивом отцовства и спецификой произведения: перед нами не пьеса, а киносценарий.

Его анализ неизбежно ставит нас на границу между литературой и кино. Сущность киносценария состоит в попытке литературы «заговорить» на дру-

гом — визуально-жестовом языке. Дж. Лоусон в книге «Теория и практика создания пьесы и киносценария» следующим образом характеризует специфику кинематографического действия в его отличии от действия в драме: «Специфические черты кинематографического конфликта в значительной мере определяются исключительной подвижностью камеры, ее способностью выискивать и запечатлеть самые различные явления <...> Рамки кадра, образующие границы действия, очерчены гораздо более резко, чем просцениум в театре» [Лоусон 1960: 489]. Следовательно, зритель в кино не равен зрителю театра, ведь кинематограф заставляет забыть о существовании сцены как таковой.

В комментариях к платоновским киносценариям Н. В. Корниенко заметит, что для художника характерно не «сжатие текста, а его расширение и развертывание. Сценарные тексты Платонова представляют уникальные документы авторской интерпретации собственной прозы...» [Платонов 2011: 725]². Анализ текста подтверждает справедливость данного наблюдения. Именно по принципу «развертывания», как своеобразного автокомментирования к осознаваемой художником в качестве фундаментальной категории отцовства и потому устойчиво присутствующей в произведениях разных периодов творчества, и построен киносценарий «Отец».

Обратимся к его тексту. Искусно сотворяя визуальные ряды, Платонов моделирует образ мальчика как хорошо узнаваемый читателями: в нем угадываются черты ранее созданных героев-детей из

¹ Впервые опублик.: Искусство кино. 1967. № 3.

² Здесь и далее текст цитируется по этому изданию с указанием страниц.

«Чевенгура», «Котлована», «Джан», «Счастливой Москвы», «Глиняного дома в уездном саду». Узнаваема в этом плане и исходная ситуация киносценария: ночное немотивированное появление ребенка, которое сопровождается хромотопической несообразностью: «Полдома. Другая половина лежит в руинах» (527), указывающей на нецелность, «разделенность» мира «на половинки»³. Не менее впечатляют своей взрослой серьезностью и первые реплики мальчика.

Безгадов вынимает бумажник и три рубля.

— Возьми, бригадмил, на конфеты.

Мальчик. Проходите, гражданин. Я не побираюсь, я сирота.

И отворачивается.

Женя садится перед ребенком на корточки.

— Что же ты не спишь так поздно?

Мальчик (*не глядя на нее*). Свое дело есть (528).

Мальчик считает себя не побирушкой, а сиротой, т. е. потерявшим отца и мать, которых он должен найти. Эти поиски, а не добывание пропитания, его главное «дело» жизни, так как без родителей мир для него неполный, ему нечем «укрепиться» в бытии. Протицируем фрагмент сценария:

Безгадов. А ты чей?

Мальчик. Я ничей, я отца-мать хожу ищу (531).

Ближе всего, вплоть до совпадения отдельных реплик (Е. А. Яблоков), главный герой киносценария к мальчику-ангелу из рассказа «Глиняный дом в уездном саду», который был написан чуть ранее:

— Ты чей? — спросил его Яков Савич.

— Я ничей, я отца-мать хожу ищу, — сказал мальчик лет четырех или пяти на вид.

Оба маленьких героя воспринимают поиск родителей как возможность преодоления «ничейности», обостренно воспринимаемую детским сознанием. По замечанию исследователей, «детство под пером Платонова — это время, когда более всего обнажена и восприимчиво-тревожна внутренняя природа человека. Дети отчетливо, всей глубиной души, воспринимают действительность сиротства» [Хрящева, Хрящев 2003: 275]. Вместе с тем, если в рассказе Платонов проявил детское сознание поступками и диалогами между героями, то в сценарии он «переводит» литературу на язык киноискусства, посредством использования визуальных ресурсов восприятия, соотносимых с возможностями снимающей камеры:

Женя молчит, прижав к уху трубку.

— Я вас не понимаю...

Пауза.

— Я Женя. А ты?

Пауза.

— Я не мама.

Пауза.

Женя улыбается.

— Вспомнила, вспомнила... Иди скорее греться ко мне в кровать, ты застыл ведь... (529–530)

Платонов до предела редуцирует диалог мальчика со своими новыми родителями: реплика героя заменяется ремаркой, возлагающей основную нагрузку на положение камеры. Согласно замыслу художника, на экране в центре внимания зрителя оказывается тревожное молчание. Данный прием восходит к эффекту «молчаливого» кинематографа. Традиция немомого кино, по сути, и является находкой Платонова. Об этом свидетельствуют авторские замечания к сценарию: «Как на пример постановки того стиля, который бы наиболее соответствовал теме этого сценария, можно указать на „Парижанку“ Чаплина»⁴.

В рассказе же «Глиняный дом...» сама ситуация встречи мальчика-сироты с найденной им «матерью» лишена «молчаливого» эффекта, что обусловлено различием избранных «языков» искусства:

— А ты мама или нет? — спросил голос маленького ребенка, уставшего, должно быть, ходить по темной ночи.

— Я тебе чужая, — ответила старуха... [Платонов 2011: 348]

В сценарии и в рассказе «маленький ребенок» задает один и тот же вопрос, получая внешне, казалось бы, схожие ответы. Вглядимся в них: «Я не мама» / «Я тебе чужая». Женя, как и старуха из «Глиняного дома...», не обманывает мальчика, но и не называет себя чужой по отношению к нему. Говоря о том, кем она не является мальчику, Женя сохраняет для себя возможность «дорости» до матери.

Однако если в «Глиняном доме в уездном саду» мальчик вырос в «большого честного юношу», который наравне со своими товарищами, такими же, как и он, «круглыми сиротами», создал себе «нужную родину на месте долгой бесприютности», то в киносценарии показана трагическая версия судьбы. Степан (так мальчик называет себя сам, поскольку не помнит, какое имя дали ему родители), потеряв обретенного отца, «заскучал» и подобно сыну героя «Счастливой Москвы», увлекшегося французской комсомолкой Катей Бессоне-Фавор, решил уйти из жизни.

Камера запечатлевает отчаянное состояние мальчика перед самоубийством. Он пытается ослабить в себе горе, цепляясь за обиходные вещи домашнего пространства, стараясь отыскать с их помощью родственные связи с миром и не находя их. Эти попытки Платонов-сценарист передает выразительными зрительными рядами:

снимает с конфетки бумажку... рассматривает ...бросает...

³ Анализируя киносценарий, Е. А. Яблоков отмечает, что в нем «сиротство предстает ... как универсальный антропологический признак — функция мира... разделенного „по полам“. С темой «половинок» сопряжена актуализация „андрогинических“ подтекстов» [Яблоков 2000: 702].

⁴ Творческому диалогу Платонова и Чаплина был посвящен доклад Р. Е. Клементьева «Андрей Платонов и Чарльз Спенсер Чаплин», который был прочитан в 2014 году на VIII Международной научной конференции, посвященной 115-летию со дня рождения А. П. Платонова в ИМЛИ РАН.

— Неинтересная.

Берет книжку с тумбочки... бросает...

— Скучные буквы...

Поднимает трубку телефона ...

— Я мальчик... Отчего по телефону к нам не говорят?... Пусть скорей говорят, а то я жду.

Кладет трубку (559).

Данный визуальный ряд передает мучительное переживание ребенком скуки жизни как результата семейной катастрофы, что и находит выражение в прощальном письме:

... Яжить соскучился, а рожаться не хотел никого не просил ... (561).

Этим переживанием Степан близок заболевшему мальчику нищенки из «Чевенгура»:

— Ты держи меня, чтоб побирушки не украли ... Мне так скучно с тобой, лучше б ты заблудилась [Платонов 2011: 303].

Сходное ощущение жизни как скуки испытывает перед смертью и Настя из «Котлована»:

— Из меня отовсюду сок пошел, — сказала Настя. — Неси меня скорее к маме... Мне скучно! [Платонов 2011: 529]

И еще:

— Мне так скучно стало сейчас! [Платонов 2011: 530]

Роднит этих «заскучавших» детей их абсолютная незащищенность и как следствие — невозможность «удержаться» в бытии⁵.

В искусстве сценария платоновская поэтика автодиалога (межтекстового диалога) открывается новыми гранями и возможностями, позволяя «коллагно» обозначить отцовство-сыновство как ключевую категорию в надвинувшейся катастрофе общества и своей лично⁶. Обращает на себя внимание тот факт, что Степан испытывает разные варианты выхода из «скуки жизни», как следствие разочарования в найденном отце. Так поначалу «бессилие» брошенного сына мальчик надеется преодолеть в себе собственным отцовством в будущем времени:

— Я жду, когда только вырасту... Детей тогда начну рожать и буду до самой смерти с ними жить... Пускай у них будет отец, а то у меня нету... (560)

Обозначенное здесь убыстрение времени посредством эффекта наложения будущего на настоящее определяет, по сути, возрастную относительность в качестве основного принципа структуриро-

⁵ Бытийственную суть безотцовщины Платонов проявил в «Чевенгуре»: «Ни один прочий, ставши мальчиком, не нашел своего отца и помощника, и если мать его родила, то отец не встретил его на дороге, уже рожденного и живущего; поэтому отец превращался во врага и ненавистника матери — всюду отсутствующего, всегда обрекающего бессильного сына на риск жизни без помощи — и оттого без удачи» (1988, 290).

⁶ В письме Марии Александровне 27 февраля 1937 г. Платонов пишет: «Много мешает моему здоровью какое-то тяжелое, необоснованное предчувствие, ожидание чего-то худого, что может случиться с тобою и Тошкой в Москве» [Платонов 2013: 423].

вания образа Степана: визуально (перед камерой) — он мальчик, который не сможет преодолеть «ничейности» и решит покончить жизнь самоубийством, а по смыслу произносимых им на протяжении всего текста реплик — он всезнающий старик. Обратимся к тексту.

Мальчик (*один*). ... Вам хорошо целоваться, а мне жить потом приходится (528)

Женя. Ну живи пока у нас. Я найду тебе отца с матерью.

Мальчик. Потерпим (531).

Из больницы отворяются двери... мальчик идет, опираясь на костыль. Правая нога у него немощно висит.

Женя. Соскучился лежать?

Степан. Ничего. Жить еще скучней было.

Женя. А теперь тебе лучше стало?

Степан. Обтерпелся помаленьку... Вон тоже хромая собака идет по дорожке (564).

«Старческая» умудренность мальчика, пронизывающая каждую из реплик, не случайна. Платонов изображает «терпение» Степана («потерпим», «обтерпелся») основой истинного отношения человека к миру и ниспосланным ему невзгодам в нем. В свою очередь запечатленная посредством возрастной относительности мудрость мальчика определяется его ангельской природой, функциональный смысл которой связан с вестничеством. «Ангел (греч. — посланник, вестник)... слово, которое в Библии обозначает личные духовные существа, сотворенные Богом; они возвещают людям волю Божию и исполняют на земле его веления... Посланный говорит во имя Пославшего (Быт. 18: 1–2) ... Спаситель говорит об ангелах малых детей, которые видят лицо Божие (Мф. 18:10)» [Христианство 1993: 73, 74].

Причем ангельское начало как своеобразная «формула героя» (Н. В. Корниенко) реализует себя в поэтике межтекстового диалога. Примечательна «взаимопроницаемость» ситуаций и реплик сценария и рассказа «Глиняный дом в уездном саду», написанного чуть ранее. Так, ночное появление мальчика-ангела в рассказе: «Может, это ангел ходит ночью! — подумал Яков Савич...», — «повторяется» в киносценарии: «Поздняя ночь. Московский бульвар ... Редкие фигуры людей ... Из уцелевшего подъезда полдома выходит ребенок: на вид ему лет шесть-семь (На нем калоши на босу ногу, штаны об одной пуговице, рубашка)» (525, 527). Вестническое начало в мальчике почувствовал Безгадов: «Какой это ангел блуждающий звонит». Описание старческого возраста мальчика-ангела из рассказа: «Лицо, лишенное детского запаса жира, было худощавым и морщинистым, серые угрюмые глаза глядели терпеливо, готовые без слез перенести неожиданный удар», — также «продублировано» в сценарии только иными — кинематографическими — средствами: «Странные шаги — в три ноги — приближаются, в такт им жестко и мертво стучит дерево по дереву... Входит Степан, стуча по полу своим костылем» (565).

«Вестническая» функция Степана определяется также центральностью его положения относительно других персонажей, которые претендуют на роль отцовства, — Ивана Безгадова, Константина Неверкина,

почтальона, машиниста Люсьена. Рассмотрим семантическое и сценарное воплощение понимания ими этой роли.

Образ Безгадова останавливает внимание своей фамилией: Бес — гадов. Но он не столько «непорочный» (Е. А. Яблоков), сколько не рожденный сущностью, тоже своеобразная половинка — в нем есть «форма» отцовства: «Я — роженица», но нет «содержания», связанного с этой бытийственной категорией. Эта половинчатость героя подчеркнута характером его реагирования на окружающее, где доминирует физиологическое начало: еда, бурчание в животе, икота. По причине лишь физиологической «прикрепленности» Безгадова к отцовству его спальным местом является кухонная плита. Невозможность героя стать отцом и мужем превосходно показана кинематографически: он «вываливается» из семантически закрепленных за этими понятиями пространственных границ: «Кровать Жени, на ней тесно спят трое — Женя, Степан и Безгадов — мальчик посередине, муж и жена по краям... Безгадов шевелится во сне и вываливается из-под одеяла на пол» (535). Язык кинематографа позволил Платонову визуализировать экзистенцию героя как пустые проигрыши разных ролей:

Безгадов (*укладывая вещи*). Теперь прощай...

Степан. А зачем ты обнимаешь свою тетку? Любил бы лучше маму.

Безгадов. Вырастешь, узнаешь, Степан.

<...>

Безгадов оборачивается, глядит на Женю и Степана, тихо:

— Женя, можно я останусь? (556)

Он бессмысленно снует между желанием уйти от семьи и попыткой остаться, между «любовью» к жене и «любовью» к «тетке». Обе возможности для героя равновелики, чем и определяется комедийно-ироническая тональность его изображения, кульминацией которого становится «игровое» самоубийство:

Безгадов открывает настежь окно на улицу. Отходит от него в противоположный конец комнаты. Разбегается. Добежал до подоконника, вскочил на него, побалансировал руками, стоя на подоконнике. Возвращается обратно в другой конец комнаты. Разбегается снова и, пробежав мимо стола, хватается за колбасу, садится на подоконник, ест колбасу (533).

Камера «овнешняет» «онтологическую» половинчатость Безгадова: «разбегается» — «возвращается» — «разбегается» — «ест колбасу». Степан же повторит «игровые» действия отца серьезно: «Делает шаг поперек подоконника — на улицу. На втором шаге исчезает: проваливается на улицу» (560).

Принцип изображения других «отцов» также основан на «онтологической» игре. Отцовско-мужская суть Неверкина обозначена его фамилией, закреплена именем — Константин — и проявлена поведением: он отбирает у брошенной им возлюбленной подаренные ей сережки, чтобы подарить их другой невесте.

Почтальон в качестве отца представляет собой еще одну модификацию ущербности. Он не столько стремится стать другом и помощником сыну, сколько

пытается заполучить его как выгодную покупку, став над ней хозяином:

Почтальон (*сразу*). Ну как, хозяйка, — надумала: отдаешь сироту?...

Степан. Мне отца больше не надо.

Почтальон. Как же так! Что за хамство такое! Я койку для него уже купил и щегла в клетке...

Степан. Возьми себе другого — вон другой сидит. (*Показывает на поводыря.*) (566)

Эту «хозяйскую» суть почтальона, не склонного видеть чужое бытие равнодостоинным своему, и чувствует мальчик, указывая ему на еще одного потенциального сына — мальчика-поводыря. Сам же решительно отказывается от поисков отца вообще. Одновременно несостоятельность отцовства почтальона Платонов-сценарист проявляет символической «игрушкой», которую герой заранее покупает Степану — клеткой с щеглом. Она «пришла в киносценарий» также из «Глиняного дома...»: «Чтобы старухе не было скучно, когда она сидит одна, мальчик поймал для нее щегла, посадил его в свою воробьиную клетку и принес ей в подарок». Клетка в рассказе — символ несвободы: воробьи умирали в ней от заточения, боясь той же участи для щегла, мальчик-ангел выпускает его на свободу.

Истинным отцом, казалось, мог бы стать негр-машинист Люсьен. Что-то утешающее и светлое проглядывает в его чувстве к Жене. Его трепетное чувство к ней передается жестами, на которых сосредоточена камера: Женя «берет руку Люсьена» — Люсьен «глядит руки Жени» — Женя «отдергивает свои руки» — Люсьен «целует руку Жени» — Люсьен «не замечает руки Жени на своем плече» — «улыбаясь, берет обе руки Жени в свои руки» (563–564). Более того, если Безгадов признается Жене, что хочет быть ее мужем, то Люсьен говорит, что он хочет быть отцом Степана. Однако это желание Люсьена имеет ту же «половинчатую» природу, что и в случае с другими «отцами»: оно порождено не глубиной отцовских чувств к мальчику, а любовью к Жене. Эта «половинчатость» мерцает в «однополости» героев, проявленной женской семантикой их имен: Женя (Джена) — Люсьен.

Исключение мальчик сделает только для одного отца, что становится очевидным в момент, предшествующий его попытке к самоубийству. Беспорядочное «кружение» ребенка по пространству дома обретает, наконец, что-то вроде центра. Им оказываются висевшие на стене портреты Сталина и Пушкина, «меж этих портретов фотография Жени». Композиционная значимость визуального ряда, связанного с этими тремя портретами, подчеркнута музыкальным сопровождением: «Из-за закрытого окна глухо слышится приближающаяся пионерская музыка с барабаном», знакомая читателю Платонова по «Котловану» (558). Степан отворяет «обе створки окна настежь наружу» (558), идет за лестницей, которую он приставляет к стене, где висят портреты. Затем мальчик «целует Женю на фотографии». Опускается по лестнице на две перекладки. Останавливается в раздумье. Опять идет вверх. Целует Сталина на портрете... Целует Пушкина на портрете...» (560). Для Степана Сталин важен наравне с Пушкиным и Женей. Смысл этого жеста-

поцелуя функционально близок вычеркнутому Платоновым внутреннему монологу о Сталине Назара Чагатаева, который приводит по рукописи «Джан» Н. В. Корниенко:

Чагатаев давно уже жил чувством и воображением Сталина, сначала он любил его нечаянно и по-детски за то, что он стал есть пищу в детском доме, что служащая воспитательница любит его больше матери, потом он узнал Москву, науку, весь мир, и почувствовал Сталина сознательно. Без него, как без отца, как без доброй силы, берегущей и просветляющей его жизнь, Чагатаев бы не смог спастись тогда, ни вырасти, ни жить теперь: он бы смутился, ослабел, замер и лег в землю вниз лицом [Корниенко 2000: 129].

Моделируя образ Степана, Платонов избирает более трагичный, чем у Назара Чагатаева, разворот судьбы героя. Попытка самоубийства обусловлена не только утратой Степаном недавно обретенного отца, но и нарастающей катастрофичностью времени, нашедшей воплощение в сцене экстренного торможения Женей и Люсьеном паровоза, неумолимо наступающего слепца и мальчика-поводыря. Эта сцена символизирует попытку восстановить утрату баланса между самоценностью человеческой жизни и потерявшим управление «локомотивом истории», движение которого, по сути, и есть сбивчивый ритм исторических перемен, забывших о человеке. Тем не менее, образ Сталина для мальчика-сироты еще продолжает выступать в сценарии в качестве истинного отца, о чем свидетельствует просьба Степана, обращенная к Жене:

Степан (*во сне*). Мама ... Пусть отцом будет Сталин, а больше никто (568).

Иллюзия обретения в образе Сталина истинного отца будет развенчана в одноактной пьесе «Голос отца» (1937–1938), создававшейся в трагическое время и для Платонова (28 апреля 1938 года был арестован 15-летний сын писателя), и для всей страны, охваченной сталинскими репрессиями [См.: Хрящева 2014: 119–133]. Своей кульминации это развенчание достигнет в «Ученике лица» (1947–1948), где «казнь» сыновей несправедливой властью станет одним из центральных мотивов [Хрящева, Когут 2015].

Подведем итоги. Новаторство Платонова-сценариста определяется поэтикой межтекстового диалога, которая позволяет «собрать» воедино дорогие художнику мотивы и образы и дать их зрительное воплощение как форму авторской рефлексии. Мотив безотцовщины получает в сценарии отчетливо трагедийное звучание: нравственная ущербность «отцов»,

проявленная их «онтологической» половинчатостью, оборачивается непреодолимой бедой для «сыновей». Сценарий в этом плане интересен этапностью осмысления темы Сталина как истинного отца.

На первый план выдвинут мотивный образ ребенка-старика, восходящий к англическому архетипу. Возможно, что именно сценарный опыт позволил Платонову избрать прием возрастной относительности в качестве миромоделирующего для более поздних драматургических произведений, развенчивающих иллюзию об истинном отце.

ЛИТЕРАТУРА

Алейников О. Сценарий «Отец» и его место в истории творческих исканий писателя // «Страна философов» Андрея Платонова: проблемы творчества. Вып. 7. — М.: ИМЛИ РАН, 2011.

Гюнтер Х. По обе стороны утопии: Контексты творчества А. Платонова. — М.: НЛО, 2011.

Корниенко Н. В. Наследие А. Платонова — испытание для филологической науки // «Страна философов» Андрея Платонова: проблемы творчества. Вып. 4. Юбилейный. — М.: Наследие, 2000.

Лоусон Дж. Теория и практика создания пьесы и кино-сценария. — М.: Искусство, 1960.

Платонов А. П. «...я прожил жизнь»: Письма. 1920–1950 гг. / сост., вступ. статья, ком. Н. Корниенко и др. — М.: Астрель, 2013.

Платонов А. П. Дураки на периферии: Пьесы, сценарии / сост., подготовка текста, комментарии Н. В. Корниенко. — М.: Время, 2011 (Собрание).

Платонов А. П. Счастливая Москва: Роман, повесть, рассказы / сост., подготовка текста, комментарии Н. В. Корниенко. — М.: Время, 2011. — 2-е изд., стереотип.

Платонов А. П. Чевенгур. Котлован / под ред. Н. М. Малыгиной. — М.: Время, 2011.

Христианство: Энциклопедический словарь: в 2 т. — М.: Большая Российская энциклопедия, 1993. — Т. 1. — С. 73, 74.

Хрящева Н. П. Взаимодействие библейского и литературного контекстов в пьесе А. Платонова «Голос отца» // Вестник Томского государственного ун-та. Филология. — 2014. — № 5 (31). — С. 119–133.

Хрящева Н. П., Хрящев Ф. Рассказ «Глиняный дом в уездном саду»: изжитое сиротство как преодоление трагедии // «Страна философов» Андрея Платонова: проблемы творчества. Вып. 5. Юбилейный. — М.: ИМЛИ РАН, 2003.

Хрящева Н. П., Когут К. С. «Ученик Лицея» А. Платонова — «вещь» об отце и сыне: поэтика тайнописи в пьесе // Вопросы литературы. — 2015. — № 6 (в печати).

Яблоков Е. А. Город платоновских «половинок» («Пушкинский») подтекст в киносценарии А. Платонова «Отец-мать» // «Страна философов» Андрея Платонова: проблемы творчества. Вып. 4. Юбилейный. — М.: Наследие, 2000.

Данные об авторе

Хрящева Нина Петровна — доктор филологических наук, профессор кафедры литературы и методики ее преподавания, Уральский государственный педагогический университет.

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

E-mail: ninaus@olympus.ru

About the author

Hryashcheva Nina Petrovna is a Doctor of Philology, Professor of Literature and Methods Education Department, Ural State Pedagogical University

УДК 81'42:27-23
ББК Ш105.51+Э37-20

Л. Д. Самохвалова
Санкт-Петербург, Россия

БИБЛЕЙСКИЕ «ВЕЧНЫЕ ОБРАЗЫ» В АСПЕКТЕ ВИЗУАЛЬНОГО ПОВОРОТА В СОВРЕМЕННОЙ ЛИНГВИСТИКЕ (НА ПРИМЕРЕ ОБРАЗА *РАСПЯТИЕ*)

Аннотация. В статье рассматривается специфика понятия «вечный образ» в связи с визуальным поворотом (Visual Studies) в современных филологических / лингвистических исследованиях, основанных на сходстве визуального и вербального способов восприятия мира, дается определение вечного образа, в сложении глубинных смыслов которого участвуют вербальный и визуальный коды культуры, исследуются механизмы его зарождения и развития с опорой на тексты культуры, принадлежащие различным семиотическим системам, уточняется понятие библейского «вечного образа» на примере *Распятие*.

Ключевые слова: антропоцентрический поворот, визуальный поворот, библейский «вечный образ», текст культуры, вербальный и визуальный коды культуры.

L. D. Samokhvalova
Saint-Petersburg, Russia

BIBLICAL ETERNAL IMAGES IN THE ASPECT OF VISUAL STUDIES IN MODERN LINGUISTICS (THROUGH THE IMAGE OF THE *CRUCIFIXION*)

Abstract. This article analyzes the specificity concept of «eternal image» in connection with the Visual Studies in modern Philological / Linguistic studies, based on the similarities between visual and verbal ways of perceiving the world; presents the definition of «eternal image» and explores mechanisms of Genesis and the evolution of "eternal image" in the culture texts of different semiotic systems and clarifies the Bible concept of «eternal image» through the example of the Crucifixion.

Keywords: anthropocentric turn, Visual Studies, Bible «eternal image», fiction text, verbal code of culture, visual culture code, Eternal Images Crucifixion.

Актуализация понятия «вечный образ», упоминание о котором впервые встречается в исследованиях Ю. М. Лотмана, связана с поворотом современной лингвистики в сторону антропоцентризма и в сторону визуализации, получившей название «визуальный поворот» (Т. Митчелл). Антропоцентрический поворот, отмеченный девизом Мартина Хайдеггера «язык — дом духа», оперирует единицами языка как маркерами сознания, интегрирующими глобальные представления о культурной памяти в рамках национально-культурной традиции. В его русле родились теории концепта, прецедентных феноменов, ментефактов, отражающих связь языка с когнитивным миром его носителей. Особое место в этом ряду занимают и так называемые «вечные образы», также относимые к категории ретрансляторов культурной памяти, «символов культуры» [Лотман 2007: 617]. Понятие «вечный образ» имеет определенное сходство с прецедентными феноменами и с концептом в зависимости от позиций исследования, но, тем не менее, может быть выделено в отдельную категорию «языковых маркеров этнолингвокультурного сознания» (В. Привалова) в силу того, что в сложении их глубинных смыслов участвуют как вербальный, так и визуальный коды культуры, что связывает их изучение с «визуальным поворотом» в современных гуманитарных науках.

Последние десятилетия, по словам А. Ю. Зенковой, ознаменованы появлением многочисленных работ, связанных с визуальной культурой и проводимых на стыке различных дисциплин [Зенкова URL]. Они касаются целого круга направлений гуманитарного знания, актуальны и в лингвистике при рассмотрении интермедиальных связей текста, экфрасиса, специфики построений осо-

бых речевых жанров – текстов-описаний произведений живописи и архитектуры, моделирования текстов, интерпретирующих инфографику, изучения поликодового текста рекламы, медиатекста и пр.

По мнению А.Ю. Зенковой, «интерес к визуальности спровоцирован определенными социокультурными изменениями, вынесенными на повестку дня вопрос специального изучения визуальной культуры, визуального восприятия, мышления и воображения» [Зенкова]. Эти изменения, с одной стороны, касаются в первую очередь «заметного усиления роли визуальной информации в социальном пространстве по сравнению с вербальной» [там же], с другой — идеи «культурной обусловленности зрительного восприятия» и его влияния на сознание [Крышталева 2014: 125]. Данный тезис позволяет говорить о духе времени, и, что немаловажно, — о «взгляде эпохи», и это утверждение может быть проиллюстрировано, в частности, следующим мнением: в русле визуального поворота зрительные образы, такие, например, как произведения искусства, «перестали восприниматься как самостоятельное изобретение гения, так как формы или топоры видения ему во многом диктует эпоха и контекст» [Зенкова; Баль 2012: 243]. Как пишет С. В. Пирогов, суть визуального поворота состоит в признании возможности визуального образа, наряду с языковым кодом, «вмешиваться в опыт», а «наиболее адекватным понятием для визуального будет понятие «образ», который указывает на другой источник опыта, другой тип знаний» [Пирогов 2013: 124].

Развивая теорию визуального поворота, Т. Митчелл обосновывает его особенностями современного сознания, также осуществляющего поворот в сторону исторического мировосприятия, утвер-

жда, что современная наука все в большей мере ориентируется на модель сквозь призму визуального образа [см. Зенкова]. Данное предположение проецируется и на языковое сознание, где объединяется и воплощается в текстах «различное в едином поле создаваемого смыслового напряжения» — смысловое и перцептивное [Зенкова], вербальное и визуальное. По словам Ханны Арендт, «...господство зрения настолько глубоко укоренено... в нашем концептуальном языке, что мы редко над этим задумываемся» [цит. по: Зенкова].

Таким образом, визуальный поворот в лингвистике связывается с феноменом сходства визуального и вербального способов восприятия мира посредством символизированных образов, визуальных практик (а русское сознание, как известно, исконно было отмечено конкретно-образным началом — В. В. Колесов), осуществляется с опорой на различные тексты культуры — вербальные и визуальные, позволяя установить «надязыковые» смыслы, а также отвечает актуальному стремлению лингвистов «к соединению раздробленного мира» (М. К. Крышталева) на базе междисциплинарных исследований, возникших в русле антропоцентрического поворота.

«Микроточкой», объединяющей языковое сознание с визуальным восприятием, является, на наш взгляд, понятие *вечный образ*, связанное с «константами национального сознания», с исконной «религиозной и культурной традицией» [Поль 2006] и обеспечивающее идентификацию культуры в диахронии и синхронии [Лотман 1992: 616]. Ю. М. Лотман называет вечные образы символами культуры, понимая под ними «все знаки, обладающие способностью концентрировать в себе, сохранять и реконструировать *память* о своих предшествующих контекстах» [Лотман 1992: 617]. Переходя из одного *текста культуры* в другой, из одной семиотической системы в другую, от вербального ряда к визуальному и наоборот (язык, словесность, живопись, архитектура), от эпохи к эпохе, символ культуры в «каждом синхронном контексте функционирует как «чужой» [...]. Однако, если взять ряд структурных контекстов, то становится очевидной не только его стабильность, но и постоянное изменение под влиянием прочтения его теми или иными динамическими кодами» [Лотман 1992: 616].

Под текстами культуры Ю. М. Лотман понимает «любой материальный носитель информации», вербальный или невербальный [Лотман 1992: 447]. Способность вечного образа как культурного символа интегрироваться в такие различные по способу выражения тексты названа Ю. М. Лотманом процессом семиотической трансформации; склонность к накоплению глубинных значений в результате семиотических переходов определяется как процесс семантической трансформации: «Символ может быть выражен в синкретической словесно-зрительной форме, которая, с одной стороны, проецируется в плоскости различных текстов, а с другой, трансформируется под обратным влиянием текстов» [Лотман 1992: 248]. Другими словами, вечный образ, возникнув в вербальном тексте (библейском, мифологическом, художественном), впоследствии может интерпретироваться в другой, невербальной, кодовой системе — символи-

ческих знаках, живописи, архитектуре, затем вновь возвращаться в вербальный текст, реализуя и наращивая в нем свой смысловой потенциал, образуемый на пересечении вербального и визуального, что возможно в силу сходства их важнейших онтологических признаков, сходства в восприятии мира — метафорического, символического, перцептивного.

Следовательно, вечные образы являются языковыми / речевыми маркерами сознания, символически воплощающимися в словесно-зрительной форме актуальные для той или иной культуры вечные смыслы, накопленные в процессе интерпретации фольклорных, художественных, библейских образов и ситуаций вербальными и визуальными текстами культуры, в которых они выполняют смыслообразующую функцию.

По утверждению Б. Н. Гайдина, они позволяют «выполнять для субъекта ориентирующую функцию в социальной и культурной действительности. Они выступают в формах образов-персонажей, образов-вещей и символов, вечных вопросов, вечных сюжетов... Вечные образы — константы-инварианты, имеющие характерное смысловое ядро, признание которого как ценности может значительно различаться в тезаурусах разных культурных миров» [Гайдин 2009: 5]. С. В. Бурдина видит в них «ценнейшие коды, которые, будучи сначала увиденными, а затем — правильно интерпретированными, открывают целые пласты культурной информации», задействованные в роли интертекста или интермедiateкста [Бурдина 2003: 4]. Одним из глобальных источников зарождения вечных образов является Библия.

Библейский текст — основа христианских культур, к числу которых принадлежит и русская. Восходящие к нему вечные образы, включаясь в «мирские» тексты в качестве знаков религиозного дискурса, имеющего три формы проявления — церковно-литургическую, дидактическую и светскую [Самохвалова 2007], утрачивают в них сугубо религиозный характер и коррелируют с широким культурным контекстом. Так, например, Н. Фрай назвал библейский текст «грамматикой литературных архетипов» [цит. по: Мелетинский], к их числу могут быть отнесены библейские имена-образы и образы-ситуации, такие, как Преображение, Крещение, Апокалипсис, Троица, Иисус Христос, Богородица и мн. др.

Проиллюстрируем специфику вечных образов в изложенном понимании, обратившись к центральному образу библейского текста — Распятию, к которому стягиваются все его смысловые линии, затрагивающие Ветхий и Новый Заветы. На наш взгляд, этот библейский вечный образ не только повлиял на сложение мировосприятия носителей русской культуры, войдя в его когнитивную базу, но и подвергся интерпретации в вербальных и визуальных текстах, наращивая новые аспекты смыслового поля. Попытка определить его вечные, важные для русской культуры смыслы опирается на опыт чтения автором лекционного курса «Библия и культура», обязательного для студентов филологического профиля, в том числе — иностранных, а также спецкурса для магистрантов «Прецедентные феномены библейского происхождения».

Текстом-источником возникновения образа Распятия стал Новый Завет — Евангелия от Матфея (Мф. 27:33–56), Марка (Мк. 15:22–41), Луки (Лк. 23:33–49), Иоанна (Ин. 19:17–37). Евангелисты описывают его с различных ракурсов, дополняя друг друга.

Согласно евангельским текстам, Иисус Христос был распят на деревянном кресте на Голгофе (в переводе с иврита означает «*череп*»), где, по преданию, был захоронен потомками череп Адама, совершившего первородный грех. Деревянный крест, таким образом, становится символом 1) древа познания, что устанавливает связь события Распятия с искуплением первородного греха; 2) древа жизни — возвращения бессмертия; 3) «лестницы», «столпа рая», вновь соединивших землю и небо. Но прежде всего — это крест искупительный, мука, страдание Иисуса Христа. В богословии Распятие трактуется и как акт величайшей любви Бога к человеку (готовность к жертвоприношению Своего Сына и готовность к самопожертвованию Иисуса Христа), и как урок любви для человека (с прообразом этого события, страданиями отца, мы впервые встречаемся в Ветхом Завете — в сюжете жертвоприношения Авраамом своего единственного сына Исаака). В этом переходе наблюдается движение смыслов от сакрального к человеческому, к соединению двух миров, где первый становится образцом для второго, позволяя уточнить механизмы зарождения библейского вечного образа — от мира горнего к миру дольнему.

Приведем кратко фрагменты Евангелия от Матфея, в котором достаточно подробно описано событие Распятия: (45) *От шестого же часа тьма была по всей земле до часа девятого; а около девятого часа возопил Иисус громким голосом: Или, Или! лама савахани? то есть: Боже Мой, Боже Мой! для чего Ты Меня оставил?* (50) *Иисус же, опять возопив громким голосом, испустил дух.* (54) *Сотник же и те, которые с ним стерегли Иисуса, видя землетрясение и все бывшее, устрашились весьма и говорили: воистину, Он был Сын Божий* (Мф. 27:33–54).

Евангелие от Иоанна дополнено некоторыми значимыми деталями: (28) *После того Иисус, зная, что уже все совершилось, да сбудется Писание, говорит: жажду.* (29) *Тут стоял сосуд, полный уксуса. Воины, напоив уксусом губку и наложив на иссоп, поднесли к устам Его* (30) *Когда же Иисус вкусил уксуса, сказал: совершилось! И, преклонив главу, предал дух;* (35) *Но один из воинов копьем пронзил ему ребра, и тотчас истекла кровь и вода.* (36) *И видевший засвидетельствовал, и истинно свидетельство его; он знает, что говорит истину, дабы вы поверили.* (37) *Также и в другом месте Писание говорит: воззрят на Того, Которого пронзили* (Ин. 19:30, 35–37).

Иоанн, таким образом, подчеркивает, что событие Распятия является знаком исполнения ветхозаветных пророчеств о Боговоплощении и искупительной смерти Иисуса Христа ради дарования воскресения («*совершилось!*»), о чем есть свидетельство и в Евангелии от Матфея («*и гробы отверзлись; и многие тела усопших святых воскресли*» Мф. 52). Связь Распятия с пророчествами отмечена и Марком в словах сотника: *Истинно Человек Сей был Сын*

Божий (Мк. 15:39), и Лукой в обращении распятого Иисуса Христа к Богу Отцу: (46) *Отче! В руки Твои предаю дух Мой. И сие сказав, испустил дух* (Лк. 23:46). В Евангелии от Луки лексически маркированы мотивы скорби, плача: (27) *И шло за ним великое множество народа и женщин, которые плакали и рыдали о нем* (Лк. 23:27).

В трех Евангелиях заложен мотив тьмы как образ искупительной смерти, изменившей ветхозаветный миропорядок: *От шестого же часа тьма была по всей земле до часа девятого* (Мф. 27:45); *В шестом же часу настала тьма по всей земле и продолжалась до часа девятого* (Мк. 15:33); *Было же около шестого часа дня, и сделалась тьма по всей земле до часа девятого: И померкло солнце, и завеса в храме разодралась посредине* (Лк. 23:44–45).

Фрагменты евангельских текстов позволяют выявить семантику образа-события Распятия в тексте-источнике. Его атрибутами, подчеркивающими доминирующее значение страдания, актуального для высвечивания концепта *любовь* как готовности к самопожертвованию (Иисус Христос страдал не как Сын Божий, а как человек, пройдя через все муки и унижения — богословская концепция «Се человек»), являются *крест, Голгофа* (а также копье, губка с уксусом, гвозди, терновый венец), компонентами смыслового поля — *смерть, тьма, земное страдание, скорбь, жертвенность*. Евангелистами отмечена также связь этого события с пророчествами и его сакральный смысл — Распятие ради Воскресения, но при этом в самом его описании доминируют значения *смерти, тьмы, страдания и скорби*, актуализирующие силу жертвенной любви.

Библейский инвариант Распятия в условиях «прочтения» трагических событий русской истории нашел отражение в некоторых работах русских художников, посвященных страстному циклу, в частности, в одноименной картине Николая Ге (сохранившемся ее варианте 1892 года), а также в более поздней «Голгофе» И. Репина 20-х гг. XX века. По утверждению Николая Ге, он написал саму скорбь, боль, *торжество смерти*, чтобы каждый мог увидеть глубину трагедии и любви и понять — «Христос умер за меня» (концепция «Се человек»). Еще более трагичен образ Распятия в «Голгофе» И. Репина, где собаки слизывают кровь с упавшего, уже пустого, креста. Как предполагают исследователи, этот образ написан по следам восприятия автором событий революции и гражданской войны. В свете этих событий жертва Иисуса Христа видится напрасной, Россия погружается в хаос, тьму, разруху и безысходность, и образ пса символически совпадает с аналогичным в «Собачем сердце» М. Булгакова. Распятие, за которым не последовало преобразования мира, наблюдается, согласно записям художника, глазами самого воскресшего Иисуса Христа, и Его ужасает картина русской Голгофы.

Несмотря на то, что в вышеперечисленных значениях, воплотившихся в картинах русских художников, есть определенные соответствия с описанием этого события евангелистами, эти значения, на наш взгляд, являются переменной величиной семантики Распятия в статусе вечного образа русской культу-

человека (необыкновенное свечение золотого фона, поза Спасителя, вытянутость линий в пропорциях 1:11). Смерть становится символом бессмертия, крест страдания — деревом жизни и символом духовного возрождения, образ Распятия — Воскресением. Согласно трактовке Дионисия, *страдание выводит на новую ступень — радости духовного возрождения, восхождения человека.*

Знаменитый искусствовед, специалист в области древнерусской живописи М. В. Алпатов увидел в Распятии Дионисия образец «мифотворчества в самом искусстве», когда художник рождает новый смысл, еще не выраженный полностью в других текстах — литературных, богословских (и даже в самом тексте-источнике) [Алпатов 1979: 170]. Текст иконы Дионисия стал воплощением ядерных семантических оппозиций Распятия как вечного образа русской культуры — *жизни-смерти, радости-страдания, чистоты-греха, света-тьмы, небесного-земного с доминирующим первым компонентом* (ср. с текстом-источником), а также усилил семантику *духовного возрождения*, неизбежность которого заложена в самой идее крестного пути — страдании, скорби, жертвенной любви (собственно, на что во многом опираются тексты Ф. М. Достоевского).

Эти смыслы сформировали наиболее устойчивое и характерное для русского лингвокультурного пространства семантическое ядро вечного образа. Ментальная обусловленность этих смыслов подчеркивается, в частности, их импликацией в российском гербе, главном геральдическом символе, в образе Георгия Победоносца, попирающего копьём змея (символика сюжета, цветовой гаммы).

Дионисий вложил в свой образ мироощущение людей своего времени — жизнеутверждающего периода расцвета Руси начала XVI века после монголо-татарского ига, времени становления Московского царства — Третьего Рима. Он также отразил взгляды позднего русского исихазма, во многом повлиявшего на развитие ментальных представлений (этими взглядами, в той или иной их вариации, отмечено и творчество более ранних иконописцев — Феофана Грека, Андрея Рублева, а также деятельность основоположника этого течения на Руси Сергия Радонежского) [см. Языкова 1995: 127]. Видение великого мастера древнерусской живописи во многом повлияло на дальнейшую интерпретацию вечного образа *Распятие* в художественном тексте, куда он эксплицитно или имплицитно включается в качестве интертекстуального знака.

Особенность русской литературы определяется в числе прочего тяготением к соединению двух начал — земного и небесного, когда скрытое, сакральное, возвышенное становится образцом для проявления человеческой духовности, одно «прочитывается» в другом (это свойство В. Лепахин называет «иконичностью русской словесности» — [Лепахин 2007: 155], в силу чего, по словам М. Н. Виролайнен, «человек преодолевает путь от непостижимой, но, тем не менее, образцовой сакральной модели к нравственно-эстетической духовности» [Виролайнен 2003].

Присущая семантическому ядру *Распятия* оппозиция *жизни и смерти*, в которой, как уже подчеркивалось, нет амбивалентности, как нет ее между Распятием и Воскресением, поскольку смерть становится дорогой к восхождению духовному, обнаруживается в петербургском тексте, основы которого проявились и во многом были заложены в поэме А. Пушкина «Медный всадник». В образе Петербурга с извечной борьбой воды (стихия смерти) и камня (символ жизни), как и в образе его творца Петра Первого, заложен «миф творения» и «эсхатологический миф» (Ю. М. Лотман). С одной стороны, Петр Первый воспринимается как победивший стихию творец новой жизни — «вода смирена камнем — камнем—Петром и его каменным градом» [Виролайнен 2003: 261], с другой стороны, образ Петра ассоциируется (уже у Пушкина) с всадником Апокалипсиса, несущим смерть, а сам город — и с городом смерти (влияние разрушительной силы воды, стихии), и с городом бессмертным, вечным.

Санкт-Петербург, названный в честь святого апостола Петра (имя переводится с греческого языка как «камень» и связывает апостола с представлением о «краеугольном камне» Церкви, а город — с Небесным Иерусалимом) [Виролайнен], существует на пересечении небесного и земного, что позволяет трактовать оппозицию жизни и смерти в другом измерении — как «вечную борьбу стихии и культуры», которая реализуется как «антитеза воды и камня» [Лотман 2004: 322].

Внутренний смысл петербургского текста — в его антиномичности, «которая самую смерть кладет в основу новой жизни, понимаемой как опыт смерти и как ее искупление, как достижение более высокого уровня духовности» [Топоров 1984: 6], то есть в том, что прочитывается в «вечном образе» Распятия под влиянием взглядов Дионисия, составивших его ядерный инвариант. Петербург, таким образом, предстает своего рода энотопосом, определяемым В. Лепахиным как «двуединство святого места и вечности, такого места, где одно освящается другим и одно без другого не существует» [Лепахин 2007: 149].

Семантика Распятия в рамках петербургского текста использована и А. Ахматовой в поэме «Реквием» для воссоздания социокультурной ситуации периода 30-х годов, времени сталинских репрессий. В центре поэмы — Петербург с тюрьмой «Кресты» (архитектура тюрьмы по форме напоминает Распятие). А. Ахматова, как и многие женщины той эпохи, постоянно посещала эту тюрьму во время троекратных арестов ее знаменитого сына — историка, этнографа, антрополога Льва Гумилёва. События тех дней стали для нее и других женщин личным Распятием.

Одна из глав поэмы так и названа прецедентным именем «Распятие», что хронологически расширяет интертекстуальные и интермедийные границы текста, возводит его к библейскому пратексту и к пратексту иконы Дионисия. Автобиографический, но художественно осмысленный эпический образ матери ассоциируется в поэме с образом Богородицы, стоящей у распятия сына, но страдание-смерть дает начало духовному возрождению. О чем свидетельствует фраза «*Надо, чтоб душа*

окаменела, надо снова научиться жить» (А. Ахматова «Реквием») [Бурдина 2001].

По мнению С. В. Бурдиной, «созданное Ахматовой "Распятие" — это Распятие не Сына, а Матери» [Бурдина 2001: 6]. Ассоциативный ряд камень–вода у Ахматовой меняет свои позиции, камень становится ассоциатом памяти–вечности, утвержденной в камне–памятнике, образом которого стал текст петербургской Голгофы, не подлежащий забвению и возрождающий вечные смыслы [Бурдина, там же; Красавченко 1992: 119].

Образ Богоматери типизирован и усилен в тексте поэмы не случайно. По утверждению С. В. Бурдиной, занимающейся исследованием смыслообразующей и жанрообразующей функции вечных образов в творчестве А. Ахматовой, образ Богоматери ассоциируется не только с мотивом страдания, но и с глубинным смыслом Распятия как примера *беспредельной любви*, которая превышает, в восприятии А. Ахматовой, даже Любовь Бога Отца к Сыну [Бурдина 2001: 7].

Невозможность забвения, как невозможность духовного «умирания» для А. Ахматовой, отражена и в эпиграфе к главе «Распятие»: *"Не рыдай Мене, Мати, во гробе зряца"* (из ирмоса IX песни канона церковной службы в Великую субботу перед Пасхой — Воскресением). В этих словах распятого Иисуса Христа изначально заложена идея Воскресения. Эта идея у Ахматовой, скорее связанная с интерпретацией Дионисия, подчеркнута М. С. Уваровым [Уваров 2000], в то время как С. В. Бурдина в большей мере настаивает на библейском звучании образа [Бурдина 2001], на доминировании семантики любви и жертвенного страдания, что, однако, не исключает возрождения, согласно вышеупомянутой цитате А. Ахматовой и эпиграфу к главе «Распятие».

Глубинные смыслы, стоящие за Распятием, имплицитированы и в текстах Ф. М. Достоевского. Вера Достоевского в возможность гармонизации мира и человека связана с новозаветной идеей возвращения Царствия Небесного через искупление греха «страданием за всех», то есть путь Иисуса [Виролайнен 2003: 384]. Воплощению этой идеи, по наблюдениям М. Н. Виролайнен, способствует особая организация текстов Достоевского, напоминающих устройство мира в иконе и в Библии, где все строится на единстве «высокого и низкого» (земного — небесного) [Виролайнен 2003: 382]. Ср.: «Эти миры существуют в его творчестве антиномично, не налагаясь друг на друга», «сакральный смысл высветляет значение именно земной жизни, земной судьбы, земного страдания, которое оказывается вплетенным в священную историю человечества» по принципу соборности [Виролайнен 2003: 384]. Так, Митя в «Братьях Карамазовых» берет на себя «вину за всех», он осужден на «страстной путь» (ср.: страдания Иисуса), чтобы «в рудниках в Сибири, на каторге «Бога встретить», а это — шанс на искупление грехов мира», следовательно, его духовное возрождение [Виролайнен 2003: 385].

Импликация образа Распятия у Достоевского происходит через особенности построения речевой композиции текста, его языковой и образной организации. Для Достоевского здесь нет оппозиций,

соборное самопожертвование декларирует акт земной любви человека к человеку, сакральным примером которого стало библейское Распятие. Именно так гармонизируется мир, решается главная интенция текстов Достоевского, что соответствует механизмам зарождения библейских вечных образов, отвечающих свойству иконичности русской культуры.

Аллюзия на образ Распятия прослеживается и в тексте рассказа И. А. Бунина «Чистый понедельник», ключевые слова которого имплицитируют смысловые оппозиции *света и тьмы, муки и радости, чистоты и греховности, земной суеты и высшего душевного покоя* [Реброва, Самохвалова 2003], благодаря чему в текст, согласно исследованиям И. В. Ребровой, вводится и геральдический знак утраченного вместе с царской династией российского герба с образом Георгия Победоносца, змееборца [Реброва 2008], и образ *Распятия России*, погружающейся во тьму в результате прерывания «культурной связи времен» (М. Н. Виролайнен) в период исторических событий начала XX века.

Вместе с тем, в тексте рассказа прочитывается и «обратная» сторона Распятия, связанная с визуальным образом Дионисия. Это вера и надежда автора на возможность возрождения России через семантику света в оппозиции к тьме в последних речевых фрагментах текста. Характеризуя это время, И. Шмелев, после публикации эпопеи «Солнца мертвых» (1924 г.) с ассоциативно «вписанным» в нее до мельчайших деталей библейским Распятием [Шкурюпат 2007], назвал историю России «историей со своей Голгофой» [Шмелев 1998: 27].

А. Тарковский в кинотексте «Андрей Рублев» при помощи различных семиотических кодов, в том числе — сюжета, зрительных образов, вербализации взглядов Феофана Грека и Андрея Рублева, символики цветовой гаммы, музыкального кода и др., также подчеркнул эту идею, касается она не менее трагических событий междоусобиц, монголо-татарского ига и последовавшего за ними расцвета Руси, т. е. ее *Распятия и Возрождения*. Не случайно в текст фильма введен сам сюжет Распятия в русской его вариации, а динамика событий и смыслов отражена двумя зрительными цветовыми кинематографическими системами, получившими в нем символическую интерпретацию, — черно-белой (Распятие–иго) и цветной (Воскресение–расцвет Руси), появившейся в конце фильма и отмеченной доминированием оттенков зеленого как символа надежды, прозябания, возрождения (символ Святого Духа), восходящих к тексту иконы и освоенных авторами кинотекста.

Итак, рассмотрев Распятие в качестве библейского вечного образа русской культуры в свете визуального поворота современных лингвистических / филологических исследований, мы определили механизмы его зарождения и развития, актуальные для всей системы библейских вечных образов, что позволило сделать некоторые обобщающие выводы. Для библейских вечных образов характерно: 1) наличие общего текста–источника — Библии, где они выступают в роли имен–образов и / или образов–событий; 2) взаимодействие горнего и дольного, где первое становится образцом для второго;

3) трансформирование библейских значений посредством наращивания смыслового поля, актуального для русской историко-культурной традиции; 4) наращивание смыслового поля, актуализирующего вечные смыслы, происходит посредством их функционирования в вербальных и визуальных текстах культуры, на пересечении смысловых линий которых развиваются наиболее стабильные смысловые константы вечного образа; 5) текстом влияния в случае трансформации библейских значений вечных образов может стать как вербальный, так и визуальный текст культуры; 6) механизмы формирования их смыслового поля в вербальных и невербальных текстах культуры тождественны в силу наличия признаков сходства в визуальном и вербальном мировосприятии (метафоризация, символизация, перцепция); 7) повороты в сторону антропологизации и визуализации в современных лингвистических исследованиях позволяют привлекать визуальные тексты для выявления «надязыковых» значений вечных образов, маркирующих уровень сознания, а следовательно, осуществляться на стыке междисциплинарных исследований; 8) вечные образы, включаясь в тексты культуры, принадлежащие различным семиотическим кодам, с одной стороны, наращивают в них культурно обусловленный смысловой потенциал, являясь языковыми / речевыми маркерами лингвоэтнокультурного сознания, с другой — выполняют смыслообразующую функцию, раскрывая авторскую интенцию.

К ядру смыслового поля, характерного для образа Распятия в русской культуре, относятся оппозиции *света и тьмы, чистоты и греховности, жизни и смерти, радости и страдания, муки и счастья*, в столкновении которых рождаются мотивы *соборной любви, готовности к самопожертвованию, веры в духовное восхождение, неизбежность возрождения*. Наряду с ядерными зонами смыслового поля, заложенными не столько библейским текстом-источником, сколько интерпретационным потенциалом визуальных текстов (иконическим знаком креста, характерным для русской традиции, и текста иконы Дионисия), в определенных контекстах функциональна и библейская семантика образа-события Распятия, занимающая в русской лингвокультуре, как удалось установить, периферийную позицию. Ядерные значения, сформированные несколькими семиотическими системами, организуют «зону молчания» (М. Н. Виролайнен) художественного текста / кинотекста / публицистического текста, события которого в этом случае воспринимаются как «иносказания о смысле, пребывающем вне времени» [Аверинцев 2004: 96].

Обращение к библейским вечным образам приближает к пониманию особенностей русской культуры и русского мировосприятия, к адекватной интерпретации текста, обладающего свойством иконичности (соединения горнего и дольнего в формировании непреходящих смыслов — В. Лепяхин), несущего черты религиозного дискурса, что важно учитывать в аспекте любых обучающих методик, в том числе РКИ. Выявленные ядерные смысловые зоны библейских вечных образов могут занять оп-

ределенное место в создании методического аппарата в соответствии с задачами урока и аспектами обучения в школе и в вузе, позволят учесть роль в этом процессе вербальных и невербальных кодов культуры, что актуально в связи с наметившимся визуальным поворотом в современных филологических, в том числе лингвистических, исследованиях.

ЛИТЕРАТУРА

- Аверинцев С. С.* Красота изначальная (О русском отношении к иконописанию) // Наше наследие. — 1988. — №4. — С. 25–26.
- Аверинцев С.* Поэтика ранневизантийской литературы. — СПб: Азбука-Классика, 2004.
- Алпатов М. В.* Этюды по всеобщей истории искусств. — М.: Сов. худож., 1979.
- Баль М.* Визуальный эссенциализм и объект визуальных исследований // Логос. — 2012. — № 1. — С. 212–249.
- Богословие образа. Икона и иконописцы: Антология / сост. А. Н. Стрижев. — М.: Паломникъ, 2002.
- Бурдина С. В.* Библейские образы и мотивы в поэме А. Ахматовой «Реквием» // Филологические науки. — 2001. — № 6.
- Бурдина С. В.* Поэмы А. Ахматовой: роль «вечных образов» культуры в формировании жанра: дис. ... докт. филол. наук. — М., 2003.
- Виролайнен М. Н.* Речь и молчание. Сюжеты и мифы русской словесности. — СПб: Амфора, 2003.
- Виролайнен М. Н.* Петровский парадиз как модель Петербургского текста. — Режим доступа: <http://lit.phil.pu.ru/article.php?id=8> (дата обращения 08.12.2014).
- Гайдин Б. Н.* Вечные образы как константы культуры: автореф. ... канд. филол. наук. — М., 2009.
- Зенкова А. Ю.* Визуальные исследования как интегральная область социально-гуманитарного знания. — Режим доступа: <http://www.ifp.uran.ru/files/publ/eshegodnik/2QQ4/9.pdf> (дата обращения: 14.09.2012).
- Красавченко Т. Н.* Ахматова в зеркалах зарубежной критики // Ахматовские чтения. — Вып. 2. Тайны ремесла. — М., 1992.
- Крышталева М. К.* Визуальные исследования: генеалогия и культурологический потенциал // Культурология (Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена). — 2014. — Вып. № 169.
- Кустов В.* Голгофа: смысл первообраза и культурные интерпретации // Электронный журнал Православный паломник на Святой Земле. — 2011. — № 24. — Режим доступа: <http://palmnic.org/journal/24/zemla/3/> (дата обращения 08.12.2014).
- Лепяхин В.* Иконология и иконичность // Икона и образ. Иконичность и словесность. Сб. статей, посвященных 60-летию В. Лепяхина. — М.: Паломник, 2007.
- Лотман Ю. М.* Семносфера. Культура и взрыв. Внутри мыслящих миров. Статьи. Исследования. Заметки. — СПб: Искусство-СПБ. — 1992.
- Лотман Ю. М.* Избранные статьи в 3 т. — Талин: Александра, 1992. — Том 1. Статьи по семиотике и типологии культуры.
- Мелетинский Е. М.* Персональная страница. Миф и двадцатый век. — Режим доступа: <http://www.ruthenia.ru> (дата обращения 20.05.2008).
- Пирогов С. В.* Горизонты исследования визуально-го // Вестник Томского государственного университета. Философия. Социология. Политология. — 2013. — № 4.
- Поль Д. В.* Универсальные образы и мотивы в творчестве М. А. Шолохова // Педагогика искусства: Электронный научный журнал. — Режим доступа: <http://www.art-education.ru> (дата обращения 19.03.2008).

Реброва И. В. Историко-культурный интертекст в рассказе И. А. Бунина «Чистый понедельник» // Материалы конгресса «Русская литература в мировом культурном и образовательном пространстве». — СПб: СПбГУ, 2008. — Часть 1. Том 2.

Реброва И. В., Самохвалова Л. Д. Особенности мотивной структуры рассказа И. А. Бунин «Чистый понедельник» // Материалы XXXII Всероссийской конференции. — СПб: СПбГУ, 2003.

Самохвалова Л. Д. Об одном из возможных подходов к описанию религиозного стиля (к постановке проблемы) // «Мир русского слова»: научно-исследовательский журнал / отв. ред. К. А. Рогова. — 2007. — №4.

Топоров В. Н. Петербург и петербургский текст русской литературы // Труды по знаковым системам. XVIII. — Тарту: ТГУ, 1984.

Трубецкой Е. Умозрение в красках // Философия русского религиозного искусства XVI–XX вв. Антология. Сокровищница русской религиозно-философской мысли / сост. Н. К. Гаврюшин. — М.: Прогресс, 1993.

Уваров М. С. «Реквием» А. Ахматовой в пространстве и времени Петербурга // «Богословие. Философия. Словесность». — СПб, 2000.

Шкуропат М. Об иконичности, творимой художественным словом // Икона и образ. Иконичность и словесность. Сб. статей / редактор–составитель В. Лепяхин. — М.: Паломник, 2007.

Шмелев И. Душа России. — СПб, 1998.

Языкова И. Богословие иконы. — М.: Издательство Общедоступного православного университета, 1995.

Данные об авторе

Самохвалова Лейла Джалаловна — кандидат филологических наук, доцент кафедры РКИ и методики его преподавания, Санкт-Петербургский государственный университет.

Адрес: 199034, Россия, г. Санкт-Петербург, наб. Лейтенанта Шмидта 11/2.

E-mail: leylasm2006@yandex.ru.

About the author

Samokhvalova Leila Dzalalovna is a Candidate of Philology, Associate Professor of the Chair the Russian as a foreign language and Methods Teaching, Saint-Petersburg State University.

«ВЕК МОДЕРНИЗМА. ЛЮДИ 1914-го»

УДК 821.111-312.6(Льюис У.)
ББК Ш33(4Вел)6-444.23

Д. С. Туляков
Пермь, Россия

ОТ ПОПУЛЯРИЗАЦИИ К АПОЛОГИИ: МОДЕРНИЗМ В АВТОБИОГРАФИЯХ У. ЛЬЮИСА

Аннотация. В статье анализируется репрезентация модернизма в двух автобиографиях английского писателя и художника Уиндема Льюиса, «Подрывник и бомбардир» (1937) и «Грубое предназначение» (1950). Рефлексия автора о модернизме рассматривается в контексте его критической оценки автобиографичности в романах модернистов и с учетом изменений в собственных автобиографических установках Льюиса от первой ко второй книге. Делается вывод, что далекие от модернистского эксперимента автобиографии Льюиса являются средством дефиниции, популяризации и оправдания им его собственной концепции модернизма, в которой, как и в автобиографиях, в противовес погружению в субъективность художника акцентируется ориентация на его отстраненность.

Ключевые слова: автобиография, Уиндем Льюис, модернизм, английская литература.

D. S. Tuliakov
Perm, Russia

FROM POPULARIZATION TO APOLOGIA: MODERNISM IN WYNDHAM LEWIS'S AUTOBIOGRAPHIES

Abstract. The article analyzes how modernism is represented in two Wyndham Lewis's autobiographies, «Blasting and Bombardiering» (1937) and «Rude Assignment» (1950). The author's reflection on modernism is considered within the context of his critical attitude towards the autobiographical in modernist novel and taking into account the changes in his autobiographical intentions from one book to the other. The article concludes that in Lewis's far from experimental use of autobiography the latter acts as a means of definition, popularization and justification of his conception of modernism considered to be, just as his autobiographies, an act of detachment rather than exploration of subjectivity.

Keywords: autobiography, Wyndham Lewis, modernism, English literature.

Автодокументальные и художественные формы жизнеописания в модернизме в последние годы привлекают все большее число исследователей. В англоязычной традиции понятие «жизнеописание» («life-writing») включает в себя, в первую очередь, широкий диапазон мемуарных, дневниковых, автобиографических, биографических и иных текстов, предметом которых может быть «жизнь как самого пишущего, так и кого-то другого» [Jolly 2001: ix] при условии, что этот «другой» не вымышленный персонаж беллетристики. Последнее разграничение часто размыто и проблематично, в частности, в модернистском романе — «жанре, характеризующемся плюрализмом и высоким градусом эстетического эксперимента, который часто подразумевает взаимодействие, междисциплинарные заимствования и гибридность литературных форм» [Castle 2015: 1]. В силу этого многие исследователи склонны включать в список форм жизнеописания «автобиографическую и биографическую художественную литературу» [Leader 2015: 1], что, однако, не снимает различия между, например, биографией (или автобиографией) и романом воспитания, а лишь подчеркивает их жанровую взаимосвязь. Так, в исследовании М. Сондерса обосновывается, что традиционные формы жизнеописания (биография и автобиография) оказали огромное влияние на формальные эксперименты в английском модернистском романе и на современную литературу вообще [Saunders 2010]. В целом, из числа модернистских «повествовательных форм, представляющих траекторию жизни личности» [Riquelme 2013: 461] чаще исследуется не

автобиография, а ее романский коррелят — роман становления [Castle 2006; Esty 2012]. Для обозначения же области жизнеописания, где центральное место принадлежит роману, а автодокументальные формы оказываются на периферии, иногда пользуются термином «повествование о жизни» («life narrative») в противовес «life-writing») [Riquelme 2013].

Поэтика и жанрообразующие характеристики автобиографии тщательно изучены в отечественном и мировом литературоведении¹. Существует большое количество специальных исследований, посвященных автобиографии в рамках той или иной литературной традиции, эпохи или в творчестве конкретного автора, в том числе, затрагивается и английская литература XX в². Тем не менее, до недавнего времени автобиографические тексты модернистов входили в исследовательский оборот преимущественно как источник фактических сведений о жизни автора или его критических суждений об искусстве в определенном историческом контексте. Иной подход продемонстрирован в коллективном издании «Модернизм и автобиография», авторы которого акцентируют внимание на характерных для модернизма «радикальных отклонениях от условностей и форматов традиционной автобиогра-

¹ Для исчерпывающего обзора исследований по автобиографии см.: [Smith, Watson 2010: 193–234]. Системная модель всестороннего филологического анализа автобиографии представлена в работе Н. А. Николиной о русской автобиографической прозе [Николина 2002].

² См., например: [Зыкова, Тугушева 2007; Караева 2009; Saunders 2010].

фии», на различных нарушениях «традиционного повествования о жизни, которое проследживает развитие личности по мере того, как она движется по направлению к собственной сущности и, в конце концов, заявляет на нее права» [DiBattista, Wittman 2014: xv, xi]. В отдельных главах рассматриваются дневники и письма К. Мэнсфилд, корреспонденция Т. С. Элиота, «Автобиографии» У. Б. Йейтса, путевые заметки И. Во и другие формы открытого и завуалированного жизнеописания; а основной тезис гласит, что рассмотренные жизнеописания в своей фрагментарности, изменчивости, вариативности и жанровой эксцентричности отражают свойственный модернизму в целом «шторм традиционных понятий о том, чем является “я” и чем является “жизнь”» [Ibid.: xii]. Таким образом, одной из основных задач, стоящих перед большинством модернистов, пишущих о себе, признается «утверждение *абсолюта субъективности*, лежащего в основе модернистской художественности» [Липовецкий 2008: 25]³.

Цель нашей статьи — определить, обратившись к автобиографиям, какую позицию по отношению к модернизму занимает, пожалуй, самый язвительный и неуживчивый английский художник и писатель-модернист, самопровозглашенный «Враг» («The Enemy»⁴), вступавший в жесткую полемику практически со всеми своими современниками и последовательно критиковавший как популярную, так и элитарную культуру, — Уиндем Льюис (Wynndham Lewis, 1882–1957). Для этого необходимо, во-первых, проанализировать проявления и причины враждебности Льюиса к отдельным проявлениям автобиографичности так, чтобы его собственные автобиографии (им было написано две автобиографии) не вступали в неразрешимое противоречие с его эстетикой, и, во-вторых, рассмотреть, из каких установок Льюис исходит в своих жизнеописаниях и как они изменяются от первого текста ко второму. Это позволит продемонстрировать, что оппозиция Льюиса к основным тенденциям в модернистском «повествовании о жизни» отражает его глубоко амбивалентное отношение к модернизму, собственное понимание которого он стремился популяризировать в первой из своих автобиографий и к апологии которого посредством оправдания и объяснения своего творческого пути он вернулся десять лет спустя.

Присутствие в творческом наследии Льюиса двух автобиографий одновременно предсказуемо и неожиданно. С одной стороны, закономерно, что писатель, склонный к рефлексии и плодотворно работавший в самых различных жанрах (Льюису принадлежит больше десятка романов, два сборника рассказов, несколько пьес, книга поэзии, путевые заметки, а также огромное количество критических работ, посвященных литературе, искусству, философии, современной культуре, идеологии и политике), не оставил без внимания и автобиографию. В «Подрывнике и бомбардире» («Blasting and Bombar-

diering», 1937), своей первой книге этого жанра, Льюис упоминает, что всего им было выпущено двадцать три издания, и сразу же уточняет, что эти слова писались в мае 1937 г. [Lewis 1937: 94], как будто в любой последующий месяц это число может вырасти⁵. Уже сама колоссальная продуктивность Льюиса наталкивает на мысль, что его обращение к автобиографии в 1937 г., а затем десять лет спустя в книге «Грубое предназначение» («Rude Assignment», 1947, опубл. 1950), было для него лишь вопросом времени.

С другой стороны, тем, кто знаком с эстетическими убеждениями Льюиса, его автобиографии не могут не показаться чем-то противоестественным. Справедливо отмечается, что на сегодняшний день существует два общепринятых взгляда на соотношение автобиографии и модернизма, и каждый из этих подходов имеет прямое отношение к Льюису. В соответствии с первым, эти явления являются практически взаимоисключающими, ведь «модернистская имперсональность требует отказа или отречения от биографии, признание чего приводит к недооценке автобиографических высказываний как в лирической и повествовательной поэзии, так и в прозаических формах» [Saunders 2010: 12]. Второй подход заключается в признании, наперекор предыдущей точке зрения, центрального значения в жанровой системе модернизма за «модернистским автобиографическим романом», т. е. чаще всего романом о художнике. В качестве примера приводятся такие книги, как «В поисках утраченного времени» Пруста, «Сыновья и любовники» Лоуренса, «Портрет художника в юности» Джойса и «На маяк» Вулфа⁶. Несмотря на то, что один из романов Льюиса, «Тарг» («Targ», 1918), обладает выраженными жанровыми характеристиками романа о художнике [Rodden 2011], его автор постоянно выступает с бескомпромиссной критикой всех перечисленных писателей, в частности объясняя их слабость автобиографичностью. Критика Льюиса подкрепляет далеко не бесспорное но и не лишнее оснований представление о противоположности модернизма (точнее, одной из разновидностей модернизма) автобиографии.

Последняя точка зрения главным образом наследует теории имперсональности Т. С. Элиота, который настаивал, что поэзия (и истинное творчество вообще) — «это не свободное излияние эмоций, а бегство от эмоций, это не выражение индивидуальности, а бегство от индивидуальности» [Элиот 2014: 202]. Если прочитывать эту широко воспринятую писателями, читателями и исследователями литературы максиму догматически, действительно можно прийти к выводу о принципиальной несостоятельности художественного произведения, следующего принципам автобиографичности. Льюис, прохладно

⁵ Это и произошло, когда автобиография Льюиса вышла из печати. Вскоре после ее публикации Льюис в одном из писем упоминает уже о 24 книгах [The Letters 1963: 247].

⁶ Романы Джойса, Вулфа и Пруста также анализируются как образчики «эстетической автобиографии», т. е. жанра, где «очевидна общая эстетика процесса, посредством которого подобные писатели первой половины XX в. трансформировали прожитое в художественный дискурс» [Nalbantian 1994: 43].

³ Здесь и далее курсив автора цитаты.

⁴ Так назывался журнал, выпускавшийся Льюисом с 1927 по 1929 гг.

относившийся к теории имперсональности⁷, но, безусловно, испытавший ее влияние, внес свой вклад в формирование этого стереотипа. В отличие от Элиота, он отрицательно оценивает не только прямое выражение автором эмоций в искусстве в целом, но говорит и конкретно об автобиографии. Так, в своей крупнейшей философской работе «Время и человек Запада» («Time and Western Man», 1927), нацеленной на критику губительной для искусства «хронологической философии» с позиции «пластического, или визуального, сознания», он утверждает, что «история и биография, а точнее автобиография», являются воплощением деструктивных тенденций «культы времени» в искусстве [Lewis 1993: xviii–xix]. Согласно Льюису, влияние этого «культы» состоит в повсеместном проникновении представлений об относительности, субъективности и иррациональности восприятия, фиксирующего все явления как изменчивые состояния бесформенной «жизненной энергии» на манер Бергсона, и соответствующей им романтической в своей основе эстетики. Антиподом этой тенденции должно стать мировоззрение и искусство, в котором ставка делается на сознание независимого индивида, объективный мир, стабильность, классицистическую четкость очертаний и новизну художественных форм, берущих начало не в прошлом, а в настоящем.

Поэтому Льюис говорит об автобиографичности некоторых из модернистских романов как об их серьезнейшем недостатке, указывающем на предрасположенность автора к механическому копированию действительности, неспособность к актуальному новаторству и созиданию. Например, «Портрет художника в юности» Джойса «фундаментально автобиографичен», так как в нем дается устаревшее «натуралистическое», «аккуратное, тщательно прорисованное изображение Джойса со времен его младенчества» [Ibid.: 93]. «В поисках утраченного времени» Пруста Льюис также называет автобиографией, в которой писатель «забальзамировал себя живо. Он умер как чувствующее существо для того, чтобы жить в качестве историка своего мертвого чувствующего “я”» [Ibid.: 249]. Роман с выраженными автобиографическими характеристиками, таким образом, противоречит льюисовской концепции модернизма, но не в силу несоответствия требованиям элиотовской доктрины имперсональности, а из-за того, что он слишком пассивно традиционен, или же в нем воплощено эстетизированное и романтизированное прошлое («Время»), на котором повествователь паразитирует.

Таким образом, Льюиса не устраивает не жанр автобиографии как таковой, а, скорее, то, какую форму приобретает современный роман, заимствующий ее элементы. По сути, критикуя Джойса и Пруста, Льюис использует понятие автобиографии в качестве антонима художественному произведению и выражает мысль, что этим писателям удалось лишь украсить

свой автобиографический опыт, но не претворить его в произведение искусства: романное начало скомпрометировано автобиографическим.

Автобиография не оценивается Льюисом негативно в том случае, когда это не форма, привнесенная в художественное произведение извне, а особый жанр. Когда это, если позаимствовать классическое современное определение Ф. Лежена, «повествовательный текст с *ретроспективной* установкой, посредством которого реальная личность рассказывает о собственном бытии, причем делает ударение именно на своей личной жизни, особенно истории становления своей личности» [Цит. по: Николина 2002: 13]. Подобная оценка автобиографии аналогична критике «хронологической философии» во «Времени и человеке Запада». Как художник, Льюис не выступает против времени как материала искусства или феномена действительности — он лишь противопоставляет субъективной его трактовке и абсолютизации свое понимание прошлого «как истории в классическом смысле — Прошлого, в котором события и люди отделены от нас воображаемой дистанцией, как *мертвый* народ, в чьи дела мы не вмешиваемся, но чью цельность мы уважаем» [Lewis 1993: 223]. С автобиографией происходит нечто подобное: она отталкивает Льюиса не сама по себе, а лишь тогда, когда стимулирует в искусстве то, что он воспринимает как признак творческого бессилия, пессимизма или инертности.

Итак, оценка автобиографии (как источника поэтики романа и как отдельного жанра) в критических работах Льюиса достаточно неоднородна. Это же относится и к его рефлексии об автобиографии в «Подрывнике и бомбардире» и «Грубом предназначении». С одной стороны, жанровая принадлежность этих книг неоднократно упоминается и недвусмысленно обозначена, например, в подзаголовках «Автобиография (1914–1926)» и «Повествование о моей карьере до настоящего времени». С другой стороны, Льюису крайне важно подчеркнуть уникальность собственного автобиографического письма, провести границу между своим применением автобиографического жанра и его традиционным пониманием, хорошо переданным Ф. Леженом.

Так, в первом же абзаце «Подрывника и бомбардира» Льюис дестабилизирует столь тщательно выстраиваемое им самим жанровое разделение между автобиографией и романом, заявляя, что книга в руках у читателя, как и любая «хорошая биография», «конечно, своего рода роман», а ее автор — его «герой» [Lewis 1937: 1]. Таким образом, писатель все-таки оставляет за романом и автобиографией право на продуктивное сосуществование, однако возможно оно только в такой вариации: автобиография может быть эквивалентна роману, но только в том случае, когда она не пытается отказаться от своей жанровой идентичности. Уподобление Льюисом собственной автобиографии роману выглядит попыткой выставить на передний план и задействовать специфические возможности этого жанра, а именно его популярного варианта, и противопоставить их модернистскому роману воспитания Пруста или Джойса.

⁷ Льюис трактовал теорию имперсональности Элиота не как предостережение от неумеренного субъективизма, а как проявление «догматической враждебности индивидуальности» [Lewis 1987: 61], ведущей к тупиковой, на его взгляд, эстетике «искусства для искусства».

По-другому охарактеризована жанровая специфика в «Грубом предназначении», где Льюис в определенный момент отмечает, что «автобиографическое содержание в чистом виде ... не имеет здесь места», если понимать под ним подробности личной жизни автора, имеющие отношение к нему как частному человеку и не связанные с его работой [Lewis 1984: 150]. В комичном длинном перечне того, что осталось за рамками его автобиографии, Льюис упоминает свои сугубо личные предпочтения (выбор марки сигарет, места для отдыха, увеселительных заведений и т. д.). Говорить о подобных вещах здесь не имело бы смысла, поскольку в жанровом отношении эта автобиография в отличие от «Подрывника и бомбардира» далека от повествования о жизни «героя» и представляет собой личную «карьерную историю» («*career-narrative*») — «рассказ о моей карьере писателя и художника до настоящего времени» [Ibid.: 11].

Очевидно, что задачи, которые ставит перед собой Льюис в автобиографии 1947 г., в корне отличаются от того, к чему он стремился в тексте десятилетней давности. В «Подрывнике и бомбардире» он ориентируется на автобиографический тип повествования с автором в роли главного героя, сопоставимый с критикованной им ранее автобиографичностью «Портрета художника в юности». Различие в том, что Льюис делает выбор в пользу автобиографии популярного плана. Для него протагонист Джойса — «безжизненный, раздражающий» и «жалкий» персонаж, который живет в своем родном городе и чье становление начиная «с пеленок» представлено традиционно [Lewis 1993: 97, 93]⁸; герой же Льюиса — человек «немного за тридцать, но с большим опытом путешествий по Европе, в ходе которых он успел приобрести странный ассортимент одежды, причесок и экзотических манер», и рассказывает он не о своей юности, а о потенциально увлекательной теме — своем участии в Первой мировой войне [Lewis 1937: 1]. В рамках этой автобиографической установки определяющее значение имеет ориентация на широкую читательскую аудиторию, заинтересованную не в изящной (а тем более экспериментальной) словесности, а в повествовании о громких событиях и жизни известных людей⁹. Во вводной части Льюис (автор со сложившейся репутацией «высоколобого» писателя и художника) несколько раз подчеркивает: «Я притязую на то, чтобы быть понятным среднему врачу страховой кассы или банковскому служащему»; «Я становлюсь популярным автором» [Ibid.: 2, 5].

В то же время, несмотря на то, что желание Льюиса расширить свою читательскую аудиторию

во многом объясняется стремлением к коммерческому успеху, перед писателем не стояло цели создать сугубо «бульварную» или злободневную автобиографию, хотя некоторые следы этого намерения налицо¹⁰. Обращаясь к «человеку с улицы», Льюис действительно стремится донести до него свои мысли (прежде всего о войне, о современной действительности и месте, которое занимает в ней художник и всякая личность), поскольку предыдущие нехудожественные работы писателя не были восприняты сколько-нибудь широко: «Возможно, все то время я говорил с собой, и это точно» [Ibid.: 6]. Безусловно, Льюис популяризирует свою жизнь, когда избирает и на протяжении почти всей книги выдерживает тон «определенной неформальности» в обращении к читателю [Ibid.: 8]; когда описывает травмирующий военный опыт в ключе «ложного пафоса, пренебрежения и комедии» [Wood 2000: 28]; когда останавливается на тех самых частностях и анекдотах о современниках, которым не будет места в «Грубом предназначении». Но в то же время, включая в автобиографию бок о бок, например, с комическим описанием первой встречи с Джойсом ряд обобщений о наиболее значительной литературе начала XX в., Льюис формулирует и популяризирует определенную концепцию модернизма¹¹.

По версии Льюиса, канон английского модернизма составляют писатели, которых он называет «Мужчины 1914» («the Men of 1914»), а именно Паунд, Джойс, Элиот и он сам: «В Англии не произошло ничего, что могло бы соперничать с их величайшими достижениями в высококобой литературе до того, как появился Оден» [Lewis 1937: 252]. Сглаживая свои эстетические разногласия с современниками, Льюис объявляет модернизм «периодом “Бласта”¹², “Улисса” и “Бесплодной земли”», значимым постольку, поскольку он «представляет попытку вернуться от романтического искусства к классическому, от политической пропаганды к беспристрастности истинной литературы» [Ibid.: 254, 252]. Этот революционный в своей основе импульс был погашен войной, после которой на смену новаторскому искусству пришла тиражная копия революционности и новизны, мотивированная экономически и политически. В этом контексте автобиография

¹⁰ История создания автобиографии подтверждает, что первичным импульсом Льюиса было желание заработать денег, чтобы быстрее рассчитаться с долгами за операции, которые он перенес в 1936 г. Как следует из отброшенного в финальной версии автобиографии «Предварительного отступления для читателя; касательно слухов и их недостатков», Льюис планировал написать нечто вроде книги воспоминаний о своих современниках с акцентом на сенсационном элементе, однако впоследствии изменил намерения [Lewis 1997].

¹¹ Этот аспект автобиографии был крайне важен для Льюиса. Показательно, что перед публикацией ему приходится отстаивать перед издателем часть книги, посвященную его современникам-модернистам следующим образом: «Во всех искусствах и науках существует несколько людей, очень небольшое количество, чьи точки зрения о работе друг друга обладают огромной и непреходящей значимостью. <...> Если вы не способны понять это ... Вам лучше работать в бакалейной торговле» [цит. по: O’Keeffe 2015: 372].

¹² Так назывался вызвавший широкий резонанс авангардный журнал, два номера которого Льюис выпустил в 1914 и 1915 гг., и потенциально знакомый читателям автобиографии.

⁸ Подчеркнем, что таким его видит Льюис. В современном литературоведении роман Джойса, напротив, исследуется как источник множества модернистских инноваций, парадигматически воплотивший в себе такие черты, как отсутствие изначальной цельности героя; его развитие по пути деформации; его аутентичность и неравенство себе самому; нелинейную темпоральность повествования; непрозрачность, закрытость, сокрытые личности, цельность которой ставится под вопрос, под маской [Riquelme 2013: 465–467].

⁹ Внушительный список «знаменитостей», фигурирующих в автобиографии Льюиса, вынесен на ее обложку.

Льюиса выступает способом по горячим следам «зафиксировать для чуждого потомства основные черты этого движения» и заявить широкой публике о своем праве на него: «Я был в его центре. В некоторых случаях я был *им*» [Ibid.: 257].

Автобиография, таким образом, используется Льюисом как средство экспансии и популяризации его понимания модернизма, в котором, как и в его критике, делается акцент на беспристрастность и отстраненность («detachment») художника. Более того, сам жанр популярной автобиографии работает как инструмент отстранения Льюиса от собственного военного опыта и его пристрастно-эмоционального восприятия, как оптика, позволяющая произвести его «инспекцию» и «ревизию» [Ibid.: 6]. Если, как настаивает Льюис, художник неизбежно погружен в общественные и политические процессы, то война лишь делает эту детерминированность более очевидной: «Во мне война и искусство были смешаны с самого начала. Это все еще так» [Ibid.: 4]. Поэтому он ставит перед собой задачу преодолеть войну, руководствуясь «принципом порядка», и таким образом избавиться от ее довлеющего влияния [Ibid.: 6]¹³. Непривычная для Льюиса фамильярность тона, равно как и культивируемый им в «военных» главах книги образ повествователя, который скорее высмеивает бессмысленность происходящего и подчеркивает свое невозможное превосходство над обстоятельствами, чем указывает на их ужас¹⁴, служит средством авторского отстранения при помощи обращения к массовому читателю, а не ценителям литературы или модернистского эксперимента. В этом также отразилось восприятие Льюисом модернизма («Мужчин 1914» как законченного явления, которое может быть освещено с внешней по отношению к привычным формам литературы как «высокого» искусства позиции: «“Биографии” пишутся только о том, что завершено и пройдено» [Ibid.: 2].

Вторая автобиография Льюиса также преследует цель не вернуться в прошлое, а взглянуть на него со стороны, но на этот раз отстранение происходит без участия искусственно-фамильярной позы повествователя, которому чужды «угрызения совести», «душевные искания» и «утонченные страдания» [Ibid.: 8], а в центре внимания автора почти исключительно его собственная писательская карьера. То, что в первой автобиографии было названо «принци-

пом порядка», приобретает характер аналитической рационализации, направленной на то, чтобы «уничтожить несправедливую, предвзятую и тенденциозную критику», «развять ложные представления (обо мне или о моей работе)» [Lewis 1984: 153]. При этом Льюис подчеркивает, что автобиография, которую он пишет, предназначена обществу («public narrative»), касается общества в целом: «Здесь нет ничего, что было бы моим личным делом и не касалось никого другого» [Ibid.: 13]. В данном случае ключевое понятие отстранения так же, как и в его предыдущей автобиографии, означает не черту поэтики модернистского художественного текста, а позицию внешнего наблюдателя (в первом случае им был популярный автор; во втором — осведомленный критик) по отношению к модернизму как потерпевшему поражение проекту и к себе как его представителю.

Апологию Льюиса в соответствии с постулируемым общим, а не частным значением его автобиографии¹⁵ следует прочитывать и как апологию независимого современного художника (т. е. модерниста) вообще. Так, в первой части Льюис анализирует парадоксальное (и безнадежное) положение художника между «двух публик» — популярной и интеллектуальной. Он утверждает, почти оправдываясь, что, хоть это и приводит к разрыву с широкой аудиторией, на независимость суждения способен только «Интеллектуал», а быть им без дополнительного источника средств практически невозможно, из чего и проистекает обращение к «журналистике» [Ibid.: 23–31]¹⁶. Экономическое положение художника усугубляется и, следовательно, ухудшаются его шансы на независимость, если он, как Льюис, чувствует призвание к сатире, неотъемлемой, поскольку «там, где правда жизни, там сатира» [Ibid.: 50]. Третьей узловой точкой своего мышления Льюис называет политику, о которой он написал множество книг, и объясняет, что обращение к ней было обусловлено указанными неблагоприятными для художника факторами, а его первым побуждением было «желание выяснить, при какой системе образование и искусства будут лучше всего развиваться» [Ibid.: 69]. В то же время эти политические книги часто вызвали непонимание. О некоторых из них, катастрофических для репутации Льюиса, в автобиографии говорится со сдержанной неприязнью¹⁷, как и о тех случаях, когда политика прямо вторгалась в творчество писателя¹⁸.

¹³ Этот принцип проявляется, в частности, в организации текста и построении книги. «Подрывник и бомбардир» не только разделен на части и главы, но и каждая страница имеет собственное дополнительное заглавие в форме индивидуального верхнего колонтитула, который обобщает или обыгрывает ее содержание. В повествование вносится дополнительная организация, а принцип порядка усиливается. Этим приемом атомизации Льюис деконструирует романтизированный образ войны, чтобы вернуть себе как художнику позицию рефлектирующего наблюдателя.

¹⁴ Например, Льюис не без хвастовства заявляет, что на фронте он был «сам себе хозяин» («I was master of myself»), читал «Пармскую обитель» Стендаля и «большую часть времени не занимался вообще ничем» [Lewis 1937: 89, 129], что не отменяет его серьезной оценки разрушительного действия войны (см., например: [Ibid.: 63]). Вопрос о влиянии войны на искусство, эстетику и политические взгляды Льюиса подробно исследован. См.: [Einhaus 2015] и библиографию.

¹⁵ Даже переходя ко второй, самой короткой, части, в которой он обещает «обратиться к более интимной автобиографии», Льюис сетует на то, что в английском языке нет способа сделать повествование о себе менее личным [Lewis 1984: 111–112].

¹⁶ К «журналистике» Льюис относил и «Подрывника и бомбардира», о котором не упоминается во второй автобиографии. Ср. в его письме Дж. Симмонсу: «Чтобы написать одну страницу такого романа, как “Месть за любовь”, мне нужно столько же времени, как для двадцати страниц “Подрывника и бомбардира”» [The Letters 1963: 247].

¹⁷ Имеется в виду, в первую очередь, хвалебный «Гитлер» («Hitler», 1930), написанный «до того, как он пришел к власти и продемонстрировал свое помешательство» [Lewis 1984: 84]. Впоследствии Льюис опубликовал своего рода опровержение в книге «Культе Гитлера» («The Hitler Cult», 1939), но это мало

Полученный таким образом аналитический автопортрет модерниста — интеллектуала, сатирика и политического критика — представляет собой обреченную фигуру, объясняющую свое неверно трактуемое творчество и несколько оправдывающуюся. Развивая тему поражения модернизма, заданную в «Подрывнике и бомбардире», Льюис продолжает анализ двойственного характера собственных авангардистских устремлений. С одной стороны, он все так же говорит о масштабной, но не воплощенной программе трансформации человеческой сущности и восприятия посредством свободного нового независимого от штампов или политической ангажированности искусства¹⁹. С другой стороны, он признает эфемерность подобных притязаний на свободу и, как и в первой автобиографии, переносит критику с современников-модернистов на самого себя: «С самого начала я вел себя так, как будто я был свободен» [Ibid.: 113]. Автобиография в очередной раз становится для Льюиса инструментом, позволяющим абстрагироваться, чтобы обозначить мнимость такой позиции. Если целью художника до войны было дать людям новое зрение, то на более позднем творческом этапе именно автобиография (а не живопись или художественная литература в строгом смысле) дает Льюису возможность посмотреть на себя самого.

Итак, дважды обращаясь, несмотря на собственную критику автобиографичности, к жанру автобиографии, Льюис по-разному задействует ее для рефлексии о «движении» в искусстве, к которому он принадлежит — модернизме — и о себе. В первом случае автобиография выступает в вариации, рассчитанной на массового читателя, т. е. в форме, которая не входит в число традиционных жанров художественной и нехудожественной литературы модернизма и поэтому предоставляет автору возможность не только дать свою формулировку важнейшим характеристикам интеллектуального искусства, которое он представляет, но и популяризировать эту концепцию. Вторая автобиография Льюиса, основная задача которой заключалась в том, чтобы посредством критического рассуждения скорректировать неверное толкование и негативную оценку своего творчества и деятельности со стороны публики, свидетельствует о неудаче первой книги и об укрепившемся убеждении автора в непонимании его творчества и модернизма. Обе автобиографии, представляющие сознательный отказ от модернистского формального эксперимента

помогло уже уничтоженной репутации писателя. О политических взглядах Льюиса см. [Waddell 2015] и библиографию.

¹⁸ Это касается, например, первого издания «Тарра», которое «было обезображено, мне стыдно сказать, „патриотическим“ предисловием: главный герой был немцем — он был плохим человеком — немцы наши враги — все наши враги, естественно, плохие люди — все немцы плохие люди. Что-то вроде этого. Я краснею» [Ibid.: 262]. При этом Льюис подчеркивает, что послесловие было написано позже, чем роман, и «патриотизм» не пробрался дальше него.

¹⁹ Ср. «Мы — первые люди Будущего, которое не материализовалось» [Lewis 1937: 258] и «В конце концов, мы — и несколько других людей — чертили план для новой цивилизации: это так и не превратилось ни во что большее. Грубый набросок нового способа видеть для тех, кто еще не появился» [Lewis 1987: 35].

над субъективностью, развивают и варьируют льюисовскую концепцию модернизма как искусства не погружения, а рефлексивного отстранения.

ЛИТЕРАТУРА:

- Зыкова Е. П., Тузушева М. П. Г.-Дж Уэллс и английская традиция документальной прозы // Уэллс Г.-Дж. Опыт автобиографии. — М.: Ладомир: Наука, 2007. — С. 637–654.
- Караева Л. Б. Английская литературная автобиография — Нальчик: Издательство М. и В. Котляровых, 2009. — 276 с.
- Липовецкий М. Н. Модернизм и авангард: родство и различие // Филологический класс. — 2008. — Вып. 20. — С. 24–31.
- Николина Н. А. Поэтика русской автобиографической прозы: учеб. пособие — М.: Флинта: Наука, 2002. — 424 с.
- Элиот Т. С. Традиция и индивидуальный талант / пер. Т. Н. Красавченко // Элиот Т. С. Бесплодная земля. — М.: Ладомир: Наука, 2014. — С. 195–202.
- Castle G. Introduction // A History of Modernist Novel / ed. Gregory Castle. — Cambridge: Cambridge University Press, 2015. — P. 1–34.
- Castle G. Reading the Modernist Bildungsroman. — Gainesville: University Press of Florida, 2006. — 340 p.
- DiBattista M., Wittman E. O. Modernism and Autobiography: Introduction // Modernism and Autobiography / ed. Maria DiBattista, Emily O. Wittman — Cambridge: Cambridge University Press, 2014. — P. xi–xix.
- Einhaus A.-M. Lewis and War // Wyndham Lewis: A Critical Guide / ed. A. Gasiorek, N. Waddell. — Edinburgh: Edinburgh University Press, 2015. — P. 49–63.
- Esty J. Unseasonable Youth: Modernism, Colonialism, and the Fiction of Development. — N. Y.: Oxford University Press, 2012. — 304 p.
- Jolly M. Editor's Note // Encyclopedia of Life Writing: Autobiographical and Biographical Forms: 2 vols. / ed. Margareta Jolly. — L.; Chicago: Fitzroy Dearborn, 2001. — Vol. 1. — P. ix–xii.
- Leader Z. Introduction // On Life-Writing / ed. Zachary Leader. — Oxford: Oxford University Press, 2015. — P. 1–6.
- Lewis W. Blasting and Bombardiering. — L.: Eyre & Spottiswoode, 1937. — 312 p.
- Lewis W. Men without Art. — Santa Rosa: Black Sparrow Press, 1987. — 325 p.
- Lewis W. Preliminary Aside to the Reader; Regarding Gosip, and its Pitfalls. — Vol. 4. — No 2. — 1997. — P. 181–187.
- Lewis W. Rude Assignment: An Intellectual Autobiography. — Santa Barbara: Black Sparrow Press, 1984. — 311 p.
- Lewis W. Time and Western Man. — Santa Rosa: Black Sparrow Press, 1993. — 617 p.
- Nalbantian S. Aesthetic Autobiography: From Life to Art in the Marcel Proust, James Joyce, Virginia Woolf and Anais Nin. — Basingstoke: Macmillan, 1994. — 223 p.
- O'Keefe P. Some Sort of Genius: A Life of Wyndham Lewis. — Berkeley: Counterpoint, 2015. — 697 p.
- Riquelme J. P. Modernist Transformations of Life Narrative: From Wilde and Woolf to Bechdel and Rushdie // MFS Modern Fiction Studies. — Vol. 59. — No 3. — 2013. — P. 461–479.
- Rodden J. Wyndham Lewis's Tarr: Portraits of the Failed Artist // The Journal of Wyndham Lewis Studies. — 2011. — Vol. 2. — P. 19–42.
- Saunders M. Self Impression: Life-Writing, Autobiographical, and the Forms of Modern Literature. — N. Y.: Oxford University Press, 2010. — 563 p.
- Smith S., Watson J. Reading Autobiography: A Guide for Interpreting Life Narratives. — 2nd ed. — Minneapolis: University of Minnesota Press, 2010. — 394 p.
- The Letters of Wyndham Lewis / ed. W. K. Rose. — Norfolk: New Directions, 1963. — 580 p.

Waddell N. Lewis and Politics // Wyndham Lewis: A Critical Guide / ed. A. Gasiorek, N. Waddell. — Edinburgh: Edinburgh University Press, 2015. — P. 128–142.

Wood J. 'A Long Chuckling Scream': Wyndham Lewis, Fiction, and the First World War // The Journal of Wyndham Lewis Studies. — 2010. — Vol. 1. — No 1. — P. 19–42.

Данные об авторе

Туляков Дмитрий Сергеевич — кандидат филологических наук, доцент департамента иностранных языков, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики».

Адрес: 614046, Россия, г. Пермь, ул. Студенческая 38.

E-mail: dstuliakov@hse.ru.

About the author

Tulyakov Dmitriy Sergeevich is a Candidate of Philology, Associate Professor of the Foreign Languages Department, National Research University Higher School of Economics.

УДК 821.111-311(Ричардсон Д.)
ББК Ш33(4Вел)5-444

Ю. Ю. Васильева
Екатеринбург, Россия

АРХЕТИПИЧЕСКИЙ МОТИВ ПУТЕШЕСТВИЯ ПО НОЧНОМУ МОРЮ В РОМАНЕ Д. РИЧАРДСОН «ОСТРОВЕРХИЕ КРЫШИ»

Аннотация. В статье анализируется роман представительницы британского модернизма Дороти Ричардсон «Островерхие крыши» (1915) — первый из ее цикла «Паломничество». В романе выявляется разновидность архетипической модели пути-поиска — мотив путешествия по ночному морю. Обнаруживается неявная аллюзия на миф о ветхозаветном пророке Ионе, его путешествии во чреве кита и миссии проповедовать в Ниневию. Делается вывод о модернистской и гендерной специфике художественного своеобразия мотива путешествия по ночному морю в романе.

Ключевые слова: британский женский модернизм, Д. Ричардсон, «Паломничество», архетип, женский квест.

Yu. Yu. Vasilieva
Yekaterinburg, Russia

THE ARCHETYPAL MOTIF OF THE NIGHT SEA JOURNEY IN D. RICHARDSON'S «POINTED ROOFS»

Abstract. Dorothy Richardson's «Pointed Roofs» (1915), the first novel of her modernist epic cycle «Pilgrimage», is analyzed in the article. «Pointed Roofs» reveals the archetypal motif of the night sea journey, connected with the hero's quest. The literary allusion on the biblical story of Jonah, his journey in whale's belly and his visit to the city of Nineveh to prophesy is discovered. The article concludes that the archetypal motif of the night sea journey takes on special modernist and gender significance in «Pointed Roofs».

Key words: British female modernism, D. Richardson, «Pilgrimage», archetype, female quest.

Дороти Ричардсон (1873–1957) известна благодаря тринадцатитомному циклу романов под общим названием «Паломничество» («Pilgrimage», 1915–1967; в пер. Н. П. Михальской — «Путешествие», в пер. Т. Красавченко — «Паломница»), который до определенной степени носит автобиографический характер. В «Паломничестве» писательница с масштабным размахом запечатлевает процесс становления главной героини Мириам Хендерсон с 1893 по 1912 годы [Frost 2002: 273]. Роман «Паломничество» прочно вошёл в историю развития романа «потока сознания», во-первых, как первый образец данного эксперимента в британском модернизме и, во-вторых, как повод возникновения самого термина «поток сознания» в литературной критике.

Ричардсон выступала в авангарде модернистской литературы. Она печаталась вместе с Джойсом и Вулф в известных литературных журналах. Современники оценивали преимущественно «гендерные» особенности ее прозы, что неудивительно в силу продолжавшей активно формироваться новой женской эстетики. По мнению В. Вулф, новаторство Ричардсон заключалось в создании «женской психологической фразы» («the psychological sentence of the feminine gender»), а Э. Гарнетт назвал «Островерхие крыши» первым примером «фемининного импрессионизма» в литературе [Parsons 2007: 31]. Ричардсон писала в 1938 году, что ее «Паломничество» является попыткой создать «женскую альтернативу широко распространенному мужскому реализму» [цит. по: Bluemel 1997: 27].

Двенадцать романов «Паломничества» выходили с 1915 по 1938 гг., тринадцатый том вышел после ее смерти — в 1967 году. Первые романы Ричардсон имели успех в Англии, их переиздавали в США, но бесконечная и «трудночитаемая» много-

томная эпопея о жизни Мириам Хендерсон постепенно охладила интерес читателей. В дальнейшем ее романистика не привлекала столь пристального внимания, как это было с первыми романами.

Касаясь вопроса литературоведческого изучения наследия Ричардсон, А. А. Колотов отмечает «“вариативность” в оценках» места писательницы в истории английской литературы [Колотов 2002: 76]. Несмотря на то, что Ричардсон «получила статус “великой нечитаемой писательницы”» [Красавченко 2005: 358], в последнее время научный интерес к ее романам стал возрастать. В частности, один из центральных аспектов рассмотрения «Паломничества» в зарубежных работах — исследование архетипической модели пути героя, а именно женского поиска (female quest), физического и духовного паломничества в случае Ричардсон, если учитывать религиозную семантику названия цикла и влияние на художественные воззрения писательницы доктрины английской мистического братства квакеров¹.

Р. Блау ДюПлесси рассматривает «Паломничество» как «“женский поиск”», в котором повествовательная структура работает на подрыв гендерных ожиданий либо смерти, либо замужества женского протагониста Мириам Хендерсон. В формулировках ДюПлесси, реализация Мириам “ее призвания в качестве женщины-писательницы и духовного единения “в мирской обители” Друзей — это разрушение мужского квеста» [цит. по: Scheel 2005: 31]. По мнению К. Шеель, «паломничество» Мириам связано с преодолением господствующих в культуре андроцентричных представлений о женской идентичности (викторианская модель женственности, закреп-

¹ См. подробнее: Трубникова Ю. Ю. Истоки «Паломничества» Д. Ричардсон: «Квакеры: прошлое и настоящее» // Филология и культура. Philology and culture. 2014. № 2. С. 188–191.

лявшая за женщиной в основном только роли жены, матери, домохозяйки) и признанием своего личного внутреннего женского опыта как ценного и аутентичного: «Трансформация начинается с её идентификации с ландшафтом как способа восстановления подавленной фемининности. <...> Мириам осознает свою органичную принадлежность к земле. В урбанистическом Лондоне она отрезана от стихии земли, но в Швейцарии она может установить контакт с ландшафтом как архетипической манифестацией фемининного» [Scheel 2005: 103]. К. Блюмель называет «Паломничество» удачным примером «женской Одиссеи» [Bluemel 1997: 184].

М. Диаз рассматривает тринадцатичастную структуру «Паломничества» в ключе юнгианского анализа как архетипический героический квест инициации, соотнося каждую главу с определенной картой старших аркан Таро и ее значением (например, глава «Островежные крыши» соотносится с картой Дурака, глава «Заводь» — картой Мага). Внешнее и внутреннее «паломничество» Мириам — это путь трансформации «от близорукой героини к поэту-визионеру или шаману» [Diaz 2007: 106]. Уже в первых частях «Паломничества» Ричардсон описывает моменты «эпифаний», случающиеся с Мириам, в частности, М. Диаз пишет о музыкальных эпифаниях. В этой роли могут также выступать детские воспоминания о саде, воплощающие мифологические представления об идиллическом пространстве Эдема [Bluemel 1997: 60]. С нашей точки зрения, художественное значение эпифаний в «Паломничестве» существенно и заключается в создании психологического портрета героини.

В свою очередь, настоящая статья направлена на изучение архетипической модели квеста в романном цикле «Паломничество» в связи с мотивом путешествия по ночному морю (для простоты примем сокращение ППНМ. — Ю. В.). Путешествие по ночному морю (*mare tenebrarum*) — один из значимых архетипических мотивов, рассматривающихся в исследованиях юнгианской школы. Керлот указывает, что Юнг заимствует этот мотив у Фробениуса, который выделяет некую базовую модель на материале множества мифов — божество солнца (само солнце), проглоченное морской бездной, совершает обратный путь на восток и высвобождается из глубин [Керлот 1994: 389]. Аналогией данного мотива, по Юнгу, является сошествие в ад.

Дж. Кэмпбелл в монографии «Тысячеликий герой» выстраивает модель мономифа странствия героя на обширном материале мифов, легенд, сказаний народов мира. Путешествие по ночному морю — пороговая ситуация в цикле героического квеста. Герои, в повествованиях о которых наглядно представлен этот этап, — Геркулес, Одиссей, Иона, Синдбад, Гильгамеш. Кэмпбелл следующим образом интерпретирует путешествие по морю ночи, «символ странствий в глубинах бессознательного»: «...поскольку сознание индивида окружено морем ночи, в которое оно погружается во сне и из которого оно чудесным образом всплывает с пробуждением, то соответственно в образах мифа вселенная выходит из вечности и пребывает в вечности, в ко-

торой она должна, растворившись, исчезнуть» [Кэмпбелл 1997]. Из глубин ночного путешествия, внутреннего или внешнего, герой выносит некое новое духовное знание, обретает целостность, но затем он возвращается в обычный мир, чтобы нести свет этого знания остальным.

М. Девлин пишет, что архетипы трансформации присутствуют в жизни каждого человека. Они не приходят откуда-то извне, наоборот, это некий внутренний процесс вовлеченности и проживания жизненного пути. Путешествие по ночному морю — один из таких архетипов трансформации. Он напоминает, как пишет М. Девлин, «древний обряд посвящения у друидов, в котором ночью иницируемого друида сажали в лодку и отталкивали от берега для того, чтобы до утра в одиночку проходить испытание стихией» [Devlin 2000: 112].

Море ночи — это иная сторона, без которой невозможно целостное восприятие жизни, этот архетип «связан с темной стороной человеческой природы» [Tiwari 2001: 15]. В образе *mare tenebrarum*, по мнению Г. Башляра, другого представителя психоаналитического направления, вода впитывает ночь, сливаясь с ней в единый образ. В море мрака «древние мореплаватели локализовали скорее свой ужас, нежели опыт» [Башляр 1998: 147], в художественных же текстах вода моря мрака связана с видениями, страхами, видениями.

Посредством архетипического мотива ППНМ в романе «Островежные крыши» реализуется не столько тема морского путешествия как такового, сколько художественно осмысливается процесс пересечения пограничной зоны, бытование в заморских землях и возвращение героини обратно. Семнадцатилетняя Мириам, уже серьезная и обладающая критичным, но гибким и чувствительным умом девушка, отправляется из Лондона в Ганновер, чтобы преподавать английский язык в школе для девочек. В «Островежных крышах» море становится пограничным локусом: море служит исключительным пространством перехода между двумя мирами, а именно между Англией и странами материка, представленными Германией и Голландией, — только по морю можно добраться до континента.

Мириам отправляются на материк из морского порта в Харидже: «After the suburban train nothing was distinct until the warm snowflakes were drifting against her face through the cold darkness on Harwich quay. Then, after what seemed like a great loop of time spent going helplessly up a gangway towards “the world” she had stood, face to face with the pale polite stewardess in her cabin» [Richardson 1919: 22]. В описании набережной Хариджа и каюты небольшого парохода доминируют холод и темнота. Перейти в каюту, чтобы отправиться в плавание, — значит, оказаться во власти стихии, отдаться на волю качающихся волн. Стены каюты во время плавания становятся качающимися, неустойчивыми, «бесхребетными», как воды моря. Мириам кажется, будто бы уже сама она плывёт в морских водах. Испытываемые ею при этом ощущения душасшего страха, отчаяния, мысли о смерти отражают состояние тонущего человека, она думает, что «this is like death;

one day I shall die, it will be like this» [Ibid.: 22]. Акватический код мотива ППНМ заключается в том, что здесь большую роль играют и колебательные движения воды, и сама древняя семантика моря как иной реальности: все, что оказывается в этом «царстве» уже не выглядит прежним, привычным и знакомым, твердое вещество трансформируется, воды проецируют свои текучие картины в сознание героини, преображая ее телесное восприятие себя.

Мысли Мириам наполнены желанием спастись от тьмы и холода и оказаться вновь на твердой земле, где все будет привычным: «She supposed there would be breakfast soon on shore, a firm room and a teapot and cups and saucers. Cold and exhaustion would come to an end. She would be talking to her father» [Ibid.: 23]. На берегу в голландском порту влияние моря становится уже не таким явным и ощутимым: «The foreign voices, the echoes in the little narrow street, the flat waterside effect of the sounds, the bright clearness she had read of, brought tears to her eyes» [Ibid.: 25].

Как таковое морское путешествие Мириам представлено довольно кратко. Для интерпретации художественного своеобразия архетипической модели ППНМ важную роль играет пребывание героини во время путешествия в замкнутых тесных пространствах: каюте, вагоне трамвая и купе поезда. После прогулки по голландскому городку Мириам и ее отец продолжают путь в Ганновер на поезде ночью: «Late at night, seated wide-awake opposite her sleeping companion, rushing towards the German city, she began to think» [Ibid.: 25–26]. И хотя путешествие продолжается уже по суше, сознание Мириам превращается в поток — кажется, что водная стихия не оставила своего влияния на разум Мириам. Обширный, можно сказать, полноводный поток ее воспоминаний и размышлений о настоящем продолжается до конца главы, из него мы узнаем «недостающую» информацию о семье героини, о ее детстве.

Интересны размышления Мириам о преподавании языка, её «миссии» в Германии. Мысли героини об английской грамматике в тексте романа нестандартно оформлены графически за счет многоточий: «... the rules of English grammar ? Parsing and analysis. . . Anglo-Saxon prefixes and suffixes . . . gerundial infinitive. . . <...> She began to repeat the English alphabet. . . She doubted whether, faced with a class, she could reach the end without a mistake. . . She reached Z and went on to the parts of speech» [Ibid.: 26–27]. В ранних романах Ричардсон эксперимент с пунктуацией не так заметен, как в «The Tunnel» и «Interium». Однако уже в приведённом отрывке узнается одна из особенностей романного эксперимента Ричардсон — нестандартное модернистское отношение к пунктуации как способу придать тексту дополнительную смысловую нагрузку и «поиграть» с графическим оформлением, будто это музыкальная нотация или художественный эксперимент, что вызывает необходимость сотворчества читателя и автора. Трехточия и четыре точки означают в текстах Ричардсон тишину, остановку, приглашение

читателя к созерцанию, визуализируют поток мыслей графически².

Почему мы объединяем два этапа путешествия Мириам («пограничный» этап — пересечение морской границы и «ганноверский» период — путешествие в новые, «заморские», земли) в единый мотив ППНМ? Глубинное значение этих двух этапов проясняет библейская история Ионы, в которой присутствует архетипическая модель ППНМ. «Объяли меня воды до души моей, бездна заключила меня» [Иона 2: 5] — слова Ионы коррелируют с ощущениями Мириам уже на первом этапе путешествия во время морского плавания, а маленькая темная каюта напоминает чрево кита.

Аллюзия на ветхозаветную историю в тексте романа относится не только к заточению Ионы во чрево кита, но и цели его путешествия — исполнения высокой миссии проповедовать в Ниневии. С точки зрения библейского сюжета, мотив ППНМ связан с переходом героя из одной страны в другую, цель которого — распространение божественного слова и закона, принятого в одной стране, чтобы исправить ситуацию безбожия и, как следствие, предотвратить грядущую катастрофу в другой. Казалось бы, у Мириам в некоторой степени сходная роль — преподавать английский язык, быть носительницей английской культуры. Через английскую «оптику» Мириам читатель романа открывает для себя Германию конца XIX века. Как пишет Дж. Гэрити, «Ричардсон изображает Мириам своего рода живой кинокамерой, которая оптически воспринимает и отражает Англию» [Garrity 2003: 86], но в «Островерхих крышах» «камера» Мириам, хотя и с английской точки зрения, показывает читателю уголки Ганновера и течение жизни в школе на Вальдштрассе, небольшой части нового для героини мира.

Видение мира героиней представляет собой монтаж фрагментов повседневной жизни, черты лиц, виды улиц, меняющийся в зависимости от погоды вид из окна школы на Вальдштрассе, и выхватывание из потока повседневной жизни ярких запоминающихся образов. Одними из таких образов, символизирующих представление Мириам о Ганновере как «заграничном рае» («a foreign paradise»), является цветущий миндаль или уютные кафе на Георгштрассе, манящие своими сладостями и горячим шоколадом. П. Рау отмечает, что было весьма смело со стороны Ричардсон в 1915 году писать о Германии таким образом [Rau 2009: 11–12].

Другой аспект видения Мириам — восприятие окружающих людей не только через внешний образ, отражающий национальные черты, но и передача впечатления посредством культурных ассоциаций. Мадемуазель, французская коллега Мириам, описа-

² «In “About Punctuation”, Richardson discusses the necessity of reading with the ‘whole self’, and of ‘[fusing] the faculties of mind and heart’ by ‘listening’ to the text instead of merely scanning the page.13 To listen to a text does not primarily mean that it should be spoken out loud, or that the reader should focus on its aural qualities and rhythms. Instead, it entails grasping what is not directly expressed in the text itself: it is a matter of finding resonances of one’s own experiences and/or knowledge between the lines, using these to discern further meaning in the literary work. Intuition thus becomes an essential part of the reading experience, as readers are invited to connect the literary work to their own consciousnesses and their own lives» [Lindskog 2013–2014: 9].

на как неземное существо, «sprite» может означать природного духа, например эльфа, фею, сальфиду или русалку: «...steel-blue eyes smiling from a little triangular sprite-like face under a high-standing pouf of soft dark hair» [Richardson 1919: 40], «she watched her gentle sprite-like wistfulness» [Ibid.: 41]. Немецкие девушки сравниваются с прекрасным внешне рыцарем-лебедом Лознгрином: «The profile was invisible, but the sheeny hair rippled in thick gilded waves almost to the floor. . . . How hateful of her, thought Miriam. . . . How beautiful. I should be just the same if I had hair like that . . . that's Germany. . . . Lohengrin. . . . She stood adoring» [Ibid.: 149]. Мифологические параллели, возникающие у Мириам, относятся к акватическому коду романа и отражают ее английский культурный опыт. Упоминание протагониста известной вагнеровской оперы отсылает к культурной ситуации конца XIX века — увлеченности музыкой и эстетическими идеями Р. Вагнера (British Wagnerism).

Для Мириам актуальна не столько проблема интеграции в новую культурную ситуацию, сколько примирение со своей «английскостью», которая сопряжена с чувством беспокойства, вызывает ощущение неполноценности и желание «в отместку» раскритиковать поведение англичан. Мириам стремится занять позицию абстрагирования от «английскости»: «She would rather stay abroad on any terms-away from England-English people» [Ibid.: 28]. Мириам хотя и гордится своим либеральным образованием и отцом, который воспитал в ней любовь к высокой культуре, но тем не менее иронизирует над его попытками играть роль флагмана национальной гордости: «There could be no doubt that he was playing the role of the English gentleman. Poor dear. It was what he had always wanted to be. He had sacrificed everything to the idea of being a “person of leisure and cultivation”» [Ibid.: 24].

В третьей главе романа прослеживаются изменения в представлениях Мириам о музыке («Miriam's English ideas of “music”» [Ibid.: 38]). В основе ее социальной отчужденности обнаруживается противопоставление себя как «музыканта» обществу «филистеров» («“You are a real musician, Miss Henderson,” said Fraulein, advancing» [Ibid.: 73]), когда она сравнивает игру на пианино девочек-немок и свой личный английский опыт. Ее английский опыт исполнения музыки был травматичен, поскольку доставлял ей лишь ощущение напряженности, возникавшее снова и снова: необходимо было играть по требованию, поскольку она — женщина и должна подчиняться. Мириам понимает, что желает играть в одиночестве, с чувством и проявлением эмоций, желает играть, когда она может, «like a bird singing», — в этом ее свобода быть собой. Прекрасной Германией и этой музыкой Мириам хотелось бы поделиться со всей семьей: «She wanted them to come to her and taste Germany — to see all that went on in this wonderful house, to see pretty, German Emma, adoring her — to hear the music that was everywhere all the week, that went, like a garland, in and out of everything, to hear her play, by accident, and acknowledge the difference in her playing» [Ibid.: 88].

В Германии Мириам увлечена не только музыкой, но и поэзией: на занятиях по чтению вслух с

фройляйн Пфафф она слушает Гёте, сама же читает «Прогулку» Шиллера, отзывающуюся в ее душе. И вместо того, чтобы субботним утром, как все, писать письмо домой, переводит стихотворение Теодора Шторма (1817–1888) с немецкого на английский: «Miriam was scribbling down the words as quickly as she could —

“Ein Blatt aus sommerlichen Tagen

Ich nahm es so im Wandern mit

Auf dass es einst mir moge sagen

Wie laut die Nachtigall geschlagen

Wie grim der Wald den ich — durchtritt —”

durchtritt — durchschritt — she was not sure. It was perfectly lovely — she read it through translating stumblingly —

“A leaf from summery days

I took it with me on my way,

So that it might remind me

How loud the nightingale had sung,

How green the wood I had passed through.”

With a pang she felt it was true that summer ended in dead leaves» [Ibid.: 90–91].

Вполне в прустовском духе стихотворение пробуждает у Мириам одно воспоминание: «She remembered one wood — the only one she could remember — there were no woods at Barnes or at the seaside — only that wood, at the very beginning, someone carrying Harriett — and green green, the brightest she had ever seen, and anemones everywhere, she could see them distinctly at this moment — she wanted to put her face down into the green among the anemones» [Ibid.: 91–92]. Кажется, что тот образ Англии, который не вызывает у нее отчуждения, это идиллические пейзажи «пасторальной» Англии, Англии-Аркадии, рождающейся в воспоминаниях о садах в цвету и морских берегах детства.

Мифологический герой всегда возвращается в сакральный пространственный центр после путешествия. Англия-Аркадия, представленная как дом-сад семейства Хендерсонов — это пространственный мифологический центр «Паломничества», который ожидает распад или замещение, поскольку меняется сам современный мир, меняются и ценностные представления Мириам. Соответственно, по отношению к Англии Германия получает статус «инога мира» («somewhere outside the world» [Ibid.: 61]), поскольку находится по ту сторону моря, куда Мириам совершает «ночное путешествие». Один из мифологических планов мотива ППНМ — это тонущий в море бог солнца. Роль утонувшего солнца в контексте романа, думается, играют немецкие идеи о музыке и ее исполнении. Немецкая музыка, описание которой в восприятии героини наполнено образами бесконечного света и передается с помощью акватической лексики, вызывает у Мириам сильное эмоциональное переживание, можно сказать, даже катарсис, высвобождающий ее от навязанных извне личностных границ, происходит как бы растворение героини в потоке «беспредельного счастья». Например, во время прослушивания в школе на Вальдштрассе, игра на пианино одной из учениц-немок, Эммы Бергманн, всецело приковывает внимание Мириам. Мелодия шопеновского ноктюрна дейст-

вует на сознание Мириам, целиком овладевая ее вниманием: по мере того, как совершается переход от меланхолического ритма к более выразительному и настойчивому нарастает ощущение, что все формы растворяются в прекрасном свете, который становится все ярче и ярче, который «приходит отовсюду», увлекая Мириам за собой. Ощущение мечтательного блаженства и постепенного вознесения к нездешним мирам, словно на волнах музыкального ритма, «за пределы дома, за пределы мира», воспринимается как «картина во сне», создает впечатление нереальности происходящего. Музыка будто бы сама несет Мириам к свету. И музыка, и свет тотально заполняют и расширяют пространство ее души.

В отрывке, описывающем музыкальную игру следующей ученицы, эти ощущения становятся более интенсивными, наступает «эмоциональная» кульминация: «Clara threw back her head, a faint smile flickered over her face, her hands fell gently and the music came again, pianissimo, swinging in an even rhythm. It flowed from those clever hands, a half-indicated theme with a gentle, steady, throbbing undertow. Miriam dropped her eyes — she seemed to have been listening long — that wonderful light was coming again — she had forgotten her sewing — when presently she saw, slowly circling, fading and clearing, first its edge, and then, for a moment the whole thing, dripping, dripping as it circled, a weed-grown mill-wheel. . . . She recognized it instantly. She had seen it somewhere as a child — in Devonshire — and never thought of it since — and there it was. She heard the soft swish and drip of the water and the low humming of the wheel. How beautiful . . . it was fading. . . . She held it — it returned — clearer this time and she could feel the cool breeze it made, and sniff the fresh earthy scent of it, the scent of the moss and the weeds shining and dripping on its huge rim. Her heart filled. She felt a little tremor in her throat. All at once, she knew that if she went on listening to that humming wheel and feeling the freshness of the air, she would cry. She pulled herself together, and for a while saw only a vague radiance in the room and the dim forms grouped about. She could not remember which was which. All seemed good and dear to her. The trumpet notes had come back, and in a few moments the music ceased. . . .» [Ibid.: 50–52]. Музыка льется, нежно пульсируя, и уносит героиню на новый виток всепоглощающего момента переживания единения с прекрасным, которое очень явно ощущается физически, — забыто шитье, забыты все окружающие, будто бы и нет учительницы Мириам, нет ее ежедневных страхов перед мирком школы. И внезапно, совершенно неожиданно для героини, из памяти вырастает детское воспоминание о мельнице в Девоншире сначала отдельными чертами капающей с медленного вращающегося колеса воды, затем картина прошлого обретает силу и целостность, когда переживание, синхронизируясь с музыкой, восстанавливается в своей целостности и неповторимости — «её сердце было полно».

Солнце-музыку Мириам «добывает» в «иномирье» Ганновера — после этого путешествия внутренний свет не покидает пространство души Мириам, а музыка становится ее личным ресурсом обнов-

ления и ощущения свободы, что подтверждается музыкальными пассажами следующего романа цикла — «Заводь» («Backwater», 1916). Музыка в «Островекрышах» открывает героине истинную красоту бытия в личном опыте глубинного духовного переживания. Музыка, равно как и «растительный мир» или поэзия, — «тихая заводь» свободы, восстанавливающая духовные силы Мириам для того, чтобы продолжать паломничество, и в то же время — сам путь, «тропинка посреди зелёных полей», формирующая ее как будущего художника.

Симптоматично, что и в «Островекрышах» и в «Заводи» музыка тесно связана с женскими персонажами. Они, исполняя музыкальные произведения, как бы приподнимаются над той социальной ролью, которую отводит им современная действительность: ученицы школы на Вальдштрассе играют на так называемом «прослушивании», семья Мириам устраивает домашние танцевальные вечера.

Мириам считала свою «миссию» и учительскую деятельность в Германии неудачной, несостоятельной, но тем не менее в ее воспоминаниях ганноверский период будет ассоциироваться с состоянием счастья. Возможно, при сопоставлении сюжета романа с библейской историей Ионы, покажется, что культурная экспансия Мириам в школе на Вальдштрассе не удалась, ее английское влияние не было столь весомым и ценным, что и отметила фройляйн Пфафф, отказав Мириам в продолжении преподавательской практики. Мировоззренческая позиция Ричардсон заключается в том, что развитие характера героини — это путь постижения внутренней истины, доверие внутреннему чутью, умудренному пусть и не большим, но собственным опытом, а также, что немаловажно, и интеллектуальным багажом, который помогает героине «проверять» все те идеи о женщинах и женственности, которые предлагает современное ей общество с его духовным укладом, и сравнивать с собственным живым повседневным опытом.

Однако, если рассматривать «Островекрыши» как квест для читателя, где порой, по замыслу Ричардсон, требуется читать текст вслух и воспринимать его графику, то путешествие Мириам и ее наблюдения оказываются ненеприятными и даже успешными: роман предлагает богатый материал рефлексии по поводу различий культур — английской, немецкой и французской. Мультилингвизм в тексте также в некоторой степени отражает технику монтажа: фразы на немецком и французском даются без перевода. Ричардсон стремится не только с помощью пунктуации, но и с помощью других языков «играть» с интонационными возможностями модернистского повествования. Путешествие по морю ночи в «Островекрышах» оказывается путешествием в иную реальность текста.

ЛИТЕРАТУРА

- Башиляр Г. Вода и грёзы. — М.: Издательство гуманитарной литературы, 1998. — 268 с.
 Керлот Х. Э. Пересечение моря-ночи (ночная переправа) // Словарь символов. — М.: REFL-book, 1994. — 608 с.
 Колотов А. А. Ангел-хранитель Мириам Хендерсон: «поток сознания» и повествовательная точка зрения в романе

Дороти Ричардсон «Острове́рхие крыши» // Филологический сборник: Литературы Западной Европы. — Красноярск: РИО КГПУ, 2002. — С. 76–92.

Красавченко Т. Ричардсон Дороти // Энциклопедический словарь английской литературы XX века / отв. ред. А. П. Саруханян. — М.: Наука, 2005. — С. 355–358.

Кэмбелл Дж. Тысячеликий герой. — М.: АСТ, 1997. — Режим доступа: <https://lib.rus.ec/b/381996/read> (дата обращения: 01.09.2015).

Трубникова Ю. Ю. Истоки «Паломничества» Д. Ричардсон: «Квакеры: прошлое и настоящее» // Филология и культура. Philology and culture. — 2014. — № 2. — С. 188–191.

Bluemel K. Experimenting on the Borders of Modernism: Dorothy Richardson's Pilgrimage. — Athens: University of Georgia Press, 1997. — 209 p.

Devlin M. The Psychology of Spirit. — San Jose; New York; Lincoln; Shanghai: Writers Club Press, 2000. — 292 p.

Díaz M. Form and Meaning in Dorothy M. Richardson's Pilgrimage. — Heidelberg: Winter, 2007. — 220 p.

Frost L. Dorothy Richardson // Modern British Women Writers: An A-to-Z / ed. V. Janik, D. Janik, E. Nelson Sam-

path. — Westport: Greenwood Publishing Group, 2002. — P. 273–280.

Garrity J. Step-daughters of England: British Women Modernists and the National Imaginary. — Manchester and New York: Manchester UP, 2003. — 349 p.

Lindskog A. Dorothy Richardson and the Grammar of the Mind // Pilgrimages: The Journal of Dorothy Richardson Studies. — 2013–2014. — № 6. — P. 6–24.

Parsons D. Theorists of the Modernist Novel: James Joyce, Dorothy Richardson & Virginia Woolf. — L.: Routledge, 2007. — 176 p.

Rau P. English Modernism, National Identity and the Germans, 1890–1950. — Farnham: Ashgate Publishing Ltd., 2009. — 233 p.

Richardson D. Pointed Roofs. — New York: Alfred. A. Knopf, 1919. — 286 p.

Scheel K. Space, Time and the Pilgrimage in Modernist Literature. — Burnaby: Simon Fraser University, 2005. — 257 p.

Tiwari N. Imagery and Symbolism in T. S. Eliot's Poetry. — New Delhi: Atlantic Publishers & Dist, 2001. — 232 p.

Данные об авторе

Васильева Юлия Юрьевна — магистр филологического образования, аспирант кафедры литературы и методики ее преподавания, Уральский государственный педагогический университет.

Адрес: 620144, Россия, г. Екатеринбург, ул. Союзная 2.

E-mail: ashes-and-dreams@yandex.ru.

About the author

Vasileva Yulia Yurievna is a Master of Philology, Postgraduate Student of the Literature and Methods of Teaching Department, Ural State Pedagogical University.

ОБЗОРЫ И РЕЦЕНЗИИ

УДК 37.016:821.161.1(091)(049.32)
ББК Ш33(2Рос=Рус)63р

Т. Л. Рыбальченко

Томск, Россия

КОГДА УЧЕБНОЕ ПОСОБИЕ ИМЕЕТ НАУЧНОЕ ЗНАЧЕНИЕ

(Русская литература XX века: 1930-е — середина 1950-х годов: учеб. пособие для студ. учреждений высш. образования: в 2 т. / под ред. Н. Л. Лейдермана, М. Н. Липовецкого и М. А. Литовской. — М.: Издательский центр «Академия», 2014. — (Сер. Бакалавриат))

T. L. Rybalchenko

Tomsk, Russia

WHEN STUDY GUIDE HAS SCIENTIFIC VALUE

(Russian literature of the twentieth century: 1930 — mid-1950: study guide for students institutions of higher education: 2 m. / ed. N. L. Leiderman, M. N. Lipovetsky and M. A. Lithuania. — M.: Publishing center "Academy", 2014. — (Ser. Undergraduate))

Завершение версии истории русской литературы XX века екатеринбургскими филологами ознаменовалось выходом в издательском центре «Академия» в 2014 году учебного пособия «Русская литература XX века: 1930-е — середина 1950-х годов» (в 2 томах). В 2012 году было издано учебное пособие, также в двух томах — «Русская литература 1920-х годов: 1917–1920-е годы», которое стало коллективным трудом, дополняющим сделанное главным автором концепции Наумом Лазаревичем Лейдерманом. Начинаясь проектом учебником «Современная русская литература. 1950–1990-е годы», выдержавшим шесть изданий с 2001 года.

Можно утверждать, что появилась внятная и адекватная версия истории русской литературы советского периода, конечно, только версия в границах известных и отобранных фактов и в границах их интерпретации. Примечательно отсутствие слова «история» в названии учебника. Слово *ιστορία* (др.-гр. *ιστορία*) имело разные значения, закрепились два главных: *исследование*, сведения о произошедшем событии (-ях) и *сведение*, установление связи, *рассказ*, интерпретация. Авторы—«прародители» идеи (Н. Л. Лейдерман и М. Н. Липовецкий) отказались от определения «история», и как будто отвели на второй план выявление причинно-следственных связей, объяснений «как это было», оставляя претензии на изложение познанных законов развития русской литературы в XX веке. Тем не менее, они справедливо отказались и от определения «очерки», делающего написанное сводом фактов, компендиумом избранных по ценностной иерархии автора феноменов литературы XX века. Безусловно, предложенное учебное пособие переросло жанровые границы «очерков» по причине установки на теоретические принципы интерпретации развития русской словесности в XX веке.

Во Введении к первой части, книге «Русская литература 1917–1920-х годов», дается внятное изложение методологических принципов и теоретическая основа концепции, что способствует редукции субъективности интерпретаторов. Первый принцип: ис-

тория литературы — это история художественных систем в их внутреннем развитии, взаимосвязях, отношениях с внешними факторами. Подчеркнем важное: системность множественных элементов, а не иерархическая модель в соответствии с видением литературоведа и не совокупность монографических портретов (даже если это не только «генералы» в исследуемом литературном периоде); не история литературных «институтов» (литературных групп, союзов, изданий или государственного управления литературой в форме литературной критики или прямых политических акций) и не литературный быт; не социальная функция литературы и не идеологическая борьба поверх и внутри художественного творчества. В созданном труде о русской литературе XX века есть установка на выявление системности факторов, рождающих главное — картину мира, воплощающуюся в художественном мире писателей. Критерии универсализма и содержательности художественных форм, важные положения литературоведения 1960-х годов, позволили увидеть в литературе усложнение вопросов, задаваемых общественной жизнью, не отражение, а поиск смысла жизни в конкретном историческом проявлении.

Картина мира, в свою очередь, возникает как извлечение смыслов множества реальных художественных миров разных писателей, как итог не описания, а интерпретации словесно-образных текстов с последующей типологизацией их смыслов и их языка. Два полюса мировидения художников — классический и неклассический типы художественности, понимания и воссоздания мира — становятся фундаментом диахронического и синхронического толкования литературы. Смена или изменение доминирующих «картин мира» дает основу для выделения периодов развития; сосуществование различных «картин мира» позволяет систематизировать конкретные художественные миры, типологически объединяющие писателей не по идеологии, не по мировоззрению, а по мировидению (по «ментальности», это слово все же употреблено Н. Лейдерманом). Да-

же при отсутствии личных связей или художественного влияния / отталкивания может быть сближение в координатах и ценностной позиции писателей. Так, в главе о Хармсе И. В. Кукулин указывает на общие координаты художественного мира у Хармса и Кафки; так неоакмеизм в поэзии может объясняться не только вхождением некоторых поэтов 1960–1970-х годов в известную и полузапретную литературную традицию, но близостью мироотношения современных поэтов и поэтов предреволюционной России, их уходом от политического (социального) участия в мир культуры, где актуальные исторические смыслы отступают на второй план, а остаются вневременные.

Кажется излишне абстрактным различение картин мира по архаическому принципу антиномии Хаоса и Космоса и их смешению в современной картине мира, названной Лейдерманом и Липовецким Хаосмосом. Но концепт закрепился почти как термин, поскольку выражает утверждающуюся во второй половине XX века идею синергизма, идею значимости несистемных связей для возникновения новых систем, идею релятивности онтологических форм. Тогда и конкретные художественные миры, будь они даже основаны на принципе миметизма, в соответствии с ощущением мира как вечно становящегося, нелинейного впускают в традиционные формы новые элементы. И степень тяготения к образу или отталкивания от него может быть критерием для определения художественных феноменов классическими и неклассическими, не превращая первые — в канонизированные, а вторые — в абсолютно креативные. Художник угадывает *возможности* бытия, даже когда есть установка на отражение жизни (вспомним бартовское различение «писателя» и «пишущего»).

Видение универсального бытия и ценностная его оценка художником могут подвергаться толкованию исследователя и, как версия, сопоставляться с другими картинками мира (а не с политическими или литературными пристрастиями других художников). Прочитаем Н. Л. Лейдермана: «Каждый тип ментальности есть комплекс (или даже система) представлений о фундаментальных феноменах бытия: об основах существования и механизмах функционирования универсума, о сущности индивидуума, об онтологических принципах взаимосвязей между человеком и миром» (из Введения к книге «Русская литература 1920-х годов»). Не возобновляя спор о терминах, примем более свободный от схоластического использования термин «художественная стратегия» (вместо «художественный метод») как обозначение механизмов превращения образа реальности в семантизированный, воплощенный и оценочный «художественный мир», в котором выражено принятие или отвержение художником действительного мира, социального или онтологии в целом, по причине соответствия или не соответствия его (художника) собственным представлениям о мире. Справедливо использование слова «миф» (по Р. Барту — «мифологии») в обозначении «картин мира» с порождаемыми ими «парадигмами художественности», жанровыми и стилевыми законами,

прежде всего. Неархаические мифологии рождаются и трансформируются в разные культурные эпохи, в том числе и в современную, наряду с архетипическими схемами мышления.

Установка на теоретическую модель искусства делает замысел Н. Л. Лейдермана исторически некоротковременным суждением о судьбе литературы XX века. Ибо предлагается говорить о недавней литературе как о явлении мирового и национального процесса осмысления действительности, не сводя смысл созданного ни к обслуживанию господствовавших идей, ни к диссидентскому «анти». Если же говорить о книгах «Русская литература XX века» как об учебном пособии, то в целом они приближают студентов не только к фактам, но к необходимости говорить («рассказывать») о литературе на языке, приближенном к теоретическому филологическому дискурсу.

Господствующее влияние идей рецептивной эстетики, внимание к зависимости искусства от социума, постмодернистская идея «смерти автора» и роли читателя, определяющего судьбу текстов во времени, спровоцировало исследование того, как функционирует искусство, что превращает историю литературы в историю социума, где искусство — лишь одна из форм выражения социальных эпистем. В учебном пособии есть такие главы, где меньше истолкований художественных миров, больше сведений о судьбе художника или его произведений (особенно много таких главок в разделе о 1930-х–1950-х годах) либо изложение биографических подробностей жизни писателя (например, Д. Хармса, М. Кузмина). Но привлекает в осуществленном проекте Н. Л. Лейдермана возможность понимать литературу как формулу бытия, сотворенный внутри бытия миф о бытии. Уже во вторую очередь полезно скорректировать смысл высказывания о мире условиями жизненной или социальной ситуации, в которой творил художник. В книгах учебного пособия, пусть в разной мере, есть поворот к герменевтике как разгадыванию текстов (моделей мира) и традиции (парадигмы), символического языка, языка образных формул, на котором создано словесное произведение, а уже затем — выяснение условий, жизненных ситуаций и материала, преобразованных в художественную метафору.

Обращение не к отдельным элементам (жанр, литературный быт, история восприятия творчества), но к «картине мира» как инструменту типологизации художественных феноменов позволяет избежать не столько лакун (без них невозможно), сколько фрагментарности. Ибо при системном подходе возможно вписывание неописанных, не интерпретированных в конкретной версии истории литературы, явлений в семантическое поле искусства определенного времени. Цепочки имен, произведений, художественных практик (жанров, стилей, тем, читательских рецепций и пр.) становятся не пресловутым «и др.», но получают гипотетическое место в системе связей на разных уровнях. Иначе говоря, спор, почему какой-то феномен литературы (или литературной жизни) включен в характеристику какого-либо периода литературы или только упомянут,

уходит на второй план. Важнее понимание места в общей системе, допустим, феномена детской литературы, романа воспитания и феноменологического романа в литературе «сталинского времени». Подробный разговор о В. Жаботинском, о прозе В. Шкловского при отсутствии главы об исторической прозе Ю. Тынянова 1930-х годов или главы о прозе Г. Газданова может вызвать возражение, но не стоит навязывать приоритеты, если обозначены тенденции и место художника (хотя бы упоминанием в разговоре об эстетических течениях).

Самое близкое рецензенту в работах Лейдермана и Липовецкого (в большой степени и в учебном пособии в целом) — это выделение литературных направлений по объективной близости эстетических позиций (модальности) и художественных практик произведений словесности. В поле, обозначенном полюсами классических, предлагающих ориентацию на определенность картины мира, некий миропорядок, — и неклассических, принципиально версионных, предполагающих даже не релятивность миропорядка, но его отсутствие, — в этом поле определяются основные векторы, ведущие течения XX века — реализм и модернизм. Но в этом поле возможно выделение более частных форм литературного процесса — литературные течения. В них обнаруживается достаточная общность видения места человека в мире, близость способов воплощения реальности (или представлений художника о бытии), сходство в понимании роли словесного языка в выражении картины мира.

Более определенно такие течения выделены в части, посвященной литературе 1920-х годов («Романтические стратегии», «Судьбы модернизма и авангарда», «Энергия экспрессионизма», «Новая жизнь реалистической традиции», «Гротескный реализм»), в книгах о литературе второй половины XX века (соцреализм, авангард, постмодернизм, постреализм, хотя о других художественных практиках Лейдерман и Липовецкий предпочитают говорить как о «традициях» или «тенденциях» («интеллектуальная тенденция», «модернистская традиция», «реалистическая традиция»). Не являясь сторонником презумпции терминологической логики, считаю, что критерий терминологической точности связан с необходимостью теоретической последовательности. Ведь тенденция (или традиция) может проявиться в разных эстетических системах, не лишая их определенности (так, мифомышление свойственно и модернистской, и реалистической поэтике; абсурдистские тенденции или гротеск могут быть составляющими системы художественных принципов, а могут быть довлеющими в художественном мире). Тогда возникает необходимость давать название различным художественным системам (приклеивать ярлык), чтобы объяснить роль сходных подсистем в разных системах, «течениях».

В книге о литературе 1930-х–1950-х годов в семантическом поле литературы выделены только полюса соцреализма (такое название, похоже, закрепляется как терминологическое) и модернизма. Остальные проявления художественных стратегий обозначены неопределенно: «литература русского

зарубежья» (разве одна картина мира представлена в этой литературе?); «поэтический поставангард» представлен феноменами неофициальной и наивной поэзии (К. Некрасовой). В разделе «Модернизм в 1930-е годы» перечень имен не сводит содержательно, а каталогизирует совершенно разные стратегии писателей (Кузмин и Платонов. Бунин и Мандельштам, Шкловский и Заболоцкий). Понятны причины: во-первых, трудно говорить о литературном течении «скрытой» литературы, во-вторых, поразительно динамичны художественные системы писателей (Платонова, Заболоцкого, Ахматовой, Пастернака — почти всех, и не только оставшихся в Советской России, не только стремившихся к «труду со всеми сообща и заодно с правопорядком», но и пытавшихся найти язык для выражения меняющегося времени («Меня, как реку, суровая эпоха повернула»). В книге о 1930-х–1950-х годах слабее проявилась типологизирующая, системообразующая парадигма авторов учебника, коллектив авторов хотя и помнит о методологической основе «демиургов» учебника, но явно каждый пишет, опираясь на свои представления о конкретном материале, нежели о месте этого материала в поле ментальности людей периода тоталитаризма. Раскол русской литературы не может быть сведен к антагонизму с политической властью, хотелось бы увидеть более глобальные черты нового миропонимания, породившие эстетику соцреализма. Вся мировая литература первой половины XX века переживала слом представлений о мире — о природе, о человеке, об истории; вся литература выразила потрясение от осознания глобализма существования индивида и релятивности не только представлений о бытии, но и самого бытия. Философский экзистенциализм XX века дал описание этой новой картине мира, но не меньшее значение имеют варианты художественной рефлексии нового мира: телеологичен или случаен, природен или творим, познаваем или непознаваем. Масштабы вопросов сближают настоящих художников, а ответы разводят: Леонова и Пришвина, Мандельштама и Платонова, Хармса и Шварца. Внимания требуют разные ответы, в этом авторы учебника о литературе 1930–1950 годов выдерживают объективность тона, преодолевают идеологическую избирательность. «В тени соцреализма» (критический, а не научный дискурс проявляется даже в названии раздела) рассматривается творчество Эренбурга, Шолохова, Леонова, Ильфа и Петрова, Пришвина, однако принцип словаря–коллажа мешает за индивидуальными творческими исканиями увидеть ментальное поле времени, более широкое, чем идеологическое поле социальных доктрин и условий. Допустим, «детская проза» — действительно, феномен, вызванный не только установкой на воспитание нового человека, но и необходимостью найти менее опасную нишу творчества, однако что определяет «промежучточную прозу» (между чем и чем?), «подпольную литературу» помимо ее неопубликованности? Соцреализм — единое канонизированное образование, и в учебнике избирается жанровый принцип (производственный роман, роман воспитания, «лирика советской объективности», романы Ильфа и Петрова, поэмы и лири-

ка П. Васильева), а то и просто — имя автора вне обозначения его места в системе: «Евгений Шварц».

Возможно, нужен учебник как свод фактов, но замысел учебника Лейдермана кажется более интересным как для обучающихся целей, так и для научных. Важно иметь учебник, представляющий если не в целостности, то в цельности, в многоуровневой и многоцентрированной системе версии и картины мира в литературе определенного периода, разные способы высказывания о мире и разные оценочно высказывания о мире. Историческая дистанция позволяет говорить об истории литературы XX века в универсальных масштабах истории мировой литературы. Этот подход, сформулированный во введениях к первой и третьей части учебного пособия, имеет главное значение для исследователей и истории литературы, но он выдерживается не во всех частях. Однако отдадим должное, что коллектив авторов не разрушил главный замысел и принцип: литературный процесс представить как поиск картины мира и адекватного этой универсальной картине мира образно-словесного языка.

Нельзя не сказать о принципах периодизации. Социокультурный, а не хронологический принцип выделения границы XX века русской литературы нужно признать правомерным. С одной стороны, принцип деления историко-литературных и культурных периодов не может опираться на политические события, поэтому, несомненно, 1917 год, две русские революции, разрушившие монархическую социальную систему, не должен бы стать стеной, водоразделом русской словесности. Новое мышление, свидетельствующее о новом, современном, модерном, мышлении возникло в конце XIX века, не совпадая и с условными хронологическими границами, как бы ни воспринималось символическим знаменем рубежа веков, «fin de siècle». Однако быстрое наступление тоталитарности (краткость и относительность «потеплений») создает такие условия литературного процесса, когда государственное давление на художников определяет прямо литературный процесс (первое свидетельство — миллионная эмиграция, в которой оказался значительный слой именно художественной интеллигенции; второе — социальная реконструкция рубежа 1920–1930-х годов; третье — отечественная война; четвертое — научно-техническая революция после второй мировой войны; пятое — распад социалистической системы). Поэтому периодизацию, определяемую глобальными культурными процессами, с необходимостью должна конкретизировать периодизация, обусловленная сменой социально-политических ситуаций. Влияние внутренних и внешних факторов предполагает временную «матрешку» масштабов периодизации: эра, эпоха, этап, период. Уже в первых книгах о «современной русской литературе» предполагалось постоянное соотнесение диахронии «периодов» с этапными и эпохальными процессами. Можно указать на дискуссионность конкретных границ этапов и периодов, но установка на доминанту, определяющую развитие всех литературных направлений и течений, делает историю литературы концептуальной, предлагает

направленность, подтверждаемую периодизацией творчества самых разных авторов, сосуществовавших в конкретном промежутке («заложник времени») и границах сверхперсонального времени («увечности в плену»).

Все книги учебного пособия доказывают плодотворность укрупнения научной периодизации, дабы не сводить ее к политическим событиям, но учитывать картину мира, меняемую и наукой и глобальными процессами цивилизации. Есть сомнение в правильности различения литературы 1920-х и литературы 1930-х годов как двух разных этапов, скорее, это один этап литературы индустриальной эпохи, начавшейся в конце XIX века и оказавшейся в России в условиях социалистического проекта. Литература XX века отразила смену двух состояний мира: периода индустриальной (начало века и десятилетия советской системы) и постиндустриальной цивилизации (вторая половина 1950-х до 1990-х годов включительно). В середине 1950-х годов сами политические процессы вызваны наступлением постиндустриальной цивилизации, потребовавшей либерализации социума и культуры. Видимо, конец XX века ознаменован наступлением информационной эпохи. Авторы, замыслившие учебное пособие, имели право ограничить «русский» XX век в литературе границами социально-политической системы, литературой советского периода в истории русской культуры, поэтому обоснованно включили постсоветские 1990-е годы в границы литературного этапа.

Внутри двух этапов выявлен принцип цикличности развития, что требует от авторов не доказательства телеологичности истории литературы, ее развития как движения к совершенству, а поиска причин развития и спада, смены парадигмы художественности и эстетических оценок. С другой стороны, периодизация как выявление циклов развития редуцирует описательность, когда действует простой хронологический принцип связи материала.

Если периоды литературы 1920-х и 1930–1950-х годов приурочены традиционно к историческим событиям (1930-е годы, годы Великой Отечественной войны, послевоенное десятилетие), то в периодизации развития литературы второй половины XX века возникает более глубокая связь с имманентными процессами, определявшими изменение картины мира. Три периода литературы второй половины XX века («литература оттепели», «семидесятые годы» и «В конце XX века») выделяются в связи с социально-политическими и духовными процессами в советском обществе, хотя формально соответствуют четырем социально-политическим ситуациям: «оттепель», «застой», «перестройка» и распад социалистической системы. Возможны и иные принципы выделения периодов литературного развития (например, в Томском университете), менее жестко привязанная к периодам социальной истории, соответствующая, как доказывал М. Эпштейн, литературным циклам развития разных эпох: «социологический» период «оттепели», «этико-психологический» период конца

1960-х — начала 1970-х, «философский» период 1970-х, «эстетический» период «игры в бисер» 1980-х, взорвавшийся новым социологизмом «перестройки» и возвращением «задержанной» литературы период конца 1980-х–1990-х годов. Периодизация Лейдермана и Липовецкого научно приемлема именно потому, что позволяет вписывать литературную жизнь конкретного периода в границы более широкой временной перспективы. Так, русский литературный постмодернизм рассматривается в контексте 1980-х годов, когда он был легализован, но глава о его рождении относится к «семидесятым годам», хотя это течение ранее зародилось в андеграунде в границах малого круга читателей. Так, становится понятным принцип, что событием литературной истории должно считаться не только вхождение литературных феноменов в социальную жизнь (не их публикация), но событие возникновения художественного феномена, запечатлевшего ментальность своего времени, версию бытия, синхронного автору, а не читателю. Новая проза Л. Петрушевской, например, или «новая», «поствампировская» драма формировалась в конце 1970-х годов, но новая художественная стратегия стала распространенной (стала «литературным течением») в конце 1980-х годов. И потому авторы истории литературы имеют право рассматривать ее в «конце века», потому что литература «конца XX века», 1970-х и даже «шестидесятых» вписывается в социокультурную ситуацию постиндустриального общества, и «шестидесятники» выразили не только новые социальные иллюзии, но и постутопическое сознание (Даниэль и Сиянский, Бродский и Трифонов).

Все части учебного пособия определяют три принципа организации материала: типологический, описательный и монографический. Типологический (самый научно аргументированный) связывает материал концептуально, выявлением элементов, позволяющих выстроить типологический ряд (отнести к определяемому эстетическому направлению («Постмодернизм в 1980–1990-е годы»). «Гротескный реализм» и т. п.). Описательные главы воскрешают типичный принцип учебников: «Литература периода революции и гражданской войны», «послевоенное десятилетие», почти нет таких глав в учебнике о литературе второй половины XX века. Монографические главы доминируют в учебнике о литературе 1930–1950-х годов. Это самые уязвимые части учебного пособия, если судить их по критериям целого, всех книг. Во-первых, спорно место, отведенное писателю в рамке периодизации: либо творческий путь дробится в связи с изменениями социальных ситуаций (Ахматова, Пастернак, представленные вне целостности своего развития), либо разговор о творце помещен в разделе о совершенно иной литературной ситуации (Мандельштам, Заболоцкий в литературе 1930-х годов). Во-вторых, монографические главы нередко в забвении оставляют вписанность феномена в общую парадигму, объясняют биографические, со-

циальные, но не всегда эпохальные истоки индивидуальной картины мира.

Но повторим: учебное пособие создает концептуальное поле для интерпретации литературных явлений XX века, оставляет возможность корректировать не только состав имен, но и те типологические ряды, которые предложили авторы учебника. При этом есть возможность не «вкусовых» споров, а концептуальных аргументов.

Оставаясь научным, а не компилятивным сочинением, учебное пособие обнаруживает проблемность многих конкретных положений. Так, вызывает возражение термин «постреализм», который обозначает новые качества реализма в литературе «конца века», «пост» акцентирует отказ от принципа воспроизведения и познания реальности, тогда как в учебнике речь идет об изменении представления о реальности, о понимании неразрывности хаоса и космоса в реальности, о материально-метафизической реальности. Термин применим к определенному ряду произведений словесности, то есть представляет течение реализма, отмеченное опытом модернизма или постмодернизма. При этом можно говорить о развитии других эстетических систем реализма (онтологический реализм, социальный реализм, экзистенциальный реализм), связанные с признанием наличествующей, но не организованной реальности на разных ее уровнях: природном, социальном, психологическом. Спор об этом не узко терминологический, однако повод для научных дискуссий не отменяет право на существование «екатеринбургской» версии.

Притом, что главным достоинством учебника является научная концепция, степень включения экстрафакторов литературного развития XX века достаточно высока: очерчены и важнейшие социальные события, определявшие литературную жизнь, и разные формы литературной жизни (журналы, объединения), и судьбы писателей и произведений. Пожалуй, в пособии слишком редуцировано дана литература эмиграции: проблема соотношения литературы диаспоры с литературой метрополии, наличие разных эстетических систем и пр. При доминировании над описательностью научной концепции текст пособия отличается четкостью изложения, лишеном эзотеричности, дозированной система датировок и ссылок.

Учебное пособие, начатое Лейдерманом, Липовецким и достойно завершено литературоведами разных школ и стран, следует отнести к значительному достижению отечественного литературоведения. Важно, что оно родилось не в академической удаленности от адресата, а работающими в университетах филологами, становясь основой изучения истории литературы и примером филологического анализа текстов. А литературоведам, продолжающим создавать историю-рассказ об истории литературы XX века, учебное пособие дает толчок для уточнений, научных дискуссий и эвристических идей.

Данные об авторе

Рыбальченко Татьяна Леонидовна — кандидат филологических наук, доцент кафедры истории русской литературы XX века, Томский государственный университет.

Адрес: 634050, Россия, г. Томск, пр. Ленина 34.

E-mail: talery.48@mail.ru.

About the author

Rybalchenko Tatyana Leonidovna is a Candidate of Philology, Assistant Professor of the Chair of History Russian Literature XX century, Tomsk State University.

УДК 372.882:371.8)(049.32)
ББК 4426.83-058.0

Ю. С. Тамарова
Екатеринбург, Россия

ВРЕМЯ ЧИТАТЬ!

(Второй литературный фестиваль
в рамках Всероссийского проекта «Открытая книга»,
прошедший в МАОУ «Гимназия №9» г. Екатеринбурга)

Yu. S. Tamarova
Yekaterinburg, Russia

TIME TO READ

(Second literary festival in the nationwide project «Open Book»,
held in Gymnasium №9 in the Yekaterinburg)

24–25 сентября 2015 года в МАОУ «Гимназия № 9» прошел второй литературный фестиваль «Время читать!» в рамках Всероссийского проекта «Открытая книга». Педагоги гимназии пригласили учителей литературы и методистов принять участие в мероприятиях, посвященных новым технологиям преподавания литературы. Лекции и мастер-классы проводили ведущие методисты и замечательные учителя: заслуженный учитель России Т. Я. Еремина, (г. Санкт-Петербург), кандидат филологических наук, доцент ВШЭ М. Г. Павловец (г. Москва), кандидат педагогических наук В. Б. Сергеева (г. Ижевск),

24 сентября учителя литературы прослушали лекцию М. Г. Павловца на тему «Литературное образование на перепутье: итоговое сочинение», одному из членов творческой группы, в 2014 году предложившей свою концепцию поэтапного возвращения итогового сочинения. М. Г. Павловец рассказал о современном состоянии и о перспективах данной экзаменационной формы, поделился впечатлениями от проверки первых сочинений, а также сообщил о выявленных трудностях и проблемах, связанных как с объективностью оценивания, так и с уровнем подготовки выпускников. По словам М. Г. Павловца, основным изменением, которого следует ждать уже в текущем учебном году, будет, скорее всего, отказ от «чисто литературных» тем, поскольку итоговое сочинение нацелено на выявление уровня именно универсальных речевых и коммуникативных навыков и умений, а не собственно литературоведческой компетенции выпускников.

Основную проблему автор лекции видит в несамостоятельности мышления выпускников. «Огромное количество проверенных нами сочинений начиналось словами: "Война... Какое страшное слово!" Я проверяю сочинение. Первая строчка — это лицо текста. Кто передо мной — безликий человек?» Практически все темы 2015 года в большинстве сочинений раскрывались детьми на материале «универсального» произведения... М. Шолохова «Судьба человека». «Разве что тему, связанную с творчеством М. Ю. Лермонтова, учащимся не уда-

лось проиллюстрировать на основе этого текста», — горько пошутил лектор.

Одна из основных задач итогового сочинения — преодолеть «торжество шаблона». Тем более что, как предполагает М. Г. Павловец, в каждом вузе сложится своя система оценивания итоговых школьных сочинений абитуриентов, и при поступлении на то или иное направление будущий студент должен будет учитывать специфику своего выбранного направления, что может быть продемонстрировано в итоговых сочинениях и принести дополнительные конкурсные баллы. Более того, в обозримом будущем ожидается введение мини-сочинений и в ЕГЭ — по таким предметам, как обществознание, физика, история, биология. Таким образом, учителям-словесникам необходимо помочь учащимся сориентироваться в художественных текстах, чтобы своевременно найти произведения, потенциально раскрывающие самые разнообразные темы, отвечающие на вопросы, связанные с профессиональным будущим, личными поисками и предпочтениями учеников.

Конечно, для всех неравнодушных к тому, что происходит в современном гуманитарном образовании, информации для размышления немало. Тем не менее, ожидания учителей не вполне оправдались, поскольку при своей загруженности и ответственности (в конечном счете, за каждого выпускника) учителя прежде всего рассчитывали получить более или менее точные инструкции и рецепты по подготовке учащихся к итоговому сочинению, интересовались тем, на какие конкретные требования и критерии оценивания ориентироваться в работе с выпускниками — но, по признанию М. Г. Павловца, на данный момент таких рецептов нет, большей частью они будут вырабатываться, формулироваться и отшлифовываться в ходе дальнейшей апробации итогового сочинения.

25 сентября Т. Я. Еремина провела мастер-класс, раскрывающий специфику проведения урока-мастерской. Тема мастерской по стихотворению Б. Окуджавы «Союз друзей» звучала так: «Согласие или несогласие, или "Чтоб не пропасть поодиночке"». Что значит согласиться или не согласиться с

автором? На каком основании можно это сделать? Эти вопросы связаны не только с уроками литературы, но и напрямую касаются написания сочинения, входящего в ЕГЭ по русскому языку. Как и М. Г. Павловец, Т. Я. Еремина обратила внимание учителей на ту проблему, что сочинение по русскому языку строится «по клеточкам»: проблема, комментарий, авторская и личная позиция... И непросто втиснуть в эти рамки нестандартное мышление, оригинальное видение, а тем более — учить этому при подготовке к экзаменационным сочинениям. Но и урок, и сочинение можно построить так, чтобы осталось достаточно места для того, что не помещается в шаблон.

Мастерская была построена на основе тщательной работы с текстом стихотворения «Союз друзей». Чтобы согласиться или не согласиться с автором, необходимо выявить его позицию, а для этого всмотреться, вслушаться в текст, увидеть, на каких образах он построен, что может рассказать о своей эпохе и как перекликается с нашей. Достойное, глубокое поэтическое произведение, тщательно подобранные и интересные задания — этого оказалось достаточно, чтобы все участники мастерской за короткое время успели обсудить его увлеченно и плодотворно. Умело организовав работу в группах и построив занятие на серии уточняющих, направляющих, иногда неожиданных, а порой и провокационных вопросов, актуализирующих и потенциал текста, и личный опыт участников, Т. Я. Еремина показала, как можно за каких-нибудь полчаса заинтересовать детей текстом и его судьбой и подвигнуть к формулирова-

нию собственных, и, главное, самостоятельных суждений по поводу прочитанного.

Таким образом, методическая составляющая литературного фестиваля этого года прошла под знаком призыва к тому, чтобы всеми мерами развивать у учащихся умение и желание мыслить самостоятельно.

Кроме мастер-классов и лекций для учителей, приехавшие педагоги провели открытые уроки для школьников. Гостями фестиваля стали екатеринбургские писатели и поэты Ю. Казарин, Е. Касимов, А. Матвеева: они провели со старшеклассниками творческие встречи. Вот как отозвался о прошедшем фестивале Кирилл Соснин, учащийся 11 «В» класса гимназии № 9: «В целом, фестиваль очень понравился, — оказался даже интереснее, чем в прошлом году. У нас были встречи с писателями — Ю. Казариным и А. Матвеевой. Я знал их и до этого, поэтому вживую пообщаться с авторами и задать им любой вопрос было очень любопытно. Они оба произвели хорошее впечатление и оказались приятными собеседниками и наставниками. Но, пожалуй, самой интересной лекцией фестиваля оказалась лекция Михаила Георгиевича Павловца, доцента ВШЭ. Он рассказывал нам про авангардизм. М. Г. Павловец, наверное, один из тех педагогов, которые могут посвятить в любую тему легко и непринужденно. Я и до этого интересовался авангардизмом, но после его занятия интерес к этому явлению стал еще сильнее. В целом, фестиваль очень классный; даже немного грустно, что я не смогу побывать на нем в следующем году, так как заканчиваю 11 класс».

Это ли не самая высокая оценка фестиваля?

Данные об авторе

Тамарова Юлия Сергеевна — учитель русского языка и литературы высшей категории, МБОУ СОШ №87 г. Екатеринбурга.

Адрес: 620085, Россия, г. Екатеринбург; улица Ферганская 22.

E-mail: yunatam@mail.ru.

About the author

Tamarova Yulia Sergeevna is a Teacher of the highest category of Russian Language and Literature in school № 87 of the Yekaterinburg.

«ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ КЛАСС»

Основное направление журнала — сближение академической науки с непосредственной практикой школьного образования и формирование единой системы гуманитарного образования в средней школе.

Специфика журнала определяется постоянными рубриками:

1. Проекты. Программы. Гипотезы.

Рубрика, формирующая стратегическое лицо журнала. Здесь публикуются программы филологического образования школьников по дисциплинам гуманитарного цикла; образовательные проекты, связанные с вузовским преподаванием русского языка, литературы и междисциплинарных предметов — психолингвистики, этно- и социолингвистики, лингвокультурологии; гипотетические концепции, отражающие новый взгляд на те или иные феномены историко-литературного процесса.

2. Психолингвистика в образовании.

Новое направление филологического образования, учитывающее особенности отражения языка в сознании его носителей, исследующее психологические механизмы эффективного обучения языку. Анализируются факторы, стимулирующие проявление речевой активности школьника. Особое внимание уделяется при этом экспериментальным методам диагностики языковой способности и тренингам вербальной креативности.

3. Педагогические технологии.

В данной рубрике печатаются материалы, посвященные магистральным проблемам школьного филологического образования; инновационные технологии в разных аспектах филологического образования.

4. Феномен современной литературы.

Уникальность современной литературы — в параллельном развитии сразу нескольких традиций, что делает возможным публиковать анализы произведений, принадлежащих к разным парадигмам художественности (постмодернизму, постреализму, новому реализму и т. д.).

5. Готовимся к уроку / Идет урок.

Составляют тактическое ядро журнала. Публикуются как оригинальные конспекты уроков, так и материалы к ним, предлагается новое прочтение текстов школьной программы. Среди авторов — не только и не столько ученые-методисты, сколько учителя-практики.

6. Медленное чтение.

Статьи, составляющие эту рубрику, дают детальный анализ художественного текста, входящего в школьную программу или могущего быть рекомендованным для изучения в школе.

7. Перечитывая классику / Перечитывая зарубежную классику.

Включают статьи, предлагающие новое, порой неожиданное, прочтение классики — как русской, так и зарубежной.

8. Обзоры и рецензии.

В данной рубрике представлены обзоры наиболее значительных научных конференций, литературных журналов; рецензии на монографии, учебники, пособия по филологическим дисциплинам.

Основная специальность: 10.00.00 — Филологические науки

Издательство: ФГБОУ ВПО «Уральский государственный педагогический университет»

Адрес: 620017, г. Екатеринбург, пр. Космонавтов, 26, кафедра литературы и методики ее преподавания (к. 279)

телефон: (343) 235-76-66; (343) 235-76-41

E-mail: filclass@yandex.ru

Сайт кафедры: <http://lit.kkos.ru>

Главный редактор: Н. П. Хрящева

Заместитель главного редактора: О. Ю. Багдасарян

Зарегистрирован Федеральной службой по надзору в сфере массовых коммуникаций, связи и охраны культурного наследия. Свидетельство о регистрации ПИ № ФС 77-53411 от 29.03.2013.

Зарегистрирован Международным центром стандартной нумерации серийных изданий (International Standard Serial Numbering — ISSN) с присвоением международного стандартного номера ISSN2071-2405.

Включен в каталог Роспечать.
Индекс 84587

Материалы журнала регулярно размещаются на платформе Российского индекса научного цитирования (РИНЦ).
http://elibrary.ru/title_about.asp?id=32349

Правила направления, рецензирования и опубликования

Редакция журнала «Филологический класс» приглашает всех специалистов по проблемам русской и зарубежной, классической и современной литератур, а также методике преподавания литературы.

Редакция принимает к публикации статьи, соответствующие тематике журнала. Вне очереди могут быть опубликованы материалы для рубрик «Педагогические технологии», «Идет урок», «Обзоры и рецензии».

Рукописи принимаются на русском языке. Статьи публикуются на русском языке. Аннотация (не менее 100 слов), ключевые слова и выходные данные авторов на русском и английском языках.

Статьи включаются в план печати очередного номера только при соблюдении следующих условий:

1) материалы полностью соответствуют требованиям к оформлению материалов;

2) комплект материалов содержит все необходимые документы:

— текст статьи;

— сведения об авторе(ах) — полное имя, отчество, фамилия, место работы, должность, организация, адрес для публикации в журнале, адрес для рассылки журнала;

— отзыв доктора наук (имя рекомендателя будет опубликовано в журнале);

— справка из аспирантуры (если автор аспирант).

В журнале «Филологический класс» ограничивается возможное количество статей одного автора в одном выпуске журнала: публикуется только одна статья, выполненная индивидуально, и не более двух статей, выполненных в соавторстве.

Все полученные редакцией статьи обязательно проходят проверку в системе «Антиплагиат». Минимальный порог оригинальности принимаемого к рецензированию текста — 70 %. В случае несоответствия автору отсылается результат проверки для приведения текста в соответствие с настоящим требованием.

Далее материалы передаются на рецензирование.

В результате рецензирования принимается четыре варианта решения:

1) статья может быть опубликована без изменений;

2) статья нуждается в доработке;

3) статья нуждается в полной переработке;

4) статью следует отклонить.

Если статья нуждается в доработке, автору предоставляется 7-дневный срок для устранения замечаний. Если статья нуждается в полной переработке, автору рекомендуется подготовить статью в очередной номер.

После согласования результатов рецензирования с автором материалы выносятся на обсуждение редакционной коллегии, которая принимает окончательное решение об их включении в очередной выпуск журнала.

Аспиранты для подтверждения своего статуса должны выслать скан справки из аспирантуры.

Далее текст статьи поступает к техническому редактору для вычитки и верстки. На этапе окончательной вычитки технический редактор может запросить у автора дополнительную информацию уточняющего характера.

В течение месяца после подписания номера в печать каждому автору бесплатно высылается pdf-версия журнала на электронную почту. Ознакомиться с pdf-версией журнала можно на официальном сайте — <http://journals.uspu.ru>.

Отправить статью в редакцию журнала можно также через форму на сайте: <http://lit.kkos.ru/filclass/getstat>.

Требования к оформлению статей в журнал

Поля страницы, размер шрифта, интервалы любые. Нумерация страниц не требуется. Автоматические переносы выключены.

Сноски в статье постраничные. Ссылки на литературу в тексте статьи и в сносках оформляются по образцу: [Фамилия год: страница].

Пример

Необычность 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».

В оформлении статьи не рекомендуется использовать выделение прописными буквами и подчеркиванием.

Отправить статью в журнал можно по электронной почте: filclass@yandex.ru или через форму отправки на сайте: <http://lit.kkos.ru/filclass/getstat>.

«PHILOLOGICAL CLASS»

The journal Class in Philology is committed to exploring the issues of bringing together academic science with the real practice of school education and the formation of a uniform system of secondary education.

The topics of the Journal are defined by the standing sections:

1. Projects. Topics. Hypotheses

This section formulates the strategy of the journal. It publishes the programs of secondary school philological education in humanities; educational projects, connected with higher school teaching of the Russian language, literature and interrelated subjects - psycholinguistics, ethno linguistics, sociolinguistics and linguistic culturology; hypotheses reflecting new approaches to certain phenomena in the history of literature.

2. Psycholinguistics in Education

The section covers the new trend in philological education that takes into account the specific features of reflection of language in the mind of the speakers and the psychological mechanisms of effective language teaching. It analyzes the factors stimulating speaking activity of a schoolchild. Special attention is paid to experimental methods of speech ability diagnostics and verbal creativity training.

3. Pedagogical Technologies

The section publishes materials dedicated to mainstream problems of secondary school philological education and to innovational technologies in different branches of philological education.

4. Phenomenon of Contemporary Literature

The unique property of contemporary literature lies in the possibility of parallel development of several traditions, which makes it possible to publish analyses belonging to different literary paradigms (postmodernism, postrealism, neorealism, etc.).

5. Getting Ready for a Lesson / The Lesson Is in Progress

This section formulates the tactics of the journal. It publishes both original lesson plans and supporting materials and suggests new interpretations of the school program literary texts. Authors include not only scholarly methodologists but also practical teachers.

6. Slow Reading

The articles of this section present a detailed analysis of literary texts included in the school program or recommended for such inclusion.

7. Rereading Classics / Rereading Foreign Classics

The section publishes articles suggesting new, sometimes unexpected interpretation of the works of both Russian and foreign classics.

8. Reviews

The section carries reviews of the most significant scientific conferences and literary journals, reviews of monographs, textbooks and supporting materials in philological subjects.

Major Specialty: 10.00.00 — Philology

Publishing Institution: Ural State Pedagogical University

Postal Address: 620117, Ekaterinburg, Cosmonauts Ave, 26, Department of Modern Russian Literature (Room 219), Russia, telephones: (343) 235-76-66; (343) 235-76-41

E-mail: filclass@yandex.ru

Web page: <http://lit.kkos.ru>

Editor-in-Chief: Nina Petrovna Khriashcheva

Deputy Editor-in-Chief: Olga Yurievna Bagdasaryan

Registered by The Federal Service
for Supervision of Communications,
Information Technology and Mass
Media and Cultural Heritage Protection.
Registration certificate ПИИ№ ФС 77-
53411 of 29.03.2013.

Registered by the ISSN Center and
provided the International Standard
Serial Number ISSN 2071-2405.

Included in the Rospechat
Catalogue, Index 84587.

The materials published in the journal are regularly uploaded at the platform of the Russian Science Citation Index (РИИЦ) http://elibrary.ru/title_about.asp?id=32349

Submission process

The editorial board of the journal “Class in Philology” invites specialists to contribute articles in the field of the Russian language and literature (Russian and foreign, classical and modern), linguistic culturology, psycholinguistics, ethno linguistics, sociolinguistics and methods of teaching Russian and literature.

The editorial board accepts articles in the fields covered by the journal. Materials for the sections “Pedagogical Technologies”, “The Lesson Is in Progress” and “Reviews” may be published out of turn.

Manuscripts are accepted in Russian. The articles are published in Russian.

The articles are included in the current issue for publication only on condition of the following:

- 1) the materials fully conform to the formatting requirements;
- 2) the materials include all the necessary documents, namely:
 - text of the article;
 - information about the author(s) - full family name, first name and patronymic, affiliation to organization, postal address for publication in the journal, postal address for shipping the journal.
 - positive review of a PhD;
 - certificate from the Post-graduate Department (if the author is a post-graduate student).

One article of a single author may be published in each issue of the journal. Two articles may be accepted in the case of co-authorship.

All submitted articles are tested by the “Antiplagiat” system. The threshold of originality should not be less than 70 %. If the article doesn’t meet this requirement the notification is sent to the author for the text to be adjusted to this demand.

Then the materials are forwarded for a review.

There may be four review outcomes:

- 1) the article is recommended for publication “as is”;
- 2) the article is accepted pending revisions;
- 3) the article is accepted after complete revision;
- 4) the article is rejected.

If the article is accepted pending revisions the author is given 7 days for adjusting the issues that need improvement. If the article is accepted after complete revision it is scheduled for publication in the next issue of the journal.

After the discussion of the results of the review with the author the materials are put to the consideration of the editorial board which takes the final decision about the publication of the manuscript in the current issue of the journal.

Then the manuscript is forwarded to the technical editor for proof-reading and formatting. On this stage the technical editor may ask the author to provide additional information specifying some points.

A month after the issue has been passed for printing each author is e-mailed a PDF version of the journal free of charge.

The PDF version of the journal is to be found on its official site — <http://journals.uspu.ru>.

Articles may be sent to the editorial board electronically through a special form on the website: <http://lit.kkos.ru/filclass/getstat>.

Article formatting requirements

Any value of margins, font size and line spacing can be used. Pages should not be numbered.

Footnotes should be given at the bottom of the page. References to the literature in the body of the text and footnotes are given in square brackets according to the model: [Name, year: page].

Sample

Необычность 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] ...

The literature is listed alphabetically at the end of the manuscript and is formatted according to ГОСТ7.0.5.-2008 (<http://protect.gost.ru>). Headline for the list is: «Литература».

Capitalizing whole words in the text and underlining should be avoided.

Articles may be sent to the editorial board to the following e-mail address filclass@yandex.ru or through a special form on the website: <http://lit.kkos.ru/filclass/getstat>.

НАУЧНЫЙ ЖУРНАЛ
ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ КЛАСС

2015. № 3 (41)

Подписано в печать 20.10.2015. Формат 60x84/8.

Бумага для множительных аппаратов. Печать на ризографе.

Усл. печ. л. — 7,2. Тираж 500 экз. Заказ .

Цена договорная

Оригинал-макет отпечатан в отделе множительной техники
Уральского государственного педагогического университета

620017 Екатеринбург, пр. Космонавтов 26