

Г.К. Щенников

### КЛЮЧИ К ДУШЕ И СОЗНАНИЮ ЧЕЛОВЕКА (РУССКИЙ РЕАЛИЗМ 1870-1890-Х ГОДОВ)

Последняя треть XIX века – 1870-1890 годы – это большая историческая полоса между окончанием социальных реформ 1860-годов и началом революционной смуты XX века в советскую пору ее определяли как «эпоху подготовки революции в России». Но отмеченное время значительно не только процессами социально-политического брожения, а и духовным возрождением личности, ростом личностного сознания. Распад феодально-крепостнической системы прежде всего и ярче всего проявился в чувстве свободы и жажде общего обновления жизни – во всех сферах. Реформы 60-х годов в экономике и политике были половинчатыми: крестьяне, освобожденные от крепостной зависимости, лишились земли, а радикальное дворянство (например, тверская оппозиция), рассчитывавшее на представительскую палату законодателей, обманулось в своих ожиданиях.

И все же формальное уравнивание сословий перед законом имело огромное значение для развития правосознания и «образованного общества», и народа. М.Е. Салтыков-Щедрин в цикле «Письма о провинции» (1869) писал, что русский народ беден всеми видами бедности, но, что хуже всего, особенно беден сознанием этой бедности. И реформы в области права и судопроизводства великий писатель-демократ считал значительным шагом на пути духовного освобождения народа.

Эпоха реформ замечательна тем, что вызвала острую критику обветшалых духовных основ существовавшего строя – всей фальшивой идеологии мнимого благополучия граждан в самодержавном государстве (блестяще развенчанной в «Благонамеренных речах» Салтыкова-Щедрина), всех «краеугольных камней» прежнего порядка – этических, философских, религиозных и др.

Исключительный авторитет приобретает в последнюю треть века «критически мыслящая личность». Еще в 1840-х годах, по мере распространения социально-утопических идей и утраты

религиозного понимания мира, люди стали думать, что сам человек способен изменить мир «по справедливости», перестроив весь социально-политический организм, создав среду, в которой человек сможет устроить свою жизнь на началах разума, равенства, свободы.

В 70-е годы идеологи народничества на все лады развивали мысль об исключительной роли субъективного фактора в истории, т.е. особой функции героев-одиночек, способных добиться радикального общественного переворота. Пока героев видели и в организаторах террористических актов.

Достоевский так писал о волонтаристских склонностях нетерпеливой молодежи: «Покажите вы русскому школьнику карту звездного неба, о которой он не имел никакого понятия, и он завтра же возвратит вам эту карту исправленную».<sup>1</sup>

К концу 1870 года на короткое время изменилась ситуация оппозиционных сил – либеральных и демократических. Единодушие интеллигенции проявилось в судебном оправдании революционерки Веры Засулич, стрелявшей в петербургского градоначальника Трепова, в сочувственном отношении радикальной молодежи к «Дневникам писателя» Достоевского, проповедовавшего духовное единение русских людей, а позднее и на похоронах Ф.М. Достоевского, собравших людей разных классов, партий и убеждений.

Но надежды на мирное возрождение страны и достижение «конституции» были разрушены убийством царя Александра II и последовавшей за ним политической реакции, а затем и тотальным кризисом: политическим (крахом народнического движения), философским (критикой просветительского «культа разума» и позитивизма), религиозным (массовой в среде интеллигенции потерей веры в Бога). В этих условиях происходит коренной сдвиг интересов общества от идеологии к культуре, от ориентации на переустройство общественных и государственных учреждений к поискам обновляющих начал жизни в самом человеке, в его природе – физической и духовной, в сфере его сознания и совести.

---

*Данной статьей мы завершаем публикацию программы Г.К. Щенникова по русской литературе XIX века.*

*Гурий Константинович Щенников — заслуженный деятель науки РФ, доктор филологических наук, профессор кафедры русской литературы XIX века Уральского государственного университета.*

---

<sup>1</sup> Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: в 30 ч. Т. 14. Л. 1976. С. 502. В дальнейшем все ссылки на Ф.М. Достоевского даны по этому изданию в тексте, с указанием тома и страницы.

В художественной литературе установка на познание внутреннего человека появилась намного раньше. А новая стадия в истории русского реализма начинается в конце 1860-годов, когда Ф.М. Достоевский создает свои первые философские романы «Преступление и наказание» (1866) и «Идиот» (1868), Л. Н. Толстой завершает работу над эпопеей «Война и мир» (1869), а М. Е. Салтыков-Щедрин выпускает в свет роман «История одного города» (1869-1870).

В отличие от продолжавших писать Гончарова, Тургенева, Островского, внимание Толстого, Достоевского и Щедрина направлено не к устойчивым и коренным типам русской жизни, а к динамике сознания современного человека. По переменам в его способах чувствовать, мыслить, верить, утверждать себя самого и искать пути к другому человеку эти писатели стремились постичь и закономерности исторического процесса, и онтологический, бытийный статус человека. Их волновали дальние прогнозы личностного и общественного развития, прогностические модели и эсхатологические предчувствия.

Писатели-реалисты предшествующей стадии судили (объясняли человека) историей, эти же судят историю человеком. В центре их эвристических исканий именно личность, а не тип, точнее «общечеловек» в уникальной личности. Стержнем же личностной структуры они полагали сознание человека: побудительные нравственные мотивы, стимулы, отношения с другими людьми. Ф. Достоевскому, Л. Толстому, Н. Лескову и ряду писателей-восьмидесятников нравственное сознание человека представлялось более важным, существенным, чем его социальный статус, а духовно-нравственные отношения между людьми фактором, имеющим решающее значение в движении людей к согласию, толерантности, гармонии. Кстати, у каждого из них было свое представление о характере этого движения, и они стремились в своих произведениях открыто выразить собственную мысль о мире, идеал гармоничной личности и мирового сообщества.

Писатели-семидесятники разрабатывали оригинальные антропологические концепции личности, основанные на разных представлениях о дуализме человеческой природы, о ее исконных противоречиях. Примечательно, однако, что в этих противоречиях, во внутренней дисгармонии человека Ф.М. Достоевский, Л.Н. Толстой, Н.С. Лесков и др. открывали не перспективы развития, а источник духовной энергии. Они верили в возможность совершенствования самой природы человека, а значит и совершенствования человека в целом.

Прежде всего эти писатели обратились от устойчивой литературной типологии: от архетипов, образцов, повторяющихся моделей – к «живому человеку», к попыткам осознать и освоить «живую жизнь» (термин, встречающийся и у Л. Толстого, и у Ф. Достоевского).

«Живой человек» – синоним естественного, природного, земного человека. В воззрениях и творчестве Л.Н. Толстого категория естественного очень важный феномен, не случайно с юности и до зрелых лет он находился под обаянием Жан-Жака Руссо – автора просветительской концепции «естественного человека». Но «естественность» у Л.Толстого неизменно соотносится с другой категорией – «духовность», нередко вступая с ней в отношения антитезы, характерной не только для Толстого, но и для других писателей.

Рассмотрим первую антиномию в антропологии русского реализма 1870-1890-х годов:

### 1. Человек естественный и человек духовный.

Две задачи решал Л. Толстой, создавая «Войну и мир»: раскрыть мощью искусства слова исключительное значение войны 1812 года, показавшей возможности духовно-нравственного единения всех здоровых сил нации; выполнить «главную цель художника»: «заставить любить жизнь в ее бесконечных, никогда не истощимых всех ее проявлениях»<sup>2</sup>.

Сопряжение этих задач обусловило оригинальный жанр книги: это и героическая эпопея о мужестве и стойкости народа в судьбоносный момент его истории, это и эпос отдельной человеческой жизни – жизни представленной в разных возрастных стадиях с типичными коллизиями, радостями и огорчениями, свойственными каждой из них. У Толстого одни и те же персонажи – это и люди со своей особой индивидуальной судьбой, и участники исторических событий (по философии писателя, от участия в истории не свободен никто).

А постоянное соотнесение непосредственной частной жизни с жизнью, творимой на подмостках истории: в сражениях и штабах, в кабинетах дипломатов и в салонах придворной знати, определяющей градус политической атмосферы, – становится важнейшим способом выявления естественности или лжи и фальши в поведении людей. Резко отличаются, например, взаимоотношения людей в гостиной Ростовых от общения в салоне Анны Павловны Шерер – даже в сходных моментах светского этикета. На вечере у Шерер каждый обязан представиться престарелой тетушке и выслушать произносимые одним и тем же тоном слова о здравии ее величества.

<sup>2</sup> Толстой Л.Н. Полн. собр. соч.: в 90 т. М. 1953. Т. 61. с.100

Граф Ростов встречает каждого визитера, приехавшего поздравить его именинниц – жену и дочь – одними и теми же словами с неизменной улыбкой и крепким рукопожатием. Но обряд в салоне Шерер – это скучная обязанность, необходимый жест, демонстрирующий верноподданнические чувства, совершив который, гости с чувством облегчения отходят от тетушки. А стереотипные фразы и жесты графа Ростова демонстрируют совсем другое: полное равнодушие к сословному статусу, чину и званию посетителя, проявление вполне искреннего доброжелательства к нему. Все завсегдатаи салона Шерер манифестируют свой «патриотизм», точнее, верность государю-императору, и делают это нередко как плохие актеры. На именинном обеде у Ростовых Марья Дмитриевна Ахросимова обрывает казенно-патриотический восторг полкового командира: «Что ты по столу стучишь..., на кого ты горячишься? Верно думаешь, что тут французы перед тобой?»<sup>3</sup>

У автора «Войны и мира» была своя, годами складывавшаяся и постепенно изменяющаяся, концепция «естественного» в человеке. Еще в составленных им для себя «Правилах» 1847 г. молодой Л. Толстой записал: «Источник всех чувств есть любовь, которая разделяется на два рода любви: любви к самому себе, или самолюбие, и любви ко всему, нас окружающему» (22,17). С любовью к себе связаны «влечения плоти» – это «добро личное»: «Влечение души есть: добро ближних» (21,70). Чувственные, телесные влечения естественны, это зов природы, как естественна и жажда личной славы и успеха (это убедительно показано в размышлениях князя Андрея Болконского накануне Аустерлицкого сражения). Но стихийно-естественные стремления людей могут стать благом для души лишь тогда, когда они соединяются, «сопрягаются» (ключевое толстовское слово) с потребностями духовными – субстанцией общественных альтруистических устремлений личности. Это, по Л.Н. Толстому, общий закон жизни, проявляющийся неумолимо и на поприще исторической деятельности человека и в его личной судьбе.

Естественные мотивы ведут молодых героев к участию в военной кампании 1805-1807 годов: Андрей Болконский ищет «свой Тулон»; Борис Друбецкой начинает путь к карьере; Николай Ростов увлечен романтикой жизни боевого гусара и т.п. Но все эти индивидуальные намерения и воли не сливаются в нечто цельное и единое, т.к. в их личные цели пока еще не входит общая необходимость – острая забота о судьбе отечества. Лишь такая забота, возникшая в годину

наполеоновского нашествия на Россию, объединит русское воинство, общество и народ духом непокоренности и страстной жадой отстоять родину – и преобразит личные стимулы людей.

У автора «Войны и мира» художественный анализ естественных побуждений людей, или их нравственно-психологических стимулов («разновидностей любви», по его прежней терминологии), ведет к раскрытию смысла великих исторических событий, изображаемых им. Его знаменитая «диалектика души» (исследование зарождения и развития чувства и мысли) подчинена утверждению его, толстовской, философии истории: мысли о том, что история зависит от совокупной деятельности всех, а не от воли лишь царей и полководцев. Толстой, с одной стороны, утверждает непреложность стихийных законов бытия (именно бытия, а не только человеческой истории): «Пора отказаться от создаваемой нами свободы и признать неощущаемую нами зависимость», – таким словом завершается роман (7, 355). А с другой стороны, он убежден, что без сознания свободы человек не может прожить ни мгновения и что «всякое историческое событие есть произведение одного и того же момента времени, в котором выразились бесконечно малые элементы свободы всех людей». Поэтому в изображении Л. Толстого нравственный стимул человека, участвующего в историческом событии, – это фактор движения истории, фактор действенный, когда в этом стимуле сочетаются стремления естественные и духовные.

Но личная судьба человека, оказывается, зависит от умения или неспособности гармонически соединить стихию чувств и духовные запросы. Неудачная женитьба на Элен Курагиной, как и внезапная измена Наташи Ростовой жениху, вызваны тем, что герои, захваченные чувственными порывами, приглушают в себе нравственное сознание. Примечательно сходство ощущений, испытываемых Пьером в беседах с Элен, и Наташей в разговорах с Анатолем, когда молодые люди, переживающие взаимные влечения, чувствуют, что между ними нет никаких нравственных преград. По Толстому, это ощущение «неестественное», показатель «ложной любви»: при настоящем глубоком чувстве сознание таких преград неизбежно.

Впрочем, неестественным и губительным для человека является, по мысли Толстого, и сознательное самоотвержение, попытки заглушить потребности сердца «мудрым расчетом». Жертвой рационального самоограничения становится князь Андрей, откладывающий свадьбу с Наташей на год; страдает от добровольно принятых на себя нравственных вериг и его сестра, княжна Марья. Л. Толстой в эти годы утверждает следующее: «Так называемое самоотвержение, добро-

<sup>3</sup> Толстой Л.Н. Собр. соч.: В 22 т. Т.4. М., 1979. С. 82. В дальнейшем все ссылки на сочинения Л.Н. Толстого по этому изданию даны в тексте с указанием тома и страницы.

детель есть только удовлетворение одной болезненно развитой склонности. Идеал есть гармония» (21, 248-249). По-видимому, на этом этапе духовного и творческого пути писателя чувственное и духовное в человеке представляются ему началами «паритетными», равноценными, равнозначными.

Совсем по-другому проблема будет поставлена в следующем романе Толстого «Анна Каренина» (1873-1877). Трагедия Анны, разрушившей одну семью и не сумевшей создать другой, узревшей наконец, «при ярком свете совести», «обман и зло ее любовной связи с Вронским», вызвана, по мнению писателя, тем, что в самой страсти ее таилось нечто «бесовское» и «жесткое» -- не просто забвение, а попрание нравственного чувства. Здесь любовная страсть изображена не только как естественная потребность живой души, но вместе с тем и как злое роковое наваждение, как власть над человеком его плотской природы, заставляющей его поступать наперекор нравственным убеждениям.

Следовательно, никакого гармонического паритета чувственного и духовного быть не может. Спасительным для человека может быть лишь приоритет духовных ценностей, означающих сознательный выбор принципов добра, то есть жизни для души, жизни с памятью о Боге, как живет правдивый старик Фокатыч (9, 393) И уже не зависимость от неощущаемой нами стихии бытия, а решающую роль свободной воли человека утверждает финал романа. Последний вывод биографического героя Левина таков: «Жизнь моя теперь, вся моя жизнь, независимо от всего, что может случиться со мной, каждая минута ее -- не только не бессмысленна, какой была прежде, но имеет несомненный смысл добра, который я властен вложить в нее» (подчеркнуто мной -- Г.Щ. 9, 417). Этой фразой и заканчивается роман.

Но что означает смысл добра? Что значит истинная духовность? От каких способностей, свойств, усилий человека зависит обретение ее? Здесь мы подошли к другой антропологической антиномии русского реализма 1870-1890-х годов, которую обозначим так:

## 2. Человек мыслящий и человек верующий.

Многим современникам эпохи казалось, что все беды русского человека идут от его интеллектуальной отсталости, умственной косности, «бессознательности». В изображении М.Е. Салтыкова-Щедрина, автора знаменитой «Истории одного города», главная черта всего русского мира -- «верхов и низов» -- непроходимое «глуповство». У «градона начальников» глуповство выражается в убежденности, что народ можно «держат» лишь постоянным «обузданием», у

народа «дурь» проявляется ярче всего в непоколебимом начальстволюбии, в культуре любого начальника и особом доверии к тем, которые умеют «калякать» с народом.

Выходом из всеобщего глуповства многим представлялась позиция духовно сильной, ни от кого не зависимой личности, противостоящей толпе. Возникали теории об исключительной роли таких личностей как «локомотивов истории». Выдающийся русский критик Д.И. Писарев в статье «Базаров» поделил человечество на инертную массу, которая «не делает ни открытий, ни преступлений», и незначительное меньшинство «умных людей», которые отступают от заведенного порядка, борются и ошибаются и в конечном счете служат улучшению жизни массы»<sup>4</sup>. Это очень похоже на высказанную четыре годами позже, в 1866 г., теорию Родиона Раскольникова о людях двух сортов -- только у этой теории есть страшная прибавка: необыкновенные люди получают право «переступить через кровь по совести». Герой романа «Преступление и наказание» -- один из первых идеологов Достоевского, бросающий вызов не только господствующему правопорядку, но и всему религиозно осмысляемому мировому устройству: он готов «взять просто-запросто за хвост и стряхнуть к черту» (6, 321) все выработанные человечеством нравственные заповеди: о запрете убийства («Не убий!»), о смирении гордыни, о милосердии и прощении и проч. В каждом романе Достоевского есть такой бунтарь, и наиболее последовательные из них -- как «подпольный парадоксалист» или Иван Карамазов -- доказывают «бесмыслицу» всего мироустройства.

У Достоевского герои-«умники» -- люди одаренные незаурядной интеллектуальной силой: это «страдальцы сознательной жизни», мученики собственных теорий, толкающих их на преступления, оказывающиеся в противоречии с их собственными нравственными потребностями, приводящих их к жизненному тупику (душевной болезни, смерти, а то и самоубийству). Почему же интеллект оказывается для них разрушительной силой? Потому что, по мысли писателя, их умственные искания связаны с отторжением от Бога, с попытками заменить христианский идеал братской любви разными видами рационального гуманизма («разумным эгоизмом», по терминологии Чернышевского). Достоевский постоянно демонстрирует связь атеизма с индивидуализмом, с самообожением личности.

У Достоевского главный критерий духовности человека -- отношение к Богу и Христу. По мысли писателя, лишь вера в Бога, чувство мистической связи с «мирами иными» является для

<sup>4</sup> Писарев Д.И. Соч.: в 4 т. Т. 2. М., 1955. с. 15.

человека началом жизнестроительным, бегство же от Бога – началом саморазрушения. Религиозная концепция Достоевского служила обоснованию духовной силы человека. В центре его системы был Иисус Христос – богочеловек, являвший человечеству идеал личности и путь к спасению: этот идеал – способность к неустанному самопожертвованию ради ближнего. Тот, кто ощутит в себе такую способность, уже причастен к Христову царству, уже таит в себе человека будущего. А «...человек есть целое лишь в будущем, а вовсе не исчерпывается настоящим» (27, 247).

«Христианство есть доказательство того, что в человеке может вместиться Бог» (25, 228). В романе «Идиот» в образе князя Мышкина писатель поставил художественный эксперимент: исследовал способность человека жить «по примеру Христа», жертвуя собой всегда и во всем. У героя романа высокая цель – нравственно объединить общество через общую любовь и сочувствие к падшим, достичь «рая» – в кругу близких людей. И хотя он ни в чем не отступает от христианского идеала, добиться желанной цели он не может, и не потому, что он всего лишь человек, а не Бог (как утверждают современные критики), а потому, что в обществе слишком мало людей, способных осознать и принять его правду, потому что большинство захвачено эгоистическими вожделениями.

Путь к духовному «восстановлению» человечества, к желанному «земному раю» представляется Достоевскому трагическим, сопряженным с преодолением человеком внутреннего раздвоения, с обузданием им собственной гордыни, с необходимостью страдания. Именно такой путь совершает Родион Раскольников – тоже своего рода духовный экспериментатор: убивая старуху-процентщицу, он проверяет собственную природу – свою способность подражать Наполеонам, легко переступая через чужую кровь ради некоего «общего блага». Нравственные потрясения, пережитые им после преступления: ощущение своей полной внутренней изоляции, «оторванность» от людей, даже самых близких, матери и сестры; ощущение себя жертвой, а не победителем; внезапное сознание, что он «не старуху, а себя убил»; понимание своей непохожести на Наполеонов и др. – толкают его к поиску духовной поддержки у другой «преступницы» – Сони Мармеладовой, тоже загубившей себя, как ему представляется, якобы никому не нужной жертвой. Но в диалоге Раскольникова с Соней, представляющем кульминационный эпицентр романа, обнаруживается полная несовместимость их взглядов: его презрению к «твари дрожащей» противостоит ее искренняя жалость к униженному человеку; его отвлеченному поклонению

«страданию человеческому» – ее ненасытное сострадание лично к нему, страдающему преступнику; его циничному анализу душевного состояния Сони – ее сердечная вера в возможность его возрождения; наконец его заключению: «Да, может, и Бога нет!» – чтение Соней евангельского текста о воскресшем Лазаре.

В поединке с Раскольниковым Соня побеждает своего изошренного оппонента не логикой, а любовью, тем, что становится необходимой для него, даже едет за ним на каторгу. Вопрос о правоте Сони окончательно решен в эпилоге, когда позиции героев оцениваются мнением народным. В остроге каторжники из народа открыто высказывают Раскольникову свою ненависть: «Ты безбожник. Ты в Бога не веруешь! – кричали ему. – Убить тебя надо!» К Соне же они относились не просто с любовью, но даже с неким молитвенным обожанием, близким обожению<sup>5</sup>.

В финале, во сне о трихинах, Раскольников прозревает наконец причины своего падения – это яд гордыни, индивидуализм, способный вызвать убийственные эпидемии во всем человечестве. Спасти от него может лишь готовность людей к подвигу самоочищения – и Раскольников, по прежнему желающий быть в лидерах человечества и оттого готовый теперь пойти на подвиг самопожертвования, почувствовал вдруг, что он по-настоящему любит Соню и что отныне ее убеждения не могут не стать его убеждениями.

14 апреля 1864 г. у гроба умершей жены, Марии Дмитриевны Достоевский записал: «Итак, человек непрерывно должен чувствовать страдание, которое уравнивается райским наслаждением исполнения закона, т.е. жертвой. Тут-то и равновесие земное. Иначе земля была бы бессмысленна» (20,175).

Страдательным путем к познанию истины идут многие герои В.М. Гаршина (см. рассказы «Четыре дня», «Происшествие», «Attalea princeps», «Надежда Николаевна», «Красный цветок», «Сказание о гордом Аггее» и др.), В.Г. Короленко («Сон Макара», «Федор Беспамятный», «Тени», «Слепой музыкант» и др.) и позднего Л.Н. Толстого (Смерть Ивана Ильича», «Отец Сергей», «Хозяин и работник» и наконец роман «Воскресение»).

У позднего Л.Н. Толстого, как и у Ф.М. Достоевского, страдания духовно озабоченных героев ведут их к Богу, точнее к признанию исключительной важности для человека нравственных заповедей, выраженных в Св. Писании. Следуя этим заповедям, человек выполняет волю Хозяина-Бога, пославшего его в мир как своего

<sup>5</sup> См.: Касаткина Татьяна. Об одном свойстве эпилогов пяти великих романов Достоевского // Достоевский в конце XX века. М. 1996. С. 68-82

работника выполнять положенный ему урок. Для Л. Толстого самым важным в христианстве было нравственное учение Христа, хотя самого Христа он считал просто человеком – не сыном Божиим. Истинно религиозным сознанием, по Толстому, обладают люди, умеющие постоянно служить другим, не жалея себя – именно они «живут для Бога». В религиозных взглядах Достоевского и Толстого немало общего, и, прежде всего, это их «еретическое», по мнению ортодоксов, желание «создать рай на земле»: «Христос нам этого не обещал», – утверждал известный религиозный мыслитель К. Леонтьев<sup>6</sup>. Но Достоевский ближе к догматическому богословию, к учению Церкви, а Толстой предпочел отказаться от церковной догматики, в том числе от литургического обряда, заменив его внутренним, «домашним» обращением к Богу.

Иное религиозное сознание отличает праведников Н.С. Лескова – людей по преимуществу простых, не чиновных, не знатных: объездчика коней Флягина («Очарованный странник»), торговца молоком Голована («Несмертельный Голован»), плотника Луку Мароя («Запечатленный ангел»), квартального Рыжова («Однодум»), тульского мастерового Левшу («Левша») и многих других. Это «практические христиане», не идеологи, не правдоискатели, но люди, способные жить в миру по заповедям Христа, причем без натуги, без особых страданий. Это люди предельно честные, справедливые и заботливые, но еще и дорожащие духовными святынями, крепко «своей родине приверженные» и «жаждущие единодушия с отечеством».

Последние два десятилетия XIX века – это период общего религиозного безверия мыслящих людей и острой рефлексии по поводу этого безверия. «Никогда еще люди так не чувствовали сердцем необходимость верить и так не понимали разумом невозможность верить», – писал Д.С. Мережковский<sup>7</sup>. А ведущий поэт нового времени С. Надсон выразил этот конфликт сердца и разума следующим афоризмом:

*О, сердце глупое, когда ж ты перестанешь  
Мечтать и отзывая молить?  
О, мысль суровая, когда же ты устанешь  
Все отрицать и все губить?*

Ярче всего рефлексия на кризис веры проявилась в творчестве поэтов-неоромантиков: С. Надсона, А. Апухтина, Вл. Соловьева, Н. Мин-

ского, Д. Мережковского, К. Случевского и др.<sup>8</sup> Им уже свойственно сознание автономности по отношению к Богу и права на поиск собственной объединяющей мир идеи, своего нравственного Центра Вселенной. Опираясь на древнюю и современную культуру, они творят новую мифологию, в которой силой, изменяющей мир, выступает то «Афродита небесная», «божественная Душа мира – София» (Вл. Соловьев), то герой гностического мифа – дьявол (К. Случевский – поэма «Элоа», цикл стихотворений «Мефистофель»). Кстати, гностические идеи перешли и в литературу XX века, вплоть до романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита».

Впрочем, далеко не все писатели связывали развитие культуры с обновлением религиозного сознания. А. Чехов, например, на утверждение С. Дягилева, что вопрос о религиозном движении – это вопрос «быть или не быть современной культуре», ответил так: «Теперешняя культура – это начало работы во имя великого будущего, работы, которая будет продолжаться, может быть, еще десятки тысяч лет..., а религиозное движение, о котором вы говорили, есть пережиток, уже почти конец того, что отжило или отживет...»<sup>9</sup>.

Внимание Чехова привлекает не верующий, а культурный человек, соотносимый с традиционным героем русской литературы – человеком идейным.

Итак, третья антиномия:

### 3. Человек идейный и человек культурный

Реализм А.П. Чехова представляет оригинальную стадию в истории русской литературы XIX века. Он не только существенно отличается от реализма Л. Толстого и Ф. Достоевского, но, на первый взгляд, и противоположен их творческим принципам. Прежде всего отказом от спасительного исхода – от конечной истины: «Никто не знает настоящей правды», – утверждал Чехов.

Современники писателя и многие советские истолкователи воспринимали его как автора, не обладающего четким общественным идеалом, цельным мировоззрением. Подтверждения такого взгляда находили в высказываниях самого Чехова о себе и о новой генерации беллетристов, резко отличающиеся от прежних «властителей дум». Так, в письме В.Д. Григоровичу от 9 октября 1888 года он писал: «Политического, философского, религиозного мировоззрения у меня нет, я меняю его ежемесячно...» (11, 269). Чехов был хорошо знаком со всеми популярными в 1880-

<sup>6</sup> Леонтьев К. О всемирной любви. Речь Ф.М. Достоевского на Пушкинском празднике // Леонтьев К. Восток, Россия и Славянство. Философская и политическая публицистика. Духовная проза (1872-1891) М., 1996. С. 317, 323.

<sup>7</sup> Мережковский Д.С. О причинах упадка и новых течениях современной русской литературы // Мережковский Д.С. Л. Толстой и Достоевский. Вечные спутники. М. 1995. с. 536.

<sup>8</sup> См. Щенникова Л.П. Русская поэзия 1880-1890-х годов как культурно-исторический феномен. Екатеринбург, 2003.

<sup>9</sup> Чехов А.П. Собр. соч.: В 12 т. Т 12. Письма. М., 1957. С. 508. В дальнейшем все ссылки на письма Чехова даны по этому изданию с указанием тома и страницы в тексте.

1890 годы социальными идеями, претендовавшими на роль «широкого общественного движения»; и в повестях своих («Дуэль», «Палата №6», «Дом с мезонином», «Моя жизнь» и др.) показал сторонников и защитников этих идей. Но сам он не стал прозелитом ни одной из них (хотя сочувствовал и «толстовству», и практике «малых дел») в силу того, что ни одна из них не представлялась разрешением всех противоречий. Известный исследователь Чехова В.Б. Катаев видит его отличие от Л. Толстого и Ф. Достоевского в том, что Л. Толстой и Ф. Достоевский были онтологическими художниками, утверждавшими целостную картину мира, Бога, человека, а Чехов был художником гносеологическим, озабоченным тем, как складываются наши представления о мире, человеке, Боге, насколько наши знания являются настоящими, не ложными<sup>10</sup>. Другой ученый утверждал, что Чехова, как естествоведа, врача по профессии, пытавшегося соединить искусство с научным методом, интересовала лишь «правильная постановка вопроса» (так сказать, точная диагностика), а не его решение<sup>11</sup>.

Но это вовсе не значит, что он, подобно герою своей «Скудной истории» профессору Николаю Степановичу, был лишен «общей идеи». В письме к А.С. Суворину от 25 ноября 1892 г. Чехов пишет об изъяне литературы конца века: у прежних писателей «каждая строчка пропитана, как соком, сознанием цели, Вы, кроме жизни, какая есть, чувствуете еще ту жизнь, какая должна быть, и это пленяет Вас... У нас нет ни ближайших, ни отдаленных целей, и в нашей душе хоть шаром покати» (11, 600-601). Но в следующем письме к Суворину от 3 декабря 1892 г. Чехов уточняет собственную позицию: «Я пишу, что нет целей, и Вы понимаете, что эти цели я считаю необходимыми и охотно бы пошел искать их» (11, 603).

Во взглядах Чехова на человека и мир был настоящий центр, фокусирующий его творческие ориентации – это понятие «культуры», регулирующей отношение человека к человеку. Проблема культуры как нормы поведения и ориентации на жизненные ценности была главной проблемой его творчества, вынесенной из всего личного опыта. Эталон культурной жизни – «норма» – был для него феноменом всего личного опыта. Писатель шел к нему путем апофатическим – через выявление аномального (как богословы определяют Бога через черты, ему не свойственные: Он не видим, не осязаем и т.п.). «Цель моя, – писал Чехов, – убить сразу двух зайцев: правдиво нарисовать жизнь и кстати показать, насколько эта жизнь уклоняется от нор-

мы. Норма мне неизвестна, как неизвестна никому из нас. Все мы знаем, что такое бесчестный поступок, но что такое честь – мы не знаем» (11, 347).

Вместе с тем Чехов честно определил «рамку», в пределах которой ищет он норму: «Рамка эта – абсолютная свобода человека, свобода от насилия, от предрассудков, невежества, черта, свобода от страстей и проч.» (11, 347). В другом письме, к А.Н. Плещееву, сказано еще точнее: «Моя святая святых – это человеческое тело, здоровье, ум, талант, вдохновение, любовь и абсолютнейшая свобода от силы и лжи, в чем бы последние две не выражались» (11, 263).

Итак, его программа, его общая идея – это норма человеческой жизни, соответствующая здоровой физической и нравственной природе человека.

Сложность состояла не в определении цели, а в том, как добиться ее, учитывая, что главным препятствием к норме оказывается сам человек, его несвободное сознание, его постоянная склонность к самообману, заблуждению и самоудовольствию.

Гносеологический принцип изображения (показать, как человек приходит к тем или иным выводам) определялся, на наш взгляд, все-таки онтологической установкой писателя – утверждением подлинных понятий о норме этической культуры.

Чехов показал несостоятельность традиционных в литературе представлений о высоких нравственных достоинствах так называемого «маленького человека», изобразив в ряде своих рассказов («Толстый и тонкий», «Хамелеон», «Смерть чиновника», «Маска», «Винт» и др.) маленького «служаку» существом трусливым, раболепным, пресмыкающимся перед «сильными мира сего» и не пробуждающим никакого сочувствия даже смертью, вызванной холопским страхом.

В русской литературе 1850-1860-х годов важнейшим мерилom героя времени были новые идеи, утверждаемые им в обществе. И Рудин в доме Дарьи Михайловны Ласунской, и Базаров в усадьбе Кирсановых сразу поражают всех убеждениями, вызывающими либо горячие симпатии, либо острую неприязнь. Чехов постоянно убеждает в другом: нельзя судить о значительности человека, видеть в нем апологета новой культуры по высказанным им мыслям.

«Взгляды» людей зачастую не являются выражением их подлинных потребностей, а служат лишь удобной маской, способом самоутверждения, нередко даже проявлением умственной ограниченности: «Эта полинявшая недеятельная бездарность, узурпирующая 60-е годы: в V классе гимназии она поймала 5-6 чужих мыслей, застыла на них и будет упрямо бормотать их до самой смерти» (11, 271)

<sup>10</sup> Катаев В.Б. Чехов плюс... Предшественники, современники, преемники. М., 2004. С. 368-369.

<sup>11</sup> Громов Михаил. Чехов. М. 1993. С. 159.

Чехов часто фиксирует несоответствие между идейной позицией персонажа и его человеческой несостоятельностью. В рассказе «Дом с мезонином» он повествует о том, как «передовая» девушка Лидия Волчанова – «культурница», увлеченная устройством школ и аптек в соседних селах, походя разрушила счастье двух людей – своей младшей сестры Жени и полюбившего ее художника. Художника она презирает как «чужака», потому что он придерживается другой программы переустройства жизни – толстовской теории «опрощения» людей умственного труда – обращения их к труду физическому для облегчения участи народа. Лидии свойственно чувство партийной нетерпимости к инакомыслящим и доктринерское убеждение в том, что именно ее программа является панацеей от всех социальных бед. Чехов же всей логикой рассказа убеждает в том, что важны не программы, а способность людей к отзывчивости, к отклику на все, чем богата, прекрасна, таинственна жизнь, – способность любить людей.

Чеховские герои часто рассуждают о прогрессе, высказывают мысль о постепенном совершенствовании жизни. Но писатель нередко выявляет за красивой системой фраз душевную сухость, эгоизм, нравственную близорукость пропагандиста. В повести «Моя жизнь» доктор Благово отвергает весьма популярную в России идею, что прогресс состоит в уравнении материального и правового положения людей, заявляя, что жить стоит для другого – ради бесконечного движения цивилизации, науки. Но возвышенные мысли о «великом иксе», ожидающем человечество, сочетаются у него с эгоизмом: увлекся Клеопатрой Полозневой, а затем бросил ее, беременную. Устами его «оппонента» Мисаила Полознева Чехов выдвигает другой критерий прогресса: «Прогресс в делах любви, в исполнении нравственного закона. Если вы никого не поработаете, никому не в тягость, то какого вам еще нужно прогресса...»<sup>12</sup>.

Нравственность, по Чехову, «только одна, а именно та, которая дала нам во время оно Иисуса Христа». В.Б. Катаев обратил внимание на грамматику фразы: нравственность не была дана нам», а «дала нам»: «Чехов говорит о нравственности не как о божественном даре: наоборот, естественное развитие понятий о нравственности на определенной, высшей ступени дало человечеству Иисуса Христа»<sup>13</sup>.

Чехов вступает в спор со всей предшествующей литературой, защищавшей права человека на независимость, достаток, честь и покой («В

чем счастье по-вашему: покой, богатство, честь» – Н. Некрасов). Чехов показал людей, добившихся и независимости, и «состояния» и покоя, вроде владельца усадьбы с крыжовником Николая Чимши-Гималайского («Крыжовник»), но представил «сытость» этих счастливых в виде свиного хлеба: у него и рыжая собака похожа на свинью, и сам он «постарел, располнел, обрюзг», щеки, нос и губы тянутся вперед – того и гляди хрюкнет в одеяло» (3, 311).

Свиное счастье хозяина усадьбы приводит Чехова к парадоксальному выводу: «...как, в сущности, много довольных, счастливых людей! Какая это подавляющая сила» (3, 313). Отчего же много? И почему счастливые люди – сила подавляющая? Оттого, что счастливыми почитают себя люди «устроившиеся», добившиеся богатства или сделавшие карьеру, довольные своим положением и не желающие замечать «наглость и праздность сильных», «невежество и скотоподобие слабых...».

Настоящее понимание счастья неотделимо, по мысли Чехова, от чувства личной ответственности за все зло, в котором человек, может быть, лично не повинен, но которое живет рядом с ним: «Надо, чтобы за дверью каждого довольного, счастливого человека стоял кто-нибудь с молоточком и постоянно напоминал бы стуком, что есть несчастные...» (3, 314).

Постоянная тема творчества Чехова – тема пересмотра ценностей жизни. В одних произведениях он показывает потерю молодым человеком честных и благородных стремлений, опошление его, духовную деградацию («Ионыч», «Анна на шее» и др). В других изображает духовный перелом героя, вызванный осознанием неполноценности своей жизни, погруженной в атмосферу пошлости, мелочных расчетов и т.п. («Учитель словесности», «Дама с собачкой», «Скрипка Ротшильда», «Невеста»).

Важнейшей нормой человеческого бытия Чехов утверждает осмысленный и результативный труд на благо людей. Такому труду посвящает себя доктор Дымов в рассказе «Попрыгунья», доктор Астров в пьесе «Дядя Ваня», Нина Заречная в «Чайке». О нем взхлеб мечтают герои «Трех сестер» и «Вишневого сада» (даже Лопухин тоскует по такому труду, точнее, мечтает, чтобы русский человек в массе своей причастился к нему).

В сущности, Чехов учит тому же, что провозгласил Л. Толстой в финале «Анны Карениной»: человек может найти силы, чтобы вложить «смысл добра» в свою жизнь и дела, а верный выбор поможет ему совершить нравственное сознание – высший плод человеческой культуры.

<sup>12</sup> Чехов А.П. Собр. соч.: В 4 т. Т. 3. М. 1984. С. 129. В дальнейшем, ссылки на сочинения А.П. Чехова даны по этому изданию в тексте, с указанием тома и страницы.

<sup>13</sup> Кабасов В.Б. Указ. соч. С. 157.



# ФОРМИРОВАНИЕ ЕДИНОЙ СИСТЕМЫ ЛИНГВИСТИЧЕСКОГО ОБРАЗОВАНИЯ

---

Чечулина Л.С., Гоголина Т.В.

## ФОРМИРОВАНИЕ ПОНЯТИЯ ГРАММАТИЧЕСКОЕ ЗНАЧЕНИЕ В СРЕДНЕЙ ШКОЛЕ

Широко известен лингвистический эксперимент Л.В. Щербы, представившего искусственно созданное предложение *Глокая куздра штеко будланула бокра и кудрячит бокренка*, состоящее из лексем с несуществующими корнями, но построенное по законам грамматики русского языка. Используя идею этого эксперимента, мы хотим обратить внимание учителей на необходимость рассмотрения языкового явления в единстве его формы и грамматического значения.

Любую науку можно изучать, только четко представляя себе содержание ее базовых понятий. Усвоят ли дети признаки равенства треугольников, не зная, что такое *треугольник*, *угол*, *вершина треугольника* и т.д.? Думаем, вряд ли.

Новый стандарт по русскому языку предполагает обязательное изучение базовых грамматических понятий: «Грамматические формы и категории. Отличие грамматического значения слова от лексического. Их взаимодействие». Но и сегодня далеко не во всех учебниках русского языка основные грамматические понятия изучаются в отдельных параграфах, затем отрабатываются на материале упражнений. Только в двух учебных пособиях [«Русский язык» для 5 кл. под ред. А.А. Леонтьева и «Русский язык» для 6 кл. под ред. М.В.Панова] есть специальные параграфы, посвященные данному материалу. Чтобы понять роль грамматических понятий, обратимся к опыту преподавания иностранных языков. Ученик, изучающий немецкий язык, знает, при помощи чего передается грамматическое значение рода или числа существительного; как материально выражается то или иное временное значение глагола. Почему же большинство наших учеников при изучении иностранных языков легко усваивают связь между грамматическими значениями и средствами их выражения, но не используют эти знания при анализе явлений родного языка? Современные учителя осознают необходимость изучения понятия *грамматическое значение*, но методические пособия не всегда уделяют данному понятию должное внимание.

---

*Любовь Семеновна Чечулина* – кандидат филологических наук, доцент кафедры русского языка Уральского государственного педагогического университета.

*Татьяна Владимировна Гоголина* – кандидат филологических наук, доцент кафедры русского языка Уральского государственного педагогического университета.

Слова изучаются и в лексикологии, и в морфологии, и в синтаксисе. Однако слова в лексикологии, с одной стороны, и в грамматике, с другой, рассматриваются совершенно по-разному и с различными целями. Если лексикология изучает слово для познания лексической системы языка, то грамматика изучает слова для познания его грамматического строя, грамматических законов и правил, касающихся изменения слов, построения предложений и т. д.

Если лексикологию интересует в слове его лексическое значение, происхождение, стилистические свойства, то для морфологии важными оказываются в первую очередь морфологический характер слова и его грамматические свойства, для синтаксиса – значение синтаксических единиц, их структурные характеристики.

Изучая слова, морфология рассматривает морфологические законы, правила изменения слов и т.д. в отвлечении от конкретных значений слов, их эмоционально-экспрессивной окраски, употребления и происхождения. Морфологию в слове интересуют прежде всего формы, являющиеся средством выражения тех или иных (обычно чрезвычайно абстрактных) грамматических значений, лексикология же изучает слова как названия того или иного предмета мысли или чувства.

Каждое слово представляет собой единство лексического и грамматического значений. Обладая тем или иным конкретным значением, слова имеют и грамматические значения, выражающие отношения различных типов: а) отношение того или иного слова к другим словам в предложении; б) отношение говорящего к сообщаемому, в) отношение к лицу; г) отношение того, что сообщается, к действительности и времени и т.д. Данные общие значения, непосредственно не связанные с лексическим значением слова, т.к. они будут наблюдаться и в других словах этого же грамматического класса, и называются *грамматическими значениями* (далее – ГЗ).

Таким образом, каждое слово в той или иной степени, помимо лексического значения (далее – ЛЗ), имеет несколько грамматических значений, выраженных определенными языковыми средствами. Употребляемые для выражения тех или иных грамматических значений языковые средства называются материальными показателями

(далее – МП). Комплекс же грамматического значения и материального показателя называется грамматической формой слова (далее – ГФ). Вне грамматической формы не существует ни грамматического значения, ни материального показателя. Чтобы облегчить восприятие детьми этого сложного материала, предлагаем учителям таблицу с основными характеристиками ЛЗ и ГЗ:

Лексическое значение	Грамматическое значение
1. ЛЗ обозначает главный смысл слова, то, о чем мы думаем, когда его произносим.	1. ГЗ указывают на связь слов. У каждой части речи есть свои ГЗ, которые указывают на отношения между словами.
2. ЛЗ индивидуально: оно принадлежит только одному слову и отличает его от всех других.	2. ГЗ свойственно целому разряду слов. ГЗ обязательно получает выражение внешними средствами языка. Такие внешние средства выражения ГЗ также свойственны целым разрядам или группам слов.
3. Лексические значения нужны, чтобы называть различные явления нашей действительности.	3. ГЗ нужны, чтобы устанавливать отношения между явлениями нашего мира в речи.

В морфологии различают два типа грамматической семантики. К первому типу семантики относится значение части речи: существительное обозначает грамматический предмет, прилагательное – признак предмета, глагол – действие и т. д. Второй тип семантики объединяет значения, выражаемые морфологическими формами слов: падеж, число существительного, наклонение, время, лицо глагола и т. д. В школьной практике изучаются оба типа ГЗ. Они подробно охарактеризованы во всех учебных пособиях и отрабатываются через систему вопросов, заданий и упражнений. А способам и средствам выражения ГЗ, на наш взгляд, уделяется недостаточное внимание.

Только в двух учебных комплексах [«Русский язык» под ред. А.А. Леонтьева и «Русский язык» под ред. М.В. Панова] представлена система упражнений, отрабатывающих и базовые грамматические понятия и отношения между ними.

Особый интерес вызвали у нас задания, позволяющие проработать единство ГЗ и МП:

1. Выпиши из текста все формы данных ниже слов. Укажи, в какой форме они употреблены. Выдели окончания.

Образец выполнения: *Рука (ед. ч., И.п.), руку (ед.ч., В.п.), руки (мн.ч., И.п.).*

2. Определи по окончаниям, к каким частям речи относятся слова. Какие грамматические признаки частей речи ты можешь определить по окончаниям? (Имей в виду, что одно и то же окончание может быть у нескольких форм слова, а иногда у разных частей речи). Например:

а	ая	у
и	ого	ем
ой	ыми	а
ем	ей	ите
ы	юю	ят

3. Определи по окончаниям и формообразующим суффиксам, слова каких частей речи здесь «зашифрованы». Подбери и запиши слова, соответствующие схемам, укажи, в какой форме они стоят.

ть	ла	ет	ся
а	сь	ла	л
ют	ете	л	ся

4. Какие грамматические значения имеет словоформа *делаете*? Как они выражены?

5. Вспомните, какие ГЗ имеют словоформы *книгу, рада, рисуете*? Какими окончаниями выражены эти значения? Сколько вы выделили значений у каждой из этих словоформ? А сколько МП выражают эти значения? Сделайте самостоятельный вывод из этого сопоставления.

Эти задания можно дополнить упражнениями, позволяющими более полно представить систему ГЗ и комплекс МП русского языка.

1. «Зашифруйте» ГЗ (набор ГЗ может быть задан любой).

2. В каком случае ГЗ выражено только окончанием?

*буду читать*  
*окна – окна*  
*создать – создавать*  
*школа – школы*  
*иду – шел*

Задания такого типа можно использовать для выявления любых МП (формообразующего суффикса, формообразующей частицы, предлога, служебного глагола, изменения места ударения, чередования звуков, супплетивизма) или их комплексов.

Понятие *ГЗ* должно изучаться подробно не только в разделе «Морфология», но и в разделе

«Синтаксис», так как грамматическим значением обладает не только слово, но и предложение. Традиционно под ГЗ предложения понимается отнесённость содержания предложения к действительности. С этой точки зрения любой факт, сообщённый в предложении, может быть реальным или нереальным по отношению к действительности, происходящим в определённое или неопределённое синтаксическое время. Средствами выражения ГЗ предложения являются ГК наклонения и времени глагола. Форма изъявительного наклонения глагола передаёт факт реальный с позиции его отношения к действительности, а формы повелительного, условного наклонений и инфинитива – нереальный (желаемый или возможный). Синтаксическое время является определённым, если выражается морфологическим временем глагола, которое есть только у формы глагола изъявительного наклонения; отсутствие морфологического времени глагола указывает на неопределённое синтаксическое время, которое выражается глагольными формами, не имеющими показателей морфологического времени, – формами условного, повелительного наклонений и инфинитива. Форма морфологического времени указывает на отнесённость действия к моменту речи об этом действии: а) форма настоящего времени совпадает с моментом речи; б) форма прошедшего времени выражает действие, которое произошло до момента речи о нём; в) форма будущего времени передаёт действие, которое произойдёт после момента речи. Характеристика ГЗ и средств его выражения отражена в следующей схеме:



Прим.: МР – момент речи.

Характеристика ГЗ формы наклонения и времени глагола представлена в школьном учебнике имплицитно. Задача учителя состоит в том, чтобы подробно проанализировать данные ГЗ при изучении соответствующих глагольных категорий. В процессе рассмотрения ГК наклоне-

ния глагола можно объяснить ученикам, что основанием для выделения данного морфологического признака является характеристика действия с позиции его отнесённости к действительности как реального или нереального, а при рассмотрении ГК морфологического времени – с позиции отнесённости действия к моменту речи об этом действии.

Следующим этапом в разработке этого вопроса является тема «Сказуемое», где определено, что сказуемое имеет не только ЛЗ, но и ГЗ. От способа выражения этих значений зависит тип сказуемого (простое или составное). Простое глагольное сказуемое выражено формой одного глагола, который передаёт как ЛЗ, так и ГЗ данного сказуемого. Составное сказуемое любого типа отличается от простого тем, что ЛЗ и ГЗ в нём передаются аналитическим способом: посредством двух или более слов (одно из них выражает основное ЛЗ, а другое или другие – дополнительное ЛЗ и ГЗ). Понятие ГЗ сказуемого определяется как значение наклонения и времени. Сказуемое в свою очередь является средством выражения ГЗ предложения. Рассмотрим это на конкретных примерах: 1. *Ученик пишет сочинение.* ГЗ данного предложения – факт реальный, происходящий в определённое синтаксическое время, совпадающее с моментом речи об этом факте, так как сказуемое выражено глаголом в форме изъявительного наклонения настоящего времени.

2. *Ученик написал бы сочинение, но ему непонятна тема.* ГЗ каждой части сложного предложения можно определить следующим образом: а) в первом простом предложении передаётся факт нереальный (возможный при определённом условии) в неопределённом синтаксическом времени, так как сказуемое в нём выражено глаголом в форме условного наклонения, морфологическое время такого глагола не определяется, а отсутствие показателей морфологического времени указывает на неопределённое синтаксическое время протекания события; б) во втором простом предложении составное именное сказуемое, включающее именную часть, выраженную кратким прилагательным *непонятна*, и связочную часть, выраженную нулевой синтаксической связкой, передающей ГЗ сказуемого, которое определяется как факт реальный, происходящий в определённом синтаксическом времени, совпадающем с моментом речи о нём. ГЗ нулевой синтаксической связки всегда одинаково, т.к. соответствует форме глагола изъявительного наклонения настоящего времени.

3. *Напишете дома сочинение.* ГЗ данного предложения – факт нереальный (желаемый), происходящий в неопределённое синтаксическое

время, так как главный член односоставного предложения выражен глаголом в форме повелительного наклонения, не имеющим формы морфологического времени.

С целью формирования понятия ГЗ предложения в практике школьного преподавания русского языка могут использоваться следующие **типы заданий**:

1. Из предложенных слов составьте предложение, обладающее следующим ГЗ – факт реальный, произошедший в определённом синтаксическом времени, до момента речи о нём:

- а) *пропустить, водитель, пешеход;*
- б) *стоять, пешеход, красный, свет;*
- в) *управлять, водитель, автомобиль, хорошо.*

Тематика предложений и состав предлагаемых слов может быть разным и соответствовать возрасту школьников.

**Образец выполнения данного задания:** *Водитель пропустил пешехода* – глагол в форме изъявительного наклонения прошедшего времени, форма которого соответствует предложению в задании ГЗ.

2. Определите ГЗ данного предложения. Измените ГЗ предложения, чтобы в нём выражался факт нереальный, возможный при определённом условии, в неопределённом синтаксическом времени. Предложите условия, при которых возможно осуществление этого факта.

- а) *Я найду ответ на сложный вопрос.*
- б) *Наша жизнь круто изменится.*
- в) *Я смогу победить свою лень.*
- г) *Мы сможем узнать много нового.*
- д) *Моё желание исполнится.*

**Образец выполнения данного задания:** *Я справлюсь с этим заданием. – Я справился бы с этим заданием, если бы занимался систематически.* Предложение с ГЗ реальности, формой выражения которого является изъявительное наклонение, нужно трансформировать в предложение с ГЗ нереальности, то есть со сказуемым, выраженным глаголом в форме условного наклонения.

3. Выберите из данных стихотворений предложения, имеющие ГЗ нереальности:

- а) *Простите, верные дубравы.  
Прости, беспечный мир полей  
И легкокрылые забавы  
Столь быстро улетевших дней.*  
(А.С. Пушкин)

- б) *Тучки небесные, вечные странники,  
Степью лазурною, цепью жемчужною  
Мчитесь вы, будто как я же, изгнанники,  
С милого севера в сторону южную.*  
(М.Ю. Лермонтов)

- в) *Стихни, ветер.  
Не лай, водяное стекло.  
С небес через красные сети  
Дождит молоко.* (С. Есенин)

- г) *Не жди: наутро не проглянет  
На небе солнце. Дождь и мгла  
Холодным дымом лес туманят, -  
Недаром эта ночь прошла.*  
(И.А. Бунин)

**Образец рассуждения:** из представленных стихотворений нужно выбрать предложения с глаголами в форме повелительного наклонения, которые передают факт нереальный, желаемый, происходящий в неопределённом синтаксическом времени. Можно выбирать предложения, которые являются частями сложных предложений, т.к. каждая часть самостоятельно реализует своё ГЗ.

- 4. Определить ГЗ следующих предложений:  
*Маятник старинных часов стучал тяжко, с каким-то печальным шипением* (И.С. Тургенев). *В открытую форточку долетает тревожный шум тополей* (И.А. Бунин). *Без рассуждения не твори осуждения* (поговорка). *Села бы ты у окошка и никуда бы не уходила. Глядела бы на калину в саду, думала бы* (К. Паустовский). *А у избы, около окошечка, светлым облаком кружится снежная пыль* (И.А. Бунин). *Это Ларино озерцо. Пойдём, поглядишь в воду, засмотришь* (К. Паустовский). *Весь день мне пришлось идти по заросшим луговым дорогам* (К. Паустовский).

**Образец выполнения данного задания:** *Музыка заиграла французскую кадрили.* ГЗ предложения – факт реальный, происходящий в определённое синтаксическое время, произошедшее до момента речи об этом факте, так как сказуемое выражено глаголом в форме изъявительного наклонения прошедшего времени.

- 5. Определите, чем отличаются данные предложения:  
*Разговор скоро закончился. Разговор скоро закончится. Разговор скоро закончился бы. Скоро закончи разговор. Разговор скоро будет закончен.*

**Образец рассуждения:** данные предложения близки по смыслу, отличаются друг от друга ГЗ, что устанавливается путём анализа средств выражения ГЗ.

6. Измените нереальное ГЗ данных предложений на реальное:

*Мы могли бы встречаться чаще.  
Выполни, пожалуйста, мою просьбу.  
Я справился бы с этим поручением.  
Отвечайте за свои поступки.  
Узнать бы последние новости.*

**Образец рассуждения:** в данных предложениях представлены различные способы выраже-

ния ГЗ нереальности описываемых в них событий. Трансформация предложений предполагает замену глагола в форме условного, повелительного наклонения или инфинитива на глагол в изъявительном наклонении в любой временной форме.

Надеемся, что предложенные нами способы и приемы анализа материала помогут ученикам глубже рассмотреть сущность конкретных языковых явлений. А последовательное изучение понятия *грамматическое значение* (сначала в разделе «Морфология», а затем в разделе «Синтаксис») позволит учителям сформировать у учащихся представление о нем как о сквозном понятии грамматики.

Н.Л. Лейдерман

### ОБВИНИТЕЛЬНОЕ СЛОВО:

В.Г. КОРОЛЕНКО «ПИСЬМА К А.В. ЛУНАЧАРСКОМУ»

Одним из главных аргументов, посредством которых Ленин пытался опровергнуть резкую критику Горьким деяний советской власти, был такой: писатель плохо осведомлен о реальном положении дел; он живет в Питере и вынужден «наблюдать обрывки жизни бывшей столицы», его окружает «озлобленная буржуазная интеллигенция, ничего не понимая, ничему не научившаяся». «Вы поставили себя в положение, в котором можете непосредственно наблюдать новое в жизни рабочих и крестьян, т.е. 9/10 населения России Вы не можете», – писал Ленин Горькому 31 июля 1919 года. – «Если наблюдать, надо наблюдать внизу, где можно обозреть работу нового строения жизни, в рабочем поселке, провинции или в деревне...»<sup>1</sup>.

Владимир Галактионович Короленко (1853-1921) еще задолго до революции вынужден был по состоянию здоровья переселиться в Полтаву, и все перипетии революции и гражданской войны он наблюдал не из Питера и не из-за зубцов московского Кремля, а именно «внизу». Прямо перед окнами его дома прошли кайзеровские солдаты и ряженные гайдамаки гетмана Скоропадского, Добровольческая армия генерала Деникина и «жовтоблакитники» Петлюры, «повстанцы» батьки Махно и отряды Красной армии. Старому и тяжело больному писателю пришлось и голодать, и оказывать посильную помощь умирающим от голода<sup>2</sup>, вступать в рукопашную с грабителями, ворвавшимися в его дом, и регулярно навещать ЧК, чтоб спасти очередных жертв красного террора, в их числе и собственного зятя... Словом, его-то никак нельзя было упрекнуть в слабой осведомленности о положении дел «внизу», «работу нового строения жизни» он лицезрел, что называется, «в картинках».

---

*Наум Лазаревич Лейдерман — доктор филологических наук, профессор кафедры современной русской литературы Уральского государственного педагогического университета.*

<sup>1</sup> Цит. по: В.И. Ленин о литературе и искусстве. М., 1957. С.301-302. (Разрядка и курсив автора.)

<sup>2</sup> Короленко был избран почетным председателем Всероссийского комитета помощи голодающим (ПОМГОЛ) Комитет просуществовал всего два месяца (с июля по август 1921 г.), был распущен по личному распоряжению Ленина с директивой газетам - «изо всех сил их высмеивать и травить не реже одного раза в неделю в течение двух месяцев» (Ленин В.И. Полн. собр. соч. Т.53. С. 142.)

Владимир Короленко имел огромный авторитет в общественных кругах России. Его называли «певцом высокой гуманности, поэтом русской интеллигентской совести»<sup>3</sup>. Толерантность, уважение к инакомыслию сам Короленко считал своим кредо: «У меня навсегда осталось религиозное отношение к свободе чужого убеждения и чужой веры»<sup>4</sup>. Еще в молодые годы заслужил репутацию народного заступника, когда встал на защиту крестьян-удмуртов, и подтвердил эту репутацию в 1913 году, когда выступил защитником по делу Бейлиса – еврея-приказчика обвиненного в ритуальном убийстве. Журнал «Русское богатство», который издавал Короленко с 1904 года, был в России одним из самых солидных периодических изданий либерально-демократического направления, печататься в нем почитали за честь крупные писатели, ученые, политики, публицисты.

Уже на излете жизни, «сводя итоги», как он сам выразился, Короленко писал: «Вижу, что мог бы сделать много больше, если бы не разбрасывался между чистой беллетристикой, публицистикой и практическими предприятиями, вроде Мултанского дела или помощи голодающим. Но – ничуть об этом не жалею. Во-первых, иначе не мог. Какое-нибудь дело Бейлиса совершенно выбивало меня из колеи, Да и нужно было, чтобы литература в наше время не оставалась безучастной к жизни»<sup>5</sup>. В годы революции и гражданской войны писатель болезненно переживал всё, что происходило вокруг, он считал своим долгом вмешиваться в ход событий, оглашать свою позицию пытаться влиять на общественное мнение и на деятельность новой власти.

---

<sup>3</sup> Цит. по книге *Негретов П.И.* В.Г. Короленко: летопись жизни и творчества. 1917-1921. – «Книга», М., 1990. С.221. В книге П.И. Негретова представлены разнообразные материалы (дневники, письма, обращения писателя, документы и воспоминания современников), свидетельствующие о титанической деятельности старого писателя в защиту демократических ценностей и жизни людей. Далее ссылки на дневниковые и иные записи Короленко будут приводиться по этому источнику с указанием дат.

Цитаты из «Писем к Луначарскому» даются также по этому изданию (в скобках: римскими – порядковый номер письма, арабскими – страница).

<sup>4</sup> Короленко – Горькому. 19 мая 1920 г.// М. Горький, Неизданная переписка. М., 2000. С. 154.

<sup>5</sup> *Короленко В.* Письмо С.Д. Протопопову. 16/19 июля 1920 г.// Собр. соч. В 10-и т. Т. 10. М., 1956. С.578.

«Проект письма» к Луначарскому «начал складываться» у Короленко еще 12 мая 1920 года, когда тот первый раз проехал через Полтаву и послал ему записку. 7 июня Луначарский вновь приехал в Полтаву и навещил писателя. Есть свидетельства того, что инициатива этой встречи принадлежала Ленину. Новой власти нужны была поддержка людей, имеющих непререкаемый авторитет в стране. Разговор между старым писателем и советским наркомом, видимо, был нелicenseприятный, но в итоге была достигнута договоренность, что Короленко вышлет письма Луначарскому со своими соображениями по поводу происходящего, Луначарский же обязуется их издать. Короленко написал 6 писем, они были отправлены с 19 июня по 22 сентября 1920 г. Луначарский их получил. Известно, что с ними ознакомился Ленин, они ходили по рукам, их издали за границей (1922 г.), но в России они впервые были напечатаны только спустя 68 лет (в журнале «Новый мир», 1988, №10).

Жанр письма – это наиболее адекватный способ изложения *личного мнения* автора, ориентирующий на живой, неформальный диалог между ним и адресатом; это слово, несущее в себе потенциал диалога: здесь реакция на ранее известную позицию адресата, попытка воздействовать на нее, вызвать отклик адресата в слове или поступке. Причем, письмо – это достаточно свободная жанровая форма, позволяющая сочетать сообщение и размышление, частности и обобщения, легко принимающая в себя вставные жанры.

В своих письмах Короленко обращается не к одному лишь Луначарскому, а к высшему руководству советской России, к тем, кто сейчас вершит ее судьбу. Судя по всему, Короленко договаривался с Луначарским о том, что в своих письмах он постарается «высказать откровенно свои взгляды о важнейших мотивах общественной жизни» (232). И в то же время, адресуя свои письма именно к Луначарскому как «одному из теперешнего центра», Короленко полагал, что их «можно будет писать как к литератору» (Запись в дневнике. 12.05.20). Это очень существенная деталь, дающая ключ к художественной природе публицистики Короленко.

Писатель с публицистической прямоотой заявляет свою политическую позицию и принципиально отстаивает свое право на критику происходящего:

*«Вы допустите, вероятно, – пишет он Луначарскому, – что я не менее любого большевика люблю наш народ. Допустите и то, что я доказал это всей приходящей к концу жизнью. Но я люблю его не слепо, как среду, удобную для*

*тех или иных экспериментов, а таким, каков он есть в действительности» (IV, 250).*

Хотя Короленко оговаривается: «Я не политик, не экономист», но на самом деле, в отличие от Луначарского и Горького, он основательно разбирался в юриспруденции и экономике. И в «Письмах к Луначарскому» он со знанием предмета объяснял большевикам, в чем состоят их ошибки и преступления.

Короленко считал, что царская Россия была обречена, потому что в ней правила дворянская диктатура, потому что труд плохо вознаграждался, потому что существовала социальная несправедливость. Писатель поддерживал борьбу за социализм как за строй социальной справедливости. Однако, в отличие от Ленина и его единомышленников, он считал, что невозможно «перескочить» в социализм, минуя капитализм.

Но свою полемику с большевиками и их политикой Короленко ведет на языке искусства, средствами искусства слова. Правда, писатель постоянно извиняется перед адресатом за то, что постоянно отвлекается от «общих вопросов»:

«Это второе письмо я начну с конкретного примера. Так мне легче. Я не политик, не экономист. Я только человек, много присматривавшийся к народной жизни и выработавший некоторое чутье к ней» (II, 236). А письмо четвертое начинается так: «Н этот раз можно, кажется, обойтись без конкретных случаев, и я попытаюсь сразу перейти к общим вопросам, пока события не овладели еще моим настроением» (IV, 247). Но и на этот раз – не получилось: «Я хотел в этом письме обойтись без конкретных случаев», – пишет Короленко. – «Но я едва закончил это письмо. У нас продолжается прежнее...» (IV, 252). И сообщает об очередной акции властей – арестах и расстрелах заложников.

Но на самом деле этот «порок» художника становится одним из главных инструментов его публицистической полемики. Короленко старается убеждать картинками, сценами, эпизодами, живо написанными, с рельефными подробностями и выразительными деталями. Он объясняет присутствие большого числа «конкретных фактов» так: «Но я счел нужным их привести здесь *как фон*, на котором мы с вами ведем теперь обсуждение общих вопросов» (243). И этот фон убеждает своей неопровержимой достоверностью: это то, чему сам писатель был свидетель, по поводу чего был вынужден лично выступать – предотвратить расстрел невинных, кого-то выволить из тюрьмы, какие-то акции властей оспорить, переубедить.

Некоторые из историй в изложении Коро-

ленко выстраиваются, как вполне завершенные рассказы. Сюжеты этих «вставных новелл» носят дидактический характер – они направлены на опровержение тех или иных идеологических концепций и политических практик.

Чтобы уяснить «механизм» публицистического мышления автора «Писем», рассмотрим один пример.

В письме втором есть вставная новелла, в которой рассказывается о митинге безработных в Чикаго в 1893 году (236-239). «Картина была своеобразна», – пишет автор. Перед глазами читателя разворачивается панорама грандиозного митинга на огромной площади в Чикаго, но вот повествователь слышит «глубокий вздох» человека «в поношенном костюме рабочего», и изображение концентрируется – следует обмен мнениями между повествователем и этим рабочим. Оказывается, этот простой рабочий, называющий себя марксистом, считает, что «капитализм еще не докончил своего дела» и что к социализму «ни мы, ни эта толпа, ни учреждения... не готовы».

Далее – пишет автор: «...Точку зрения американского социалиста (...) постараюсь теперь восстановить своими словами». «Своими словами» у Короленко – значит перевести с языка логики на язык образных ассоциаций. Он сравнивает развитие общества с развитием живого организма: «Новые формы назревают в нем так же, как растут на дне коралловые рифы»... Далее логика мысли облекается в развертывание найденного сравнения:

*«...Сплетаясь, они образуют гряду, которая все растет. То, что можно бы сравнить с социальной революцией, - это тот момент, когда риф поднялся над поверхностью океана. В это время он подвергается свирепым ударам океанских волн, стремящихся снести неожиданное препятствие, с одной стороны. С другой – влияние атмосферы стремится зародить жизнь на этой новой основе. Нужна была долгая органическая работа под водой, чтобы дать для этого устойчивое основание»(238).*

А отсюда следует дидактический вывод:

*«Не то же ли в обществе? Нужно много усилий, как политическая свобода, просвещение, нужна выработка новых общественных сплетений на прежней почве, нужны растущие перемычки в учреждениях и в человеческих правах».*

Именно так, наглядно, можно сказать, «визуально», Короленко объясняет большевикам, в чем состоит их главная стратегическая ошибка: они пытаются «перескочить» через капита-

лизм, своевольно, директивно «внедрить коммунизм», не научившись у капиталиста организации производства. А что же вышло в результате? «Вы победили капитал, – констатирует он, – Вы не заметили только (...), что, убив его, вы убили также производство» (V,254). «И главное – вы разрушили то, что было органического в отношениях города и деревни: естественную связь обмена» (255).

Подобная политическая стратегия есть следствие умозрительного подхода к действительности, который проявляется в максимализме и схематизме большевистских проектов и программ. «...Вы привыкли звать всегда к самым крайним мерам, к последнему выводу из схемы, к конечному результату (...). У вас схема, – пишет Короленко, – совершенно подавила воображение. Вы не представляете себе ясно сложность действительности (...). В преследовании этой своей схемы вы довели страну до ужасного положения»(V, 254), – констатирует писатель.

Другой коренной порок большевистской стратегии Короленко видит в провозглашенном ими лозунге «диктатуры пролетариата». Но готов ли народ России к руководящей роли в своем государстве?

Короленко вновь апеллирует к реальной действительности. Он рассказывает истории из опыта революции 1905 года (о массовых «граббжках», которые совершали крестьяне в помещичьих экономиях) (246); дает «маленький, но многозначительный пример» – о том, как в Полтаве горожанам разрешили засадить овощами все свободные участки земли и как все посаженное покрали (251); рисует сцену, увиденную из окна своего дома: как красноармейцы, «входя в какое-то торопливое ожесточение», стараются чем угодно, круша всё и вся, сбить орехи с нескольких ореховых деревьев, растущих во дворе; приводит «случай, яркий, как нарочно придуманный анекдот, но тем не менее действительный» – о том, как один румынский боярин, возбужденный социалистическими идеями, «завел образцовый парк общественного пользования» и какому вандализму он подвергся (248-249).

Поучительный характер всех этих историй, случаев, сцен очевиден. На их основании автор «Писем» делает обобщающий вывод, звучащий чеканно, как строфа из стихотворения в прозе (покажем это графически):

*«...Народ, который еще не научился владеть аппаратом голосования, который не умеет формулировать преобладающее в нем мнение;*

*который приступает к устройству соци-*



альной справедливости через индивидуальные грабежи (ваше: «грабь награбленное»);

который начинает царство справедливости допущением массовых бессудных расстрелов, длящихся уже годы;

такой народ еще далек от того, чтобы стать во главе лучших стремлений человечества.

Ему нужно еще учиться самому, а не учить других» (266).

Это уже риторическая поэтика, которая в данном случае эстетически воздействует на читателя экспрессией фразы, ритмом надфразового периода (абзаца).

К арсеналу риторической поэтики Короленко чаще всего обращается, когда *обличает* своих оппонентов. Например, свое возмущение вопиющим попранием законности, каковым явилось учреждение ВЧК, автор выражает в форме, которую можно назвать «картинным удивлением»:

*«Много и в то время и после этого творилось невероятных безобразий, но прямого признания, что позволительно соединять в одно следственную власть и власть, постановляющую приговоры (к смертной казни), даже тогда не бывало. Деятельность большевистских Чрезвычайных следственных комиссий представляет пример – может быть, единственный в истории культурных народов»* (233-234).

Свой гневный протест против массовых бессудных арестов автор «Писем» кристаллизует в форму вопроса, налитого убийственным сарказмом: «Можно ли думать, что расстрелы в административном порядке могут лучше формировать цены, чем гильотина?» (I, 235) Наконец, Короленко использует такой прием интеллектуальной риторики, как парадоксальное обнажение негативного смысла в том, в чем его оппоненты видят сугубо позитивный смысл:

*«Самая легкость, с которой вам удалось повести за собой наши народные массы, указывает не на нашу готовность к социалистическому строю, а, наоборот, на незрелость нашего народа»* (IV, 248);

*«Радуясь своим победам над денкидцами, над Колчаком, над Юденичем и поляками, вы не заметили, что потерпели полное поражение на гораздо более обширном и важном фронте»<sup>6</sup>* (V, 254).

При этом Короленко не игнорирует традиционные выразительные средства художественной речи. Тут и язвительный эпитет: «Что пред-

ставляет собой ваш *фантастический* коммунизм?» – вопрошает автор своих оппонентов. Разжигание большевиками классовой вражды он характеризует так – «*систематизированная ярость*» (235). Тут и выразительная метафора: «...Сельская Украина кипит ненавистью и гневом» (256). С едкой иронией автор аттестует нынешних правителей: «Хорошо устроившиеся коммунисты» (261). А говоря о неуловимом батьке Махно, который смеется над беспомощностью советской власти, автор «Писем» не чуждается гротеска: «...этот смех напоминает истинно мефистофельскую гримасу на лице нашей революции» (252).

Но пафосом обличения не ограничивается стиливая палитра «Писем». В них есть несколько стиливых пластов, которые образуют в раскованном, субъективно мотивированном дискурсе письма некую экспрессивную полифонию.

Обличение здесь исходная тональность, дающая «запев». Обличения прямо переходят в *предостережения*. Так, в связи с закрытием большевиками оппозиционных газет, Короленко, который, как он сам себя аттестует – в царское время «умел порой порывать цензурные рамки», – предупреждает:

*«Как вы узнаете и как вы выражаете его (народа – авт.) волю? Свободной печати у нас нет, свободы голосования – тоже. Свободная печать, по-вашему, только буржуазный предрассудок. Между тем отсутствие свободы печати делает вас глухими и слепыми на явления жизни»* (V, 256).

Потакание распоясавшимся красноармейцам может привести к тому, – предупреждает писатель, – «что вместо социализма мы вели только грубую солдатчину вроде янычарства» (VI, 262).

Предупреждения переходят в *пророчества*:

*«Ясно, что дальше так идти не может, и стране грозят неслыханные бедствия...»* (VI, 261). «Не желал бы быть пророком, но сердце у меня сжимается предчувствием, что мы только еще у порога таких бедствий, перед которыми померкнет всё то, что мы испытываем теперь» (VI, 265).

В голосе автора «Писем», который всей душой болеет за Россию, очень сильно звучит тональность *увещевания*. В традиционном стиле личного, душевного взывания Короленко обращается непосредственно к Луначарскому:

*«От души желаю, чтобы в вашем сердце зазвучали опять отголоски настроения, которое когда-то родило нас в главных вопросах,*

<sup>6</sup> Короленко имеет в виду «хозяйственный фронт», это выражение родилось в годы советской власти.

когда мы оба считали, что движение к социализму должно опираться на лучшие стороны человеческой природы» (I, 236).

В обращении же к советским вождям голос автора наливается ораторской силой, звучит взыскующе, требовательно. Так, опасаясь того, что протест народа против кровавой тирании большевиков выльется в еще более кровавый бунт, Короленко обращается с «призывом к..., вожакам скороспелого коммунизма, отказаться от эксперимента и самим взять в руки здоровую реакцию, чтобы иметь возможность овладеть ею и обуздать реакцию нездоровую, свирепую и неразумную» (VI, 266-267).

Писатель, которому очень дороги идеи социальной справедливости, который с ужасом наблюдает, как эти идеи профанируются и дискредитируются, пытается найти выход из того тупика, в который загнали демократическую революцию «вожаки скороспелого социализма». Он вопрошает: «Где же исход?» И пытается найти его.

Ближе к концу цикла в голосе автора «Писем» все сильнее звучит *учительная тональность*, но она тоже звучит не на одной ноте. Тут и суровое поучение, звучащее порой с саркастическими модуляциями:

*«И вот истинно благородное чудо состояло бы в том, чтобы вы (...) отказались от губительного пути насилия. Но это надо делать честно и полно, (...) Вы должны прямо признать свои ошибки, которые вы совершили вместе с народом.» (VI, 269).*

Но значительно чаще свои поучения автор «Писем» облекает в такой тон, который точнее всего можно обозначить старинным русским словом – «советованье».

И вот что показательно. Писатель, который так последовательно упрекал большевиков в экономической безграмотности и хозяйственном волонтаризме, который с ужасом констатирует, что «голодом поражена вся Россия», все же видит главную задачу революции не в экономике и даже не в налаживании нормальной хозяйственной жизни, а в «воспитании нравственной культуры». Мысль автора облекается в чеканную афористическую форму: «Души должны переродиться» (VI, 264).

Совершенно очевидно, что в представлении о высших целях социальной революции Короленко солидарен с Горьким<sup>7</sup>. Но «Несвоевре-

менные мысли» были высказаны в самом начале революции, Короленко же писал свои «Письма» в 1920-м году, после гражданской войны, когда уже накопился целый Монблан ошибок и преступлений новой власти. Поэтому он старается просматривать пути *в о з в р а щ е н и я* к исходным идеалам, во имя которых совершалась демократическая революция. Для Короленко нет никаких сомнений в том, что прежде всего «надо исходить из бережного отношения к человеческой жизни, которая стала теперь так дешева» (I, 236). Это краеугольный камень его политической доктрины. А отсюда следует, что нужно «вместо разжигания классовой борьбы искать согласия внутри страны между всеми общественными слоями».

Меры, которые следует предпринимать во исполнение этих задач, Короленко излагает в виде четких положений, характерных для речи политического деятеля. Власти – отказаться от террора. Восстановить демократические институты, которые только-только начали формироваться сразу после февраля 17-го года, а именно – свободу печати, свободу слова, свободу собраний. Вернуться к нормальному уголовно-процессуальному кодексу. Восстановить государственность как институт, обеспечивающий компромисс и согласие разных социальных слоев между собой. Но сухим политическим формулировкам писатель придает экспрессивную окраску. Здесь и классические образные оппозиции: «Корабль будущего приходится провести между Сциллой рабства и Харибдой несправедливости» (VI, 265). А предупреждая о том, что по пути изменения нравов «нам надо пройти долгую и суровую школу», Короленко дает яркую аналогию:

*«Из одного и того же вещества углерода получают и чудные кристаллы алмаза и аморфный уголь. Значит, есть разница во внутреннем строении самих атомов. То же можно сказать и о человеческих атомах, из которых состоит общество: не всякую форму можно немедленно скристаллизовать из данного вещества» (IV, 251).*

Свои «Письма» Короленко завершает призывом повести народ «по пути возвращения к свободе». Однако он очень сомневается в том, что большевистские вожди способны на это:

<sup>7</sup> Между Горьким и Короленко еще с 1890-х годов установились теплые отношения. Короленко был первым писателем, к которому пришел со своими литературными опытами молодой Алексей Пешков. Горький всегда относился к Короленко с величайшим уважением, называл его

своим учителем и наставником. В годы революции гражданской войны они обменивались письмами, в которых делились своими тревогами по поводу происходящих событий, пытались совместно организовать помощь голодающим.

«Но... возможно ли это для вас? Не поздно ли, если бы вы даже захотели это сделать?» Так заканчивается последнее, шестое, письмо.

Короленко придавал большое значение своим письмам к Луначарскому, он надеялся достучаться до умов и сердец новых вершителей судеб России. Он даже льстил себя надеждой, что на провозглашение Лениным перехода к нэпу его письма тоже оказали какое-то влияние. Но на самом деле слово Короленко оказалось гласом вопиющего в пустыне. Власти поостереглись шельмовать старого писателя, они даже всячески демонстрировали свое уважение к нему – широко отметили его 68-летие, предлагали материальную помощь, уговаривали выехать за границу на лечение. Короленко воз-

вращал все подношения и категорически отказался покидать Россию. На самом же деле большевистские идеологи старались создавать о нем впечатление как о человеке, который уже не поспевает за жизнью, имеет превратное представление о происходящем.

Официально, публично власти никак не отреагировали на письма К. Они их просто замолчали. Власти сделали все возможное, чтобы внутри страны о «Письмах» Короленко не знали. Словно их не было...

Совершенно очевидно, что в спектре мнений о революции и путях, по которым пошла Россия после 17-го года, Короленко занимает особую, позицию, преисполненную трагизма и боли за погрязшие, извращенные, дискредитированные идеалы социальной справедливости и свободы.

Л.И. Стрелец

### В «БЕСКОНЕЧНОМ ЛАБИРИНТЕ СЦЕПЛЕНИЙ»: ИСКУССТВО УРОКА ЛИТЕРАТУРЫ

... в жизни всё монтажно, ...но только  
нужно найти, по какому принципу.

*В. Шкловский*

Л.Н. Толстой в письме к Н.Н. Страхову от 23 и 26 апреля 1876 года писал о том, что литературный критик должен руководить читателем «в том бесконечном лабиринте сцеплений, в котором и состоит сущность искусства», учить постигать законы, «которые служат основанием этих сцеплений»<sup>1</sup>. Можно ли эти слова, имеющие отношение к художественному произведению, применить к уроку литературы?

Попытаемся взглянуть на урок литературы как на некое эстетическое целое. Понимание того, что изучение искусства слова нужно строить по законам искусства достаточно распространено. Косвенно об этом свидетельствует стремление характеризовать урок литературы в терминах литературоведения и эстетики: замысел, режиссура, драматургия, сюжет, интрига, партитура, кульминация, эмоциональный резонанс и т.п.

Урок – это сложная дидактическая система, единство, которое может быть осмыслено на различных уровнях. Для нас очевидно то, что единство урока литературы определяется не только логическими связями, например, соотношением целевых установок дидактических ситуаций с общими целями урока; последовательностью шагов урока, подчинённой логике решения определённой задачи; наличием таких обязательных для большинства классных занятий элементов, как организационный момент, введение темы, итоги, домашнее задание и т.д. Урок литературы и материалом, и способами воздействия напрямую

---

*Людмила Ивановна Стрелец — кандидат педагогических наук, доцент кафедры литературы и методики преподавания литературы Челябинского государственного педагогического университета.*

<sup>1</sup> Толстой Л.Н. Собрание сочинений. В 22 т. Т.18. Письма. 1842–1881. – М., 1984. – С.785.

соприкасается со сферой искусства, а это значит, что в нём «сцепления» приобретают особую роль.

Сцепления в плане содержательном – это установление связей между различными фрагментами текста, включёнными в урок, сцепление различных точек зрения, различных контекстов изучения произведения, различных читательских и художественных интерпретаций.

В плане коммуникативном – это сцепления, возникающие между ситуациями общения разного уровня (учитель – ученик; учитель – группа; учитель – класс; ученик – ученик; ученик – группа; ученик – класс; ученик – учитель) и внутри этих ситуаций. Цепочки ассоциаций, эмоциональных и интеллектуальных, которые рождаются на уроке – это тоже результат сцеплений.

Композиционный аспект проблемы сцеплений позволяет сконцентрировать внимание на приёмах художественного моделирования, которые обеспечивают связи между отдельными частями урока. Именно этот аспект представляется нам особенно интересным, так как он позволяет исследовать приёмы монтажа урока литературы.

Р.Ф. Брандесов писал о монтажном принципе построения урока литературы: «Применяя понятие «монтаж» к конструированию урока литературы, основанием термина можно считать следующее: учителю нужна технология, проясняющая процесс конструирования урока, опорные точки этого процесса»<sup>2</sup>. Эффект монтажа особенно тщательно исследовали кинорежиссёры: общеизвестны работы С. Эйзенштейна в этой области, эта проблема занимала В. Пудовкина, М. Ромма. С. Эйзенштейн утверждал, что эффект монтажа – «отнюдь не сугубо кинематографическое обстоятельство»<sup>3</sup>. На монтажном принципе основано и построение произведений искусства, и их восприятие. Осознанный подход к проблеме монтажа урока позволяет учителю на композиционном уровне реализовывать свой замысел, мысль ученика движется в подготовленном рус-

---

<sup>2</sup> Брандесов Р.Ф. Моделирование урока литературы. Челябинск, 1987. С. 14.

<sup>3</sup> Эйзенштейн С. Избр. Пр.: В 6 т. Т.2. – С. 156.

ле, возникает эффект «собственного открытия», «сопереживания», «соучастия». Восприятие материала наполняется эмоциями, усиливающими любые логические выводы.

На наш взгляд, понятие «монтаж» применительно к уроку литературы можно использовать в двух значениях: композиционный принцип организации всего урока и композиционный приём, с помощью которого соединяются фрагменты («шаги») урока. Это позволяет рассматривать монтаж не как механическую «склею» составных частей, а как такое расположение шагов урока, которое определяется его типом и формой, которое отражает интригу. В этом случае цельность урока создаётся пересечением сквозных, стержневых линий с цепочками приёмов, формирующих дидактические ситуации, расположенные в горизонтальной плоскости урока.

К числу наиболее эффектных приёмов, формирующих вертикаль урока, можно отнести **сквозной мотив**, своеобразный внутренний курсив урока, лежащий в основе его сюжета.

Сквозным мотивом урока **«Исповедь странника»**, посвящённого изучению жизни и творчества Н.В. Гоголя в 10 классе, может быть мотив дороги. Этот мотив позволяет включить в себя осмысление жизненного пути человека, который часто называл себя путником, странником и считал своим домом дорогу, представление о творческом пути писателя от «Вечеров на хуторе близ Диканьки» до «Выбранных мест из переписки с друзьями» и второго тома «Мёртвых душ», совпадающем с мучительными поисками смысла существования. Существует предание, что Гоголь родился в дороге, а последними словами его были: «Лестницу, поскорее лестницу!» Судя по опубликованным главам второго тома «Мёртвых душ», мотив дороги, сближающийся с мотивом жизненного пути героя, ведущего к его возрождению, «должен изменить своё векторное направление: с горизонтального на вертикальное»<sup>4</sup>. Возникает такое ощущение, что в соответствии с этой же логикой выстраивается жизненный путь и путь духовных исканий Н.В. Гоголя. Докажем это, обратившись к основным эпизодам урока. **Детство.** Гоголь однажды справедливо заметил, что та действительность, которую видит ребёнок, едва научившийся различать предметы, влияет на его взгляд на мир. Мир Васильевки, Диканьки, Сорочинец, воплощённый в «Вечерах...» Роскошные пейзажи Украины... Гоголь любил дорогу и часто изображал её в своих произведениях. С дороги, ведущей в Сорочинцы, открывается его первая повесть. **Петер-**

**бург.** Холодный и чопорный город, вытянутый «в струнку щёголь», «совершенный немец». Петербург – не просто фон, на котором происходят события, но и герой петербургских повестей, образ, навеянный личными впечатлениями писателя. Город напоминает писателю приехавший в трактир «огромный дилижанс, в котором каждый пассажир сидел во всю дорогу закрывшись и вошёл в общую залу потому только, что не было другого места». **На чужбине.** Быстрая смена впечатлений, разнообразие пейзажей. Германия, Швейцария, Франция, Италия... Иерусалим. Путь Гоголя из России – путь скитаний по Европе – был путём в Рим. Италия всегда влекла писателя. В Италию стремится Ганс Кюхельгартен, герой его юношеской поэмы. Первым сочинением Гоголя, появившимся в печати, было стихотворение «Италия». Есть глубокий смысл в том, что последнее путешествие в Европу было путешествием в Иерусалим. **Россия. Москва.** Меняется география гоголевской прозы. Пейзажи в поэме «Мёртвые души» – пейзажи средней полосы России. Обозначив эпизоды урока, важно продумать «связки» между ними. В роли этих связок – подготовленное выразительное чтение посвящённых дороге лирических отступлений из поэмы «Мёртвые души», отрывки из писем и воспоминаний, эпизоды из жизни писателя, связанные с дорожными приключениями, напоминающие ситуации из его произведений. Сюжет урока, заданный мотивом дороги, позволяет органично включить в урок материал об основных периодах творчества Н.В. Гоголя.

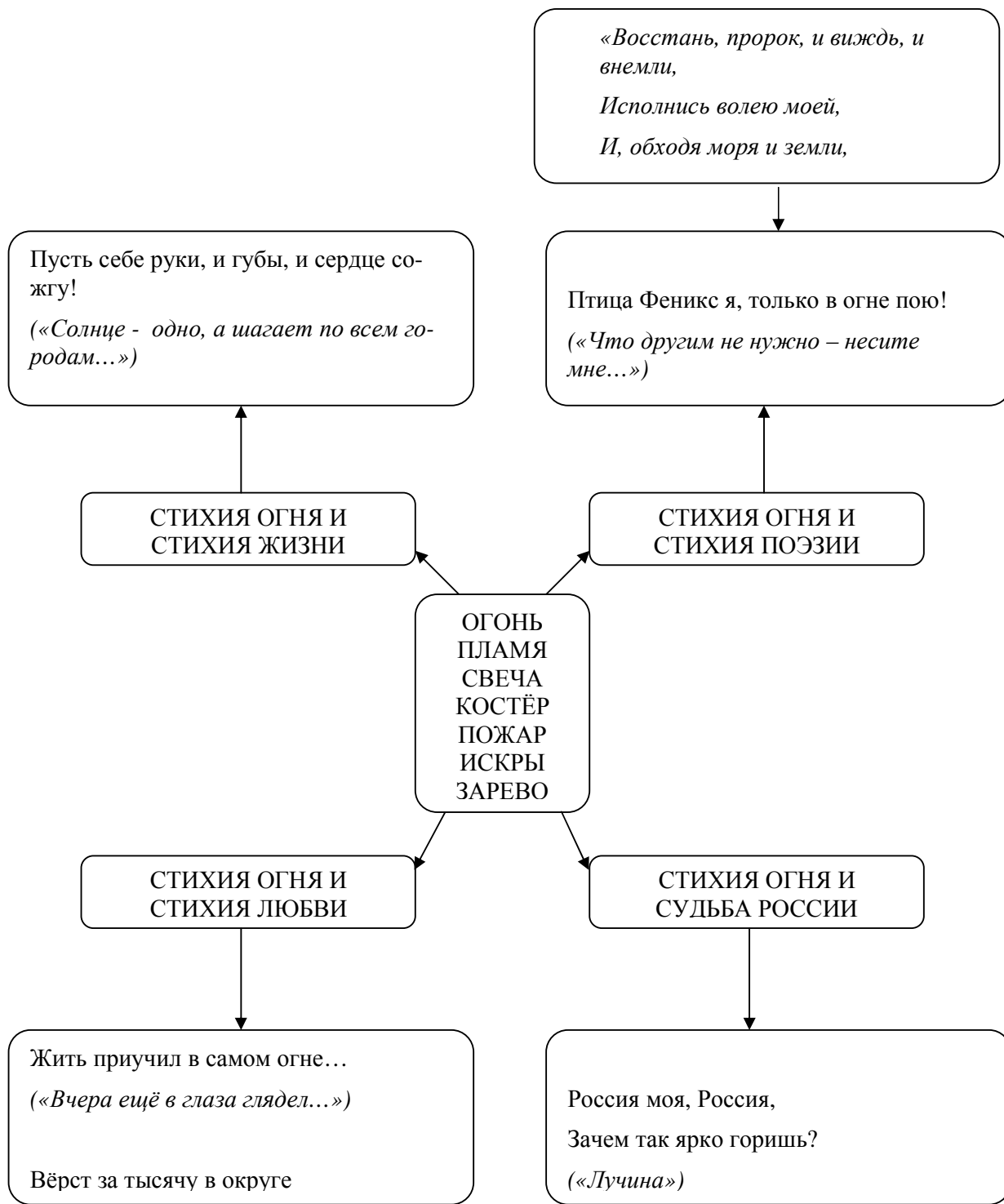
Фрагментарность – характерная черта тематических и обзорных уроков изучения лирики, в этом случае сквозные мотивы выполняют функцию своеобразных композиционных «скрепов».

Так, образ пламени становится лейтмотивом урока по лирике М.И. Цветаевой. Этот образ, так часто повторяющийся в стихах разных лет, является знаком исступлённости, «предельности» её поэзии. «На вас обрушивается водопад, шквал, камнепад чувств... . Сколько ни перечитывай «Поэму Конца», каждый раз кажется, что всё происходит при тебе, на твоих глазах, что поэма только сейчас написана и ещё вся дымится. Это одна из великих особенностей Цветаевой: писать как бы при читателе – никаких тайн, всё на ярком свете, всё до дна, до полного изнеможения и опустошения!»<sup>5</sup> – пишет о восприятии текстов М.И. Цветаевой Владимир Корнилов. Приведённая ниже схема показывает, как мотив пламени организует смысловое поле урока.

<sup>4</sup> Проскурина Е. Н. *Дом и Дорога* В поэме Гоголя «Мёртвые души»// Филологический класс. 2003. № 9. С. 42-47.

<sup>5</sup> Корнилов В.Н. Покуда над стихами плачут...: Книга о русской лирике. М., 1997. С. 279.

“ВЫСОКО ГОРЮ – И ГОРЮ ДОТЛА!”



Наряду со сквозными мотивами к числу композиционных приёмов, обеспечивающих вертикальные связи урока литературы, относятся **повторы**, которые помогают акцентировать важные моменты урока.

Особенно эффектен такой тип повтора, как кольцевая композиция, когда устанавливается связь между началом и концом урока. Переключка между началом и концом урока может быть установлена с помощью эпитафий. При этом важно, чтобы эпитафия не была констатацией очевидного и декоративной деталью урока, в этом случае обращение к нему будет носить формальный характер. Чтобы эпитафия «работала» и выполняла функцию смыслового кольца урока, нужно, чтобы она содержала в себе проблему. Это достигается, например, при использовании двух эпитафий, содержащих противоположные суждения. Так, урок, посвящённый анализу образа Чичикова, может пройти под знаком двух высказываний об этом герое. Первое принадлежит В. Кожину: «Чичиков по-настоящему сильная личность...», второе – П. Вайлю и А. Генису: «Маленький человек с маленькими страстями...». В финале урока у учащихся есть выбор: снять один из эпитафий или снять оба эпитафия и предложить свой.

Связь между началом и концом урока устанавливается и в том случае, когда вместе с эпитафией учащимся предлагается задание к нему. Например, анализ рассказа А.И. Куприна «Гранатовый браслет» может предполагать осмысление формулы любви, которая есть в отзыве писателя на оперу Бизе «Кармен»: «Любовь всегда трагедия, всегда борьба и достижение, всегда радость и страх, воскрешение и смерть». В конце урока учащиеся должны ответить на вопрос: «Можем ли мы соотнести чувство Желткова с этой формулой любви?»

Эффект кольцевой композиции урока может создавать выразительное чтение одного и того же текста в начале и в конце урока. Так, своеобразным эмоциональным кольцом урока, посвящённого биографии и творчеству С. Есенина, который проводится в форме заочной экскурсии, является стихотворение В. Фирсова «На родине Есенина». Эмоциональное кольцо урока может быть создано и с помощью музыкальных иллюстраций. При этом музыкальный зачин и музыкальная концовка объединяются одной музыкальной темой. Материал описанного выше урока о личности и творчестве Н.В. Гоголя «Исповедь странника» может быть обрамлён музыкальными фрагментами из первой части Первой симфонии П.И. Чайковского «Грёзы зимней дороги». Музыка усилит сквозной мотив урока – мотив дороги.

Наряду с кольцевой композицией урока может быть использован такой вид повтора, как рефрен. Рефрен отделяет один фрагмент урока от другого, фиксирует определённый этап решения проблемы, он должен быть обособлен от предыдущего и последующего «шагов» урока, поэтому в роли рефрена часто выступает цитата или вопрос. На уроках по роману Л.Н. Толстого, посвящённых жизненным исканиям любимых героев Л.Н. Толстого, мучительные вопросы Пьера выполняют эту функцию: «Что дурно? Что хорошо? Что надо любить, что ненавидеть? Для чего жить и что такое я?..»

К числу композиционных приёмов, формирующих вертикаль урока литературы, можно отнести и **инверсию**, сознательное нарушение привычной логики рассмотрения материала. Инверсионное построение способствует созданию неожиданной завязки урока, проблемной ситуации, что активизирует учащихся, вызывает их интерес. Инверсия позволяет разрушить некоторые стереотипы в подаче биографического материала, изучении произведения. В своё время М.А. Рыбникова, мотивируя свою логику рассмотрения романа А.С. Пушкина «Евгений Онегин», в сущности, использовала эффект инверсии; она предлагала начинать разговор о романе не с первой главы, а с того, что действительно интересно учащимся – со сцены дуэли, с истории отношений Онегина и Татьяны, а к первой главе обратиться в конце, так как она объясняет поведение Онегина, его отношение к Ленскому и Татьяне. Таким образом, инверсионный принцип подачи материала для методики не является чем-то принципиально новым, эффективен он и как приём построения композиции урока литературы. Покажем возможности этого приёма на уроках, посвящённых изучению личности и творчества писателя в старших классах. Исключительно хронологический подход к построению таких уроков делает их стереотипными. Между тем, в судьбе писателя могут быть события, имеющие особое значение. Нам не раз приходилось наблюдать, как рассказ о Николае Гумилёве, начинающийся с описания его гибели, с чтения стихов поэта, где предсказана его смерть, обладает мощным эмоциональным зарядом, обеспечивающим интерес и внимание учащихся. Сильное и яркое начало урока о Ф.М. Достоевском, когда учитель знакомит десятиклассников с одним из самых трагических эпизодов из жизни писателя, с казнью петрашевцев, предопределяет общую тональность рассказа, надолго остаётся в памяти учащихся. Уроки лирики, сориентированные на исследование эволюции определённой темы, тоже могут включать инверсионные моменты. Урок, посвящённый изучению темы ро-

дины в лирике А. Блока, начинается с подборки цитат из текстов, относящихся к разным периодам творчества поэта: *Как и жить и плакать без тебя!* («Осенняя воля»); *И в тайне – ты почи-ешь, Русь* («Русь»); *О, Русь моя! Жена моя!..* («На поле Куликовом»); *Россия, нищая Рос-сия...* («Россия»); *О, нищая моя страна, / Что ты для сердца значишь?* («Осенний день»); *Русь моя, жизнь моя, вместе ль нам маяться? / Царь, да Сибирь, да Ермак, да тюрьма!* («Русь моя, жизнь моя, вместе ль нам маяться...»); *Роковая, родная страна* («Новая Америка»); *А ты всё та ж, моя страна, / В красе заплаканной и древней* («Коршун»). Впоследствии осмысливается место каждой цитаты в рамках конкретных текстов и определённых периодов творчества.

С эмоциональной стороной урока литературы соотнесён композиционный приём **градации**. С помощью этого приёма создаются «эмоциональные пики урока литературы». «Само определение «эмоциональный пик урока» вмещает методическую позицию: художественный текст привлекается не в качестве материала к аналитическим выкладкам, а как главное средство воздействия, несущее живое эстетическое впечатление»,<sup>6</sup> – пишет Р.Ф. Брандесов. «Эмоциональный пик урока» (выразительное чтение, введение музыки, кинофрагмента, театральный момент и т.п.) должен быть подготовлен. Эта подготовка и осуществляется по законам градации, ступенями которой могут быть настройка на восприятие текста, комментарий, анализ, знакомство с читательскими впечатлениями и т.п. Приём градации может определять и последовательность введения фрагментов текста в урок. Моменты исполнения художественного текста являются «эмоциональными пиками урока» по рассказу А.И. Куприна «Гранатовый браслет». Цепочка фрагментов текста выглядит следующим образом: первое письмо Желткова (V гл.) – предсмертное письмо героя (X гл.) – финал рассказа. Эмоциональное напряжение этих текстов возрастает, особенно сильно воздействует финал рассказа на учащихся, если использовать приём мелодекламации.

**Сопоставления и противопоставления** занимают важное место в структуре урока литературы. Необходимость сопоставлений продиктована спецификой самого предмета, который не допускает однолинейности в обучении. Умения находить аналогии и устанавливать ассоциации формируют свежесть взгляда, способность посмотреть с новой стороны на уже известное, системность мышления. Логика учебного процесса и урока как основной организационной формы этого процесса должна быть соотнесена с логикой учебного предмета. Типы уроков, построенные на сопоставлении и противопоставлении, достаточно широко распространены в школьной практике. Это уроки анализа взаимодействия персонажей («Родион Раскольников и Соня Мармеладова»); сопоставление героев разных произведений («Катерина Кабанова и Катерина Измайлова»); сравнение текстов («Поднятая целина» М. Шолохова и «Котлован» А. Платонова). Логика сопоставлений и противопоставлений позволяет выстраивать обзоры и уроки о личности и творчестве писателя, в рамках которых исследуются историко-биографические связи.

Со- и противопоставления определяют содержательное поле урока и влияют на характер сцеплений отдельных дидактических ситуаций, связи между которыми и создают монтажный эффект.

Мы убеждены, что во многом именно монтажный эффект позволяет сделать ученика активным участником процесса постижения искусства слова. Задумаемся над размышлениями М. Ромма: «Очень важные поиски сводятся к тому, чтобы вновь втянуть зрителя в экранное действие как соучастника, заставить его не только сочувствовать, понимать, радоваться или огорчаться, но думать, довоображать, додумывать в уме, сопоставлять. Он должен радоваться или огорчаться, печалиться или ужасаться не только в результате прямого показа событий, но и в результате той внутренней работы, которую кинематограф заставляет его делать»<sup>7</sup>. Это высказывание вполне применимо к уроку литературы.

<sup>6</sup> Брандесов Р.Ф. Вопросы эстетической педагогики. Челябинск, 1983. С. 14

<sup>7</sup> Ромм М. Кинорежиссёр – драматург – актёр. М., 1980. С. 296.



С.В. Кивило

## «ПРИВЫЧКА ВДУМЫВАТЬСЯ В ЯЗЫК...»

### РОЛЬ ЭТИМОЛОГИИ В ИЗУЧЕНИИ ПРАВОПИСАНИЯ СЛОВ

На уроках русского языка изучаются многие разделы лингвистики: фонетика, морфемика, морфология, синтаксис, орфография, пунктуация и другие.

Но в школьной программе почти не изучается этимология – наука о происхождении и истинном значении слов. На мой взгляд, это несправедливо: роль этимологии в изучении русского языка, литературы, речи и культуры общения огромна. Профессор Лев Владимирович Щерба утверждал: «Привычка вдумываться в язык и в его выразительные средства абсолютно необходима, чтобы научиться писать грамотно в широком смысле слова, т.е. правильно строить фразы и подбирать такие слова, которые наилучшим образом выражают данную мысль». И чем раньше наши ученики начнут изучать этимологию, тем прочнее у них закрепится «привычка вдумываться в язык».

В 2005 году мною был разработан и в сотрудничестве с учениками осуществлён учебно-методический проект «К истокам слова...» (Роль этимологии в словесности.) Хотя в названии заявлена предметная область – словесность (филология), проект носит интегрированный характер, так как объединяет большинство школьных предметов гуманитарного цикла: русский язык, речь и культуру общения, литературу, иностранные языки, историю, обществознание, мировую художественную культуру.

Участниками проектной деятельности могут быть обучающиеся 1 – 11 классов, педагоги, родители.

Данный проект целиком или частично может быть реализован

- на занятиях элективного курса,
- в рамках культурологической программы «Истоки»,
- при профильной (гуманитарной) подготовке обучающихся,
- как самостоятельная (или групповая) научно – исследовательская работа обучающихся при подготовке к «Неделе науки», научно-практическим конференциям и др.

Если этих возможностей нет, учитель – словесник сможет найти время на уроке, чтобы обратить внимание на этимологический анализ.

Одна из главных целей проекта – помочь учащимся осознать необходимость изучения этимологии. (Основополагающий вопрос: «Нужно ли изучать этимологию – науку о происхождении и истинном значении слов?»)

Все проблемные вопросы и исследования направлены на выявление роли этимологии в русском языке, речи, литературе:

- Помогает ли этимология орфографии (правописанию слов)?
- Нужно ли знать этимологию фразеологизмов?
- Какова роль этимологии в художественной литературе?

#### *1. Помогает ли этимология орфографии (правописанию слов)?*

Работу по этому направлению можно (и нужно!) начинать с начальной школы. В нашем проекте участвовали группы учеников (по 4 – 5 человек) из второго, седьмого и одиннадцатого классов. Перед ними был поставлен вопрос, уже содержащий противоречие: «Можно ли **прове- рить** написание **непроверяемой** гласной в корне слова?»

Для изучения предложена справочная литература: ученикам начальной и средней школы – Волина В. «Откуда пришли слова. Занимательный этимологический словарь». М., 1996; Сараева А.Н. «Как проверить «непроверяемое» слово. Занимательный словарь – помощник для школьников и учителей». М., 2004; старшеклассникам – Шанский Н.М., Боброва Т.А. «Школьный этимологический словарь русского языка. Происхождение слов». М., 2002; Фасмер М. «Этимологический словарь русского языка» в 4-х томах. М., 1986. (Могут быть рекомендованы и другие источники с учётом возрастных особенностей учащихся.)

Результаты исследования были представлены в разных формах. Второклассники создали словарь «Проверяем непроверяемые гласные» с объяснением этимологии 23 слов и яркими рисунками. Ученики 7 и 11 классов оформили мультимедийные презентации, содержащие слайды с объ-

яснением этимологии более 70 слов. Вот фрагменты этих работ.

«Написание непроверяемой гласной в корне слова нужно запомнить», - гласит правило. Но, изучив этимологический словарь, мы нашли слова, в которых правописание непроверяемых гласных в корне можно **объяснить (проверить)**:

**АВТОМОБИЛЬ.** Сложное слово образовано от греческого – *Автос* – «сам», и латинского *mobilis* – «двигающийся», «подвижный».

Однокоренные слова: *автопилот*, *мобильный*, *перпетум-мобиле* - «вечный двигатель» (может служить проверочным словом)

**АГРОНОМ.** – Слово образовано от греческих корней

- *агрос* – «поле, пашня»;
- *номос* – «закон»,

т.е. агроном – «специалист по земле, по сельскому хозяйству, знающий законы земли».

**БАГРОВЫЙ. БАГРЯНЫЙ.** В древнерусском языке существовало прилагательное – *багр* – «темно-красный». Однокоренные слова – *багрец*, *обагрить*.

**БАЛКОН.** Слово образовано от латинского слова *balcus* – «балка».

**БИНОКЛЬ.** Слово образовано от латинских корней

- *bini* – «по два, пара»;
- *oculus* – «глаз»;

Однокоренным является слово *окулист*

**БРАСЛЕТ.** Украшение на руке (от французского *bras* – «рука»).

**ВЕЛИКАН.** В славянском языке корень *вель* означал «большой». Однокоренными являются слова *великий*, *величество*, *величие*, *вельможа*.



**ГЕРБАРИЙ.** Латинский корень *herba* означает «трава».

**ДИНОЗАВР.** Слово образовано путём сложения греческих слов

➤ *динос* – «огромный, ужасный»;

➤ *заурус* – «ящерица».

**КАРНАВАЛ.** Первоисточником являются два латинских слова *carnis* – «мясо», *vale* – «прощай», т.е. – карнавал – «праздник прощания с мясом» – устраивается в европейских странах и Латинской Америке обычно весной, соответствует русской масленице.

**КАРТИНА.** Слово образовано от латинского – *carta* – «бумага».

**КОМАР.** Слово образовано от славянского корня – *ком* – «гудеть».

**КОМЕТА.** Слово образовано от греческого корня *kome* – «волосы, хвост».

В переводе – «хвостатая» (звезда).

**ЛАУРЕАТ.** Слово происходит от латинского *laurus* – «лавр».

Буквально – «увенчанный лавровым венком».

**ЛЕГЕНДА.** От латинского слова *Lego* – «читаю». Легенда – то, что должно быть прочитано.

**НАСЕКОМОЕ.** Слово является калькой с латинского *insecto*. *На* – приставка, – *сек* – корень (рассечь, сечь)

**НЕДЕЛЯ. ПОНЕДЕЛЬНИК.** Слово известно в древнерусском языке с XI века, восходит к старославянскому *неделя* – воскресенье, седмица. Образовалось от сочетания частицы *НЕ* + глагол *Делать*, т.е. «день отдыха, день неделания». *Понедельник* – день после недели (после воскресенья)

**НЕДОСЯГАЕМЫЙ.** Древнерусский корень – *сяг* – со значением «доставать, дотягиваться» сохранился в словах *присяга* (клятва, прикосновение к общему делу), *посягать*.

**ОБАЯНИЕ.** Означает «очарование». От древнерусского глагола *баять* – «говорить».

**ОЖЕРЕЛЬЕ.** Слово образовано от древнерусского *жерло* – «горло». (*О* – выполняет роль приставки). Буквально – «то, что надевается на горло, на шею».

**ОРНАМЕНТ.** Буквально переводится как «украшение», образовано от латинского *orne* – «украшать».

**ПЕРЧАТКА.** Исконно русское слово, образованное от *перст* – «палец». Буквально – «варежка с пальцами».

**СОЛДАТ.** Происходит от итальянского слова *soldo* – «монета, деньги, жалованье». Буквально – «получающий жалованье».

*И многие другие слова.*

**ВЫВОД:** во многих словах **непроверяемую** гласную в корне **можно проверить**, если узнать происхождение (этимологию) слов.

Другая группа семиклассников (3 человека) исследовала этимологию заимствованных морфем (корней и приставок). Результаты работы были оформлены в информационном бюллетене.

### Международные словообразовательные морфемы.

В русском языке есть слова, в состав которых входят общие словообразовательные морфемы, взятые из древнегреческого и латинского языков.

**Авиа** (лат. Avis — птица) — авиация, авиасвязь.

**Авто** (греч. Avto — сам) — автомат, автограф, автобус.

**Агро** (греч. Agros — поле) — агроном, агротехника.

**Аква** (лат. Aqua — вода) — аквариум, акварель, акваланг.

**Ауди** (лат. Audire — слушать) — аудитория, аудиокассета.

**Аэро** (греч. Aer — воздух) — аэроплан, аэровокзал.

**Библио** (греч. Biblion — книга) — библиотека.

**Био** (греч. Bios — жизнь) — биология, биография.

**Гео** (греч. Ge — земля) — география, геология.

**Графо** (греч. Grapho — пишу) — автограф, биография, орфография.

**Демо** (греч. Demos — народ) — демократия.

**Лабор** (лат. Labor — труд) — лаборатория, лаборант.

**Лог** (греч. Logos — слово, учение) — филолог.

**Микро** (греч. Micros — малый) — микроскоп, микрофон.

**Моно** (греч. Monos — один) — монолог, монография.

**Пери** (греч. Peri — около, вокруг) — периферия.

**Поли** (греч. Poly — много) — поликлиника.

**Пре** (лат. Prae — перед) — президиум, президент.

**Прото** (греч. Protos — первый) — прототип.

**Псевдо** (греч. Pseudos — ложь) — псевдоним, псевдонаучный.

**Сан** (лат. Sanare — лечить) — санитар, санаторий.

**Теле** (греч. Tele — далеко) — телевидение, телефон.

**Терм** (греч. Therme — теплота) — термометр.

**Фил** (греч. Philos — друг, любящий) — филолог, философ.

**Фон** (греч. Phone — звук) — фонетика.

**Фот** (греч. Photos — свет) — фотография, фотоаппарат.

**Эпи** (греч. Epi — после, над) — эпилог, эпиграф.

**Вывод:** во многих словах непроверяемую гласную в корне можно проверить, если узнать происхождение (этимологию) заимствованных морфем.

### 2. «Помогает ли знание этимологии орфографии?»

Чтобы ответить на этот вопрос, мы провели эксперимент во 2, 7 и 11 классах. (Примеч. Эксперимент проводился в классах, не задействованных в проектных исследованиях)

Ученикам второго класса были предложены для запоминания 10 слов: из них 5 слов с объяснением этимологии (великан, динозавр, комета, перчатка, солдат) и 5 слов без объяснения этимологии (картина, комар, маяк, собака, бинокль).

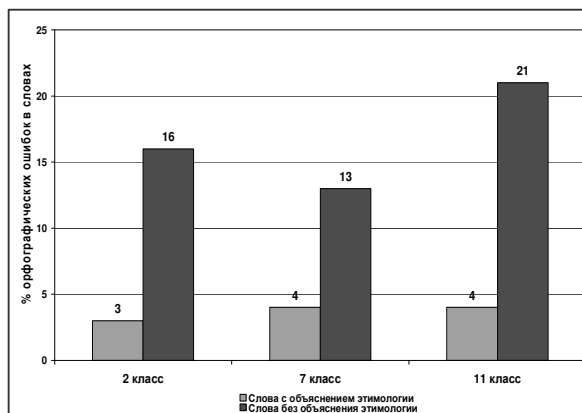
Ученикам седьмого класса мы предложили для запоминания 20 слов: из них 10 слов с объяснением этимологии (великан, легенда, недостижимый, обаяние, ожерелье, орнамент, перчатка, санаторий, солдат, термометр) и 10 слов без объяснения этимологии (возражение, гирлянда, дистанция, калитка, комендант, конверт, период, сатира, фантазия, чемпион).

Ученикам одиннадцатого класса были предложены для запоминания 30 слов: из них 15 слов с объяснением этимологии (аудитория, багровый, балетистика, дебаты, демократия, дискуссия, лаборатория, лауреат, псевдоним, президент, прототип, обаяние, филологический, эксперимент, эпилог) и 15 слов без объяснения этимологии (аплодировать, аргумент, галактика, гротеск, инженер, конфликт, мораль, мемуары, памфлет, парламент, рефлексия, стратегия, тенденция, титанический, эпизод).

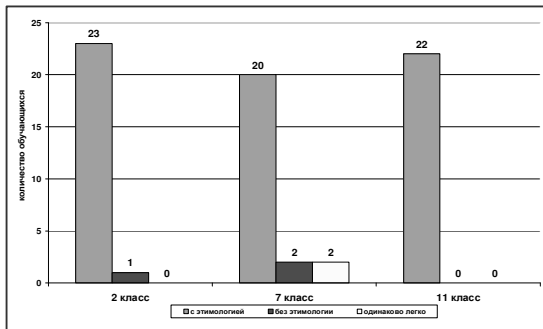
Во всех классах были представлены фрагменты мультимедийных презентаций (см. выше). А через несколько дней мы провели в этих классах словарные диктанты.

Результаты исследования представлены в диаграмме № 1.

Как видно из диаграммы, знание этимологии слов сокращает процент орфографических ошибок в 3 – 5 раз.



После словарного диктанта мы попросили учеников ответить на вопрос: «Какие слова вам было легче запоминать: с объяснением происхождения (этимологии) или без объяснения (этимологии)?»



Опрос учащихся убедительно доказывает, что этимология помогает запомнить правописание слова.

**Вывод:** знание этимологии помогает орфографии (правописанию слов).

Проведённая работа настолько увлекла ребят, что исследование продолжается, список «непроверяемых» гласных, «проверяемых этимологией», пополняется постоянно. И это не может не радовать учителя – словесника, потому что закрепляется «привычка вдумываться в язык».

# ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ ТЕХНОЛОГИИ

В.И. Лыкова

«МЕНЯ ЗВАЛА МОЯ ПРИРОДА...»

Н. РУБЦОВ «НОЧЬ НА РОДИНЕ».

Лингвистический анализ стихотворения на уроке русского языка.

Постижение художественного произведения через исследование текста на разных уровнях языка представляет сложность и для учащихся, и для учителя. Не только учебные задачи, стоящие сегодня перед нами, побуждают обращаться к лингвистическому анализу текста – в основе общей культуры лежит прежде всего культура речевая. Лингвистический анализ становится не только средством постижения смысла, но и способствует развитию речевой культуры, потому что, как заметил И. Бродский «существование литературы подразумевает существование на уровне литературы – и не только нравственно, но и лексически».

Привлекательность лингвистического анализа для меня состоит в системе ограничений, что позволяет надеяться на большую объективность, то есть мы получим интерпретацию текста, а не своего впечатления от него (хотя создать определенное впечатление тоже входит, видимо, в задачу автора, в замысел текста).

Такие уроки по **типу** являются уроками совершенствования знаний, умений, навыков, позволяют проверить сформированность навыка в определении функциональной значимости того или иного языкового явления, умения создать свой текст.

**Вид урока** – практикум, направленный на исследование языковых средств, оформляющих авторский замысел.

Реализация замысла урока возможна при соединении коллективных усилий: работа ведется в группах, каждая из которых предварительно (домашнее задание) осуществляет наблюдение, исследование текста в пределах определенного языкового уровня: фонетического, синтаксического, морфологического, лексического, тематического.

Результаты работы каждой группы обсуждаются, корректируются, возможно, дополняются, отвергаются на уроках (2 урока); окончательный результат заносится в черновик, заготовку

*В.И. Лыкова – учитель гимназии № 161 г. Екатеринбург*  
для следующего этапа деятельности – написания сочинения с использованием лингвистического

анализа художественного текста (ЛАХТ). Тема у всех будет одна, как на выпускном экзамене, – «Ночь на родине»: восприятие, истолкование, оценка стихотворения Н. Рубцова».

**Тема урока:** «Меня звала моя природа».

**Форма урока:** лабораторная работа.

**Цели:**

1. Развивать внимание к материи языка, понимание лексического и грамматического значений языка, развивать чувство языка; формирование навыка ЛАТ;

2. Умение выдвигать гипотезу и проверять её через работу в группе;

3. Умение создавать рабочие материалы для оформления собственной концепции текста;

4. Воспитание трепетного, тревожного отношения к родине через понимание неразрывной связи человека и родины.

Для того чтобы ученики видели содержание и аспекты предстоящей работы, доска оформлена следующим образом:

Н. Рубцов (1936 – 1971)	«Меня звала моя природа».	1) Таблица
<u>сборники:</u> «Лирика» – 1967	С каждой избою и тучею, С громом, готовым упасть,	- План выражения - План содержания - Цель высказывания
«Звезда полей» – 1967	Чувствую самую жгучую,	2) Последовательность анализа: - Тема, ОМ, ключ. слова - Композиция - Лексика - Тропы - Морфология, синтаксис - Звуковые образы
«Душа хранит», «Сосен шум», «Зелёные цветы» – 1970	Самую тесную связь. <i>Н. Рубцов.</i>	
«Тихая лирика» – 1971	Представить себе искусство анализа без чтения текста я не могу. <i>И. Золотуский.</i>	

### Слово учителя

Как строит душу народная сказка, как обновляет землю первый радостный дождь, так в наше холодное, равнодушное время поэзия Рубцова способна нас очистить, успокоить и согреть, сделать нас мягче, терпимее, добрей.

Жизнь, люди были неласковы к нему, а он их все равно любил и обиды ни на кого не держал. Но, может быть, потому так больно, так крепко чувствовал свою связь с природой.

Если б деревья и ветер,  
Который шумит в деревьях,  
Если б цветы и месяц,  
Который светит цветам,  
Всё вдруг ушло из жизни,  
Остались бы только люди,  
Я и при коммунизме  
Не согласился б жить.

### Беседа с классом

Вы смотрели фильм о Рубцове, читали стихи. Какие основные мотивы поэзии Рубцова можете назвать? (Природа, жизнь и смерть, духовный мир человека, но в центре всего – родина, Русь.)

Наш урок сегодня не о творчестве Рубцова. Мы должны вчитаться в одно его стихотворение. От того, насколько внимательно, вдумчиво мы это сделаем, зависит, как полно нам откроется его поэтический мир и он сам.

### Выразительное чтение стихотворения

#### НОЧЬ НА РОДИНЕ

Высокий дуб. Глубокая вода.  
Спокойные кругом ложатся тени.  
И тихо так, как будто никогда  
Природа здесь не знала потрясений!

И тихо так, как будто никогда  
Здесь крыши сел не слыхивали грома!  
Не встрепенется ветер у пруда,  
И на дворе не зашуршит солома,

И редок сонный коростеля крик  
... Вернулся я, — былое не вернется!  
Ну что же? Пусть хоть это остается,  
Продлится пусть хотя бы этот миг,

Когда души не трогает беда,  
И так спокойно двигаются тени,  
И тихо так, как будто никогда  
Уже не будет в жизни потрясений,

И всей душой, которую не жаль  
Всю потопить в таинственном и миллом,  
Овладевает светлая печаль,  
Как лунный свет овладевает миром...

### Проблемная ситуация

Часто можно услышать, что всякий анализ убивает искусство, что стихи нельзя анализировать, это разрушает эстетическое наслаждение, красоту, чувства не поддаются анализу. Как в этой связи понимать высказывание И. Золотуского?

– Искусство анализа заключается во вдумчивом, неторопливом, медленном чтении. Известно, что произведения искусства в окончательном своем виде появляются не сразу, им предшествует черновая работа, где видно, как меняются слово, строка, знак. Выбор языковой единицы в окончательном тексте представляется единственным, следовательно, содержательным.

Анализ может идти в двух направлениях: от содержания к форме и наоборот. Мы выбрали второй путь, этим будет обусловлена и схема записи в черновиках.

План выражения	План содержания	Цель использования
(наблюдаемая языковая единица)	(как влияет на смысловые отношения, значения в тексте)	(в какой мере помогает постичь замысел автора, движение его мысли, чувства)

**Творческая история.** Стихотворение опубликовано в газете «Вологодский комсомолец» в 1967 г., в журнале «Юность» в 1968 г., вошло в сб. «Сосен шум» в 1970 г. Есть автограф с разночтением во второй строфе – *Не встрепенутся ивы у пруда*. Есть вариант стихотворения, начинающегося: «Высокие берёзы, глубокая вода». Общим для них является образ родины, созерцаемой лирическим героем, образ покоя, «дивного света», «глубокая вода», «ночь».

### Анализ стихотворения.

- Какова **тема стихотворения**? Что составляет предмет лирического видения?
- Можно ли сказать, что вынесено в заглавие, – тема или основная мысль?
- Каково значение выбранного поэтом типа речи?

Группа выявила следующую тематическую цепочку: *дуб – вода – тени – природа – крыши сёл – пруд – двор – крик коростеля – я // былое – это – миг – душа – таинственное и милое – пе-*

*чаль – мир*. Тематическую цепочку образуют слова, определяющие микротемы стихотворения. Взаимоотношения микротем, формирующих тему стихотворения, отражают динамику смысла, передают сцепление мыслей, ассоциаций. Нам открывается тематическое поле, начало которого составляют конкретные существительные (*дуб, вода, тени* и др.), являющиеся частным по отношению к общему – *природе*, а завершается цепочка существительными отвлеченного характера (*душа, миг, печаль, милое, мир* в значении пространство). В центре оппозиция *я // былое*.

В целом статичная картина мира, изображающая созерцание лирическим героем ночного пейзажа родины, на самом деле обладает подвижностью, что передает внутреннее движение, подвижность душевного состояния. Схематично, может быть, так наблюдается движение:

1,2 строфа – созерцание природы, там простор и покой;

3 строфа – взгляд внутрь, там сожаление, вопрос, просьба;

4, 5 строфа – душа, а не взгляд устремляется к «таинственному и милому», чем была созерцаемая природа вначале; в финале состояние души уподоблено лунному свету, который овладевает миром.

Тематическая цепочка открывает нам лирический сюжет бытийного содержания, ему присущ космический масштаб: человек в природе, человек и природа во вселенной. В стихотворении отражены реально наблюдаемые явления внешнего мира и состояния лирического героя, они совпадают с моментом речи, поэтому текст по типу речи – описание. Нам передано описание состояния души через описание ночного пейзажа. Рубцов не столько размышляет, сколько описывает (изливает) свое состояние. Когда для изображения процесса используют описание, то текст обладает особой напряженностью, что помогает передать драматизм переживания: образ покоя, тишины так настойчив потому, что его нет в этой душе.

Подвижность лирического сюжета создается и преобладанием ступенчатой тематической организации текста.

1 строфа Д (*природа*) – Н (*тихо*)

2 строфа Д (*тихо*) – Н (*так*: передается степень тишины)

3 строфа Д (степень тишины) – Н (внутренняя тревога, разрушающая тишину)

Такое развертывание темы обеспечивает поступательное движение лирического сюжета, устремленного в бесконечность, что перекликается и с синтаксической организацией текста: он заканчивается многоточием, начавшись с корот-

ких простых предложений. Такое развитие текста можно сравнить с расходящимися кругами на воде (а образы текста словно погружены или окружены водой реки), с сигналами радиоволн, расходящимися в пространстве, что тоже свидетельствует о масштабе эпическом.

Главное в этом описании – образ родины. Природа, лирический герой, его душа – часть этой родины, составляющие целостную картину *мира*.

Тема ночи возникает в заголовке, в образе *сонного... крика и лунного света* – следовательно, *ночь* – это то, что поэт хотел сказать о родине. Слова *ночь, сонный, лунный* находятся в препозиции по отношению к теме, инверсия обеспечивает им особую значимость.

Основную мысль можно сформулировать таким образом: 1) *ночь* – это светлая печаль от невозвратности былого или 2) *ночь на родине* – это печаль в душе. Обращаем внимание на то, что «ночь лунная», «печаль светлая».

Подводя итог, отмечаем, что созерцание природы рождает описание ночного пейзажа, настраивает на размышления о себе, о прошлом, о родине, состояние в душе и вокруг сливаются. Тематическое поле, отображающее движение лирического сюжета, открывает нам трагическое ощущение невозвратности былого, которое выражается единением поэта и мира.

#### **Вопросы для анализа композиции стихотворения:**

- Совпадает ли внешняя (5 строф) и внутренняя композиция (этот термин принят в нашем классе и понятен детям), есть ли отступления?
- Что это по форме речи?
- Что можно сказать о точке зрения лирического героя (подвижная, неизменная, психологическая, идеологическая, пространственно – временная)?
- Не меняется ли план изображения (ближний, крупный, дальний, общий, средний)?

Внешняя и внутренняя композиция текста не совпадают. В стихотворении 5 строф, в то же время мы можем выделить следующие части:

1 часть – 1, 2 строфа, где дается описание родины через образы природы, детали деревенского пейзажа, создается образ тишины («природа здесь не знала потрясений»), это эпический фон.

2 часть – 4, 5 строфа, здесь перед нами прежде всего описание состояния души («как будто никогда уже не будет в жизни потрясения»), изменения в повторе фиксируют внимание именно на этом. Преимущественно эпиче-

ский сюжет 1 части становится преимущественно лирическим во 2 части.

Центром внешней и внутренней композиции становится 3 строфа, где словно сошлись «крик» и «миг». Это невозможно не заметить: они рифмуются (звуковой повтор акцентирует внимание) и это единственная строфа с опоясывающей рифмой. «Сонный...крик» коростеля (в природе это резкий, скрипучий крик) – это образ из первой – эпической части. *Миг*, он и во внешнем и во внутреннем сюжете. Эпическое и лирическое начала слились в 3 строфе: в ней единственной размышление, а не описание, что можно считать лирическим отступлением; внутренний диалог, а не монолог, здесь отчетливо наблюдаются слияния, взаимопереходы разнородного. Опоясывающая рифма – малый круг строфы, окружающее строфу – размышление-описание составляет большой круг стихотворения. Взаимопереходы, слияния и отталкивания – все это перекликается с течением воды (образ воды тоже окружает, забирает в свой круг все другие образы, мы это видели на тематическом уровне). Внутренний, центральный круг составляют тревожные, импульсивные образы, что перекликается с идеей жизни, идеей рождения вселенной, которая, по одной из версий, родилась из взрыва, от мощного толчка, с этим связана идея движения Мы опять вышли на цепочку образов: *я – природа – родина – мир*.

Абсолютный центр составляют строки:

*Вернулся я – былое не вернется!  
Ну что же? Пусть хоть это остаётся,*

Антитеза подчеркивает драматизм этого мига:

*Я вернулся // былое не вернется // остаётся,  
продлится миг.*

*Былое* ушло в вечность навсегда, как бы дорого, любовно оно ни переживалось сердцем, памятью человека. В этом ощущение трагичности переживания. Крайние точки оппозиции смыкаются: *вернулся – остаётся*. Это образ памяти, нежной лелеемой памяти. То, что невозможно реализовать в эпическом сюжете действительности, оказывается возможным в лирическом сюжете памяти. Образ тревожного мига обрамляется образом покоя: параллелизм в описании (*и тихо так, как будто никогда; природа здесь не знала потрясений; не будет в жизни потрясений; спокойные кругом ложатся тени; так спокойно двигаются тени*). Повтор всегда акцентирует внимание. Вот еще наблюдение: 1 и 2 строфы, 4 и 5 строфы – две смысловые части, в каждой из которых строчки трижды начинаются с союза *И*; он присоединяет к ним и центральную часть. Союз, таким образом, выполняет

объединяющую роль на уровне композиции, микротемы. Кроме того, как в Библии, повтор этого союза создает торжественность, рождает особое, молитвенное состояние. Повторяющийся образ тишины передаёт жажду покоя, который лирический герой находит только здесь, в этой точке земли, на родине. Это животворящий покой, он связан с духовными устремлениями человека, прислушавшегося к своей душе, голося памяти, прошлой любви...

На эпическом уровне «торжественно и чудно», как у Лермонтова, и почти поллермонтовски («жду ль чего?») звучит: «Ну что ж?» Только если герой Лермонтова отвечает себе: «И не жаль мне прошлого ничуть», – то герой Рубцова переживает иначе:

*Вернулся я – былое не вернётся!  
Ну что же? Пусть хоть это остаётся,  
Продлится пусть хотя бы этот миг.*

*Пусть, пусть, хоть это, хотя бы этот* – повторы звучат как заклинание, как молитва. Трагизм глубоко внутри. Сам себя спросил и выход нашел в смирении, умении принять жизнь такой, какая она есть, какой она открывается *хотя бы в этот миг*. Значение слова «крик» в такой композиции меняется: сначала оно использовано в прямом значении, но, рифмуясь, попадая во все эти композиционные сопоставления, оно начинает наполняться содержанием *крик души, крик во вселенной*, хотя таких словосочетаний в тексте нет – в художественном тексте всегда происходит наращение смысла. Композиция передает импульсивность движения, как биение сердца.

Всё время меняется план изображения. 1 строфа даёт панорамное изображение: дальний план, взгляд с высокой точки сначала вверх, затем вглубь и далеко вокруг. 2 строфа – крупный, ближний план; он позволяет разглядеть не только *крыши сёл*, но и *воду пруда*, которая не движется, разглядеть солому на дворе. Слух обострён, тишина звенящая (*не зашуршит солома, не встрепенётся ветер*). На уровне смены точек зрения тоже использован параллелизм: в 4, 5 строфе сначала общее, как бы панорамное изображение состояния души, а затем ближний план, взгляд вглубь (*душу потопить*) и взгляд вверх (*светлая печаль, лунный свет*). Параллелизм подчёркивает особое единство. Между образами природы и души связь не случайна: они друг в друга переходят, друг в друге тонут. Природа одухотворена, и душа врачуетя природой. Динамизм передаёт подвижность этих миров. Смирение перед судьбой даётся человеку трудно, больно, но только это благополучно, в первую очередь, для самого человека. Таким



образом, видим переход житейского в житийное, обыденного в высокое. Эти переходы возникают на фоне предварительной поляризации.

Образ автора – это организующее начало, которое проявляется на словесно-эстетическом уровне. Содержательная сторона текста открывается прежде всего на лексическом уровне.

### Предварительные вопросы:

- Найдите в тексте ключевые слова, обратите внимание на употребление повторяющихся слов, оборотов, однокоренных слов;
- Какие слова употреблены в переносном значении;
- Исследуйте лексику с точки зрения происхождения, употребления, стилевой окраски.

Отбор лексики связан с изображением природы, большинство слов используется в прямом значении. Слова изобразительного ряда: *дуб, вода, тени, крыши сел, пруд, двор, солома, коростель, лунный свет* – рисуют нам деревенский пейзаж. Рубцов, как Есенин, в образе родины изображает Русь деревенскую (с образами детства навсегда соединено наше сердце, только там наш «город золотой»).

Лексика создаёт не только зрительный, но и звуковой образ тишины: спокойные ложатся тени, тихо так, не слыхивали грома, сонный крик, спокойно двигаются тени. Этот образ согласуется с представлениями о тихой, смиренной, внешне неторопливой, деятельной деревенской жизни.

В лексике стихотворения нет иноязычных слов. *Потрясения, овладевает, спокойные, встрепенётся* – эти заимствования из старославянского стали частью живой русской речи, но они придают речи торжественность, подчеркивают значительность мига. В целом отбор слов говорит о демократичности языка. Такая лексика создаёт эпический образ.

Заметно различается лексика 1 и 2 частей. В 1 части мало слов в переносном значении: *спокойные...тени; природа... не знала потрясений; крыши сел не слыхивали грома*. Так создаётся образ тишины в природе. Применительно к слову *тени* возможен эпитет беспокойный (беспокойный дух), но в 1 строфе слово *тени* использовано в значении «темное отражение на чем-либо». Значит, слово *спокойные* и другие слова в переносном значении передают внутренний покой лирического героя, рисуют его психологическое состояние или изображают природу такой, что ей свойственны человеческие состоя-

ния. Лирическое начало присутствует и в эпическом описании, граница между ними зыбкая, при поверхностном чтении даже неощутимая. Во 2 части слов отвлечённого значения и слов в переносном значении больше, что и создаёт объём смысла, обобщение. Трансформируются устойчивые выражения:

*Не трогает душу* – оставляет спокойным, не волнует; *не трогает беда* – оставляет равнодушным. Но у Рубцова звучит: «Когда души не трогает беда». Слово *беда* приобретает конкретное значение. Это заставляет вернуться к 3 строфе, обратить внимание на то, что порождает печаль в душе лирического героя. Это невозвратимые образы прошлого «былое», ушедшее без возврата. Это интимное переживание вписано в эпический пейзаж, который к концу стихотворения (*дуб – вода – природа – мир*) становится космическим, тонушим в лунном свете.

Синонимов в тексте мало (*гром – крик; потрясения – беда*), переживания выражены ясно, точно. Роль уточнения, пояснения в тексте выполняют сравнения:

1. *Тихо так, как будто никогда  
Природа здесь не знала потрясений!*
2. *И тихо так, как будто никогда  
Здесь крыши сёл не слыхивали грома!*
3. *И тихо так, как будто никогда  
Уже не будет в жизни потрясений,*

Синонимы позволили бы избежать повторов, но Рубцов как раз их использует. Повторы акцентируют внимание на образе тишины. Но сам этот образ, призванный выразить остановку, безмолвие, оказывается подвижным, что создаётся использованием разных значений слова *тихо*.

1. *Тихо – природа не знала потрясений*
2. *Тихо – здесь крыши сел не слыхивали грома*
3. *Тихо – не будет в жизни потрясений.*

Значение слова открывается через сочетание его с другими словами в его окружении. В первом случае *тихо* – 1. *негромко*, 2. *безлич. сказ., говорит о наличии тишины, беззвучия в природе, пространстве*. Во втором случае добавляется другое значение: *тихо* – *тихая, безветренная погода, и не просто в природе, а именно здесь*. В последнем случае речь идёт о душевном состоянии и слово *тихо* передает 1. *состояние душевного покоя, умиротворения (когда души не трогают беда)*, 2. *тихая, мирная жизнь отсутствие каких-либо потрясений*.

Антонимов немного (*вернулся – не вернулся – остаться; свет – тень*), они подчёркивают

остроту переживания и имеют значение всеобщности. На синтаксическом уровне возникает оппозиция *я // былое* (личность // время), понимаемая тоже многозначно:

1. *я* – нечто неизменное в человеке (душа); *время* – меняющееся, подвижное, указывающее на перемены, происходящие с человеком (в том числе с душой – очерствела, возродилась...)

2. *я* – один из многих, *былое* – те и то, что осталось навсегда в невозвратимом прошлом, дорогое и любимое. Так интимное, личное, лирическое слито с эпическим, всеобщим.

Слово *душа* заслуживает особого внимания: оно вырастает до словообраза, объединяющего эти поля – я и мир, эпос и лирика. Это слово появляется во второй половине стихотворения, когда эпическая тема как бы уступает место лирической. Это слово появляется после слов *я, миг*, что подчеркивает единичность, уникальность этих явлений жизни; поставленные в один ряд с такими словами, как *природа, жизнь, мир, свет*, они приобретают значение всеобщности. Душа в стихотворении Рубцова – начало, включенное в непрерывные жизненные процессы, она открыта воздействию внешних сил. Герой Рубцова имеет душу добрую, светлую, болящую о родине. Динамика текста открывает нам душу странника.

Черновики, создаваемые на уроке, отражают результаты работы.

### 1. Определение темы, ключевых слов, основной мысли.

План выражения	План содержания	Цель высказывания
<p>Что такое тема? Как определим здесь? Тема: Ночь на Родине. Тематическое поле, цепочка: Дуб – вода – тени – природа – крыши сёл – пруд – двор – крик – я – былое – это – миг душа – тени – тихо – душа – таинственное и милое – мир Ключевые слова: – душа – тени тихо – спокойно</p> <p><u>Тип речи</u> – описание. 1. описание состояния в природе и в душе</p>	<p>Основная мысль: 1) <u>ночь</u> – это светлая <u>печаль</u> от невозвратимости былого или 2) <u>ночь на Родине</u> – это печаль в душе</p> <p>ночь лунная печаль светлая</p>	<p>Трагическое ощущение невозвратности былого врачует единением поэта и мира</p> <p>1) Описать, передать состояние души через описание ночи. 2) Рубцов не столько размышляет, сколько изливает своё состояние, впечатление</p>

## II Композиция

<p>I ч. II ч. 1) части – 1,2 4,5 (строфы) 3 – композиционный центр В I части Родина – это природа, это образ деревни, образ тишины. II часть – состояние души 2) абсолютный центр 3-ей строфы «Вернулся я – былое не вернётся» 3) параллелизм чётко выражен – в описании – повтор (2-жды в I ч. и 1 во II ч. «И тихо так, как будто...») – переключки: «природа не знала потрясений» и «не будет в жизни потрясений» – «спокойные кругом ложатся тени» – «и так спокойно двигаются тени» 4) Изображение действительности: I ч. реалистично-конкрет. описание Взгляд охватывает высоту и глубину, при этом различает свой мир дуб, вода, тени природа детали: крыши, пруд, солома, двор II ч. – описание души, там тоже тени, печаль, лунный свет мир природы 5) Что можно сказать о пространственной точке зрения? I ч.- смена точки зрения высокий глубокая</p>	<p>сопоставление оппозиции</p> <p><u>Антитеза</u>: я II не я «былое» вернулся II не вернулся</p> <p>что выбирает?</p> <p>так описано состояние это ключевое в описании состояния</p> <p>состояние - это покой (= смерть, полный покой)</p> <p>пейзаж зримый, озвученный («редок сонный короствеля крик»)</p> <p>детализирован</p>	<p>в этом ощущение трагизма</p> <p>смирение как преодоление трагизма – это по-христиански</p> <p>подчёркнута торжественность состояния в природе и в душе</p> <p>передать жажду покоя, который он находит здесь в этой точке земли, на Родине. Это животворящий покой. Он связан с духовными устремлениями человека загнать себе в душу. Между образами природы и души связь неслучайна: они друг в друга переходят: природа одухотворена и душа врачуетя природой. Переход одного состояния в другое, динамизм показывает подвижность миров: мира души и природы, их взаимопроникновение + масштаб переживания, смирение перед судьбой трудно, но благополучно. <u>Вывод</u>: видим переход житейского в житейное, обыденного в высокое. Эти переходы возникают на фоне предварительной поляризации.</p>
--	---	---

**Сочинения 11-классников**  
**после урока**

*Кибардин Константин*  
**Анализ произведения Н.Рубцова**  
**«Ночь на Родине»**

Это произведение, написанное поэтом, который очень ценил русскую деревню, актуально и в двухтысячном году в русском мегаполисе. Особенно порекомендовал бы читать его «поколению next» – подрастающим поколениям. Причины этого раскрывает лингвистический анализ произведения.

Тема стихотворения вынесена поэтом в заглавие: «Ночь на Родине». Он не назвал свое творение просто «Ночь» или «Родина», а объединил их в заголовке. Значит, тема – это именно ночь, именно на Родине. Ключевые слова для этого сочетания слов одни – они, несомненно, характеризуют суммарный смысл словосочетания. Какие это слова? Итак: душа, тени, тихо, спокойно. Каждое из этих слов несет в себе что-то умиротворяющее. Таким образом, автор излагает читателю свое отношение к ночи на Родине, к «этому миру», когда кажется, что «уже не будет в жизни потрясений».

Из вышесказанного (читатель чувствует это, не вдаваясь в подробный анализ текста) вытекает основная мысль произведения. В ключевых словах не зря фигурировало слово «душа». На самом деле мы не видим собственно ночь (писатель не упоминает о темноте, звездах; «лунный свет» здесь, чтобы расширить образ «светлой печали») или Родину (нет упоминания о месте, где поэт родился, о людях), ночь на Родине представлена как отражение в душе поэта. Он не использует в первой части произведения слов обобщенного значения. В основном представлены четкие зримые образы («высокий дуб», «глубокая вода»). Во второй части – все наоборот: лексика с четкими значениями отходит на второй план, уступая место образной речи с эфемерными понятиями. Так автор создает сначала детальный образ природы, потом вводит свои размышления.

Первую часть (первая и вторая строфы) отделяет от второй (четвертая и пятая строфы) композиционный центр (третья строфа), в которой осуществляется плавный переход от одной части к другой, именно такая композиция позволяет еще больше убедиться в определении основной мысли: ночь на Родине – это отражение состояния души поэта.

Личность поэта раскрывается в его речи. А в произведении преобладают общеупотребительные и нейтральные слова. Так автор делает свою стихотворную речь более демократичной, рассчитанной на как можно более широкий круг

читателей. Слов с переносным значением больше во второй части произведения. Простые антонимы и синонимы отсутствуют, зато есть контекстуальные (тихо – не встрепенется, тихо – не знала потрясений; бывшее не вернется – это останется).

Единственная метафора в стихотворении («...крыши сел не слыхивали грома...»), очевидно, подчеркивает желание Рубцова сделать лирическое произведение тяготеющим к эпическому, дать эпическое описание.

О том, что это именно описание, говорит тот факт, что отражение действительности происходит в статике.

Какова же ночь на Родине и что она значит для поэта? Это желанный миг, который связывает «бывшее», которое уже «не вернется», и будущее, еще неизвестное. Такое мгновение – спокойствие ночи, когда кажется, что природа никогда «не знала потрясений», когда «не встрепенется ветер у пруда», когда «на дворе не зашуршит солома», – и ценит поэт больше всего. В нем, в этом миге, и сокрыто понимание, ощущение Родины для Рубцова.

Родина в представлении поэта – тихое красивое место, где спокойно, как ночью на природе, где обитает душа, куда тянет, если человек на чужбине. Такое понимание родного края и должно быть у русского человека. Он должен любить Россию.

*Зяблова Маргарита*  
**Анализ стихотворения Н.Рубцова**  
**«Ночь на Родине»**

Жизнь Николая Михайловича Рубцова была отнюдь не легкой. Что такое горе и лишения, он познал еще в детстве. Единственное, в чем душа поэта находила успокоение, это природа. Именно она давала ему духовные силы, гармоничное ощущение единства со всем миром. В стихотворении 1961 года «Ночь на Родине» мы можем наблюдать это.

На мой взгляд, тема произведения вынесена автором в заглавие, а помогает понять это тематическое поле стихотворения: «дуб», «вода», «тени», «природа», «крыши», «ветер», «солома» и т.д. Ключевые слова повторяются несколько раз «душа», «тени», «тихо», «спокойно», а следовательно, основная мысль стихотворения – это ночь на родине и в душе лирического героя, ночь как состояние.

По типу речи этот текст – описание, так как действие одномоментное. Обилие существительных (их насчитывается 26) указывает на то, что главная задача автора – описать, создать образ. Но признаки предметов указываются меньше, чем признаки действий (не зря в стихотво-

рении 15 наречий и всего 5 прилагательных), ведь поэту важнее описать состояние, а не предмет.

Таким образом, ночь мы воспринимаем не как пейзаж, а как состояние лирического героя, которое метафоризировано.

Пятнадцать глаголов, используемых в произведении, действия не обозначают, а отрицают его в содержательном плане: «не знала», «не слыхивала», «не вернется». А повторение слов «тени», «потрясение», «душа» указывает на то, что Рубцов стремится отразить внутреннее психологическое состояние героя через описание природы.

Стихотворение состоит из двух частей. Первая часть охватывает 2 начальных строфы, в ней описывается состояние природы, а вот во второй части, состоящей из двух последних строф, передается душевное состояние лирического героя.

Третье же четверостишие является композиционным центром, который связывает обе части стиха, и кульминационным моментом. Первая и вторая части сопоставляются для того, чтобы через состояние природы выразить состояние души. В первом четверостишии нам открывается общий вид природы:

*Высокий дуб. Глубокая вода.  
Спокойные кругом ложатся тени.  
И тихо так, как будто никогда  
Природа здесь не знала потрясений!*

Назывные предложения, используемые поэтом в начале строфы, создают эффект фотографии. Такое описание придает повествованию эпический характер. Затем назывные предложения сменяются простым двусоставным, а после переходят в сложное предложение. Так мы видим, как от фиксации момента автор переходит к размышлению, осмыслению.

Вторая строфа детализирует, меняется масштаб описания. Строфа представлена двумя сложными предложениями: сложноподчиненным, которое выражает причинно-следственные отношения и сложносочиненным, которое характеризует действия как одновременные.

При переходе от первой ко второй строфе не случайна смена простых предложений сложными: мы наблюдаем переход от эпического к лирическому, к самоуглублению героя.

Композиционный центр связан с двумя частями стихотворения: он начинается во второй строфе и продолжается в четвертой. Здесь мы наблюдаем только «я» лирического героя, только лирическое начало:

*Вернулся я – былое не вернется!*

С помощью бессоюзного сложного предложения, которое выражает отношение противопоставления,

(смысл его усилен эмоциональной окраской), Рубцов отражает основное трагическое противопоставление: «я» – «былое». Трагизм лирического героя заключается в том, что «былое» и «я» разорваны, лирическое и эпическое разъединены. Именно этим и вызвана душевная боль героя.

*Ну что же? Пусть хоть это остается,  
Продлится пусть хотя бы этот миг...*

Риторический вопрос ориентирует нас на внутренний диалог героя. Автор показывает, как важно лирическому герою выйти из этого трагического состояния. И выход он находит в продлении мига. Частица «пусть», повторяющаяся 2 раза, образует повелительное наклонение глагола «остается», выражает побуждение к удержанию этого мига. Его мы воспринимаем как благодатный, желанный миг покоя. Не случайно несколько раз повторяются фразы «и тихо так, как будто никогда», «спокойные тени», «так спокойно двигаются тени». Покой – вот чего так жаждет герой, вот что он так хочет остановить. Его душа устала, и ему необходимо углубиться в себя и разобраться в своих ощущениях. Повторяющиеся частицы «как», «так» усиливают эмоциональное напряжение и подчеркивают то, что миг этот напряженный.

Четвертое и пятое четверостишия представляют собой одно многочленное предложение. Я считаю, что это доказывает тот факт, что автор хотел сказать о состоянии лирического героя очень многое и что его ощущения цельные, неразрывные.

Во второй части стихотворения наблюдается полный переход к лирическому. Мы понимаем, что гармония для героя – это слияние лирического и эпического.

*И всей душой, которую не жаль  
Всю потопить в таинственном и милом,  
Овладевает светлая печаль,  
Как лунный свет овладевает миром...*

Поэтические слова «светлая печаль», «овладевает», «мир», «таинственное» указывают на то, что эти трагические переживания для героя все же являются благодатными.

Надо сказать, что лексика, употребляемая поэтом, исконно русская, общеупотребительная. Это делает речь демократичной. Так как чувство, описываемое поэтом, естественное, ясное, то синонимов в стихотворении мало. Единственные синонимы, которые можно встретить, – это «гром», «крик», «потрясение». А вот антонимов больше, но они в большинстве ассоциативные: «я» – «былое», «свет» – «тьма», «тени» – «потрясение». Это используется поэтом для расширения масштаба стихотворения, для увеличения

значимости описываемого состояния лирического героя.

Слова в переносном значении преобладают во второй части произведения. Но если в первой части они очеловечивают природу (например, «природа не знала потрясений», «встрепенется ветер», «крыши не слыхивали»), то здесь они играют роль овеществления («потопить душу»).

В стихотворении «Ночь на Родине» можно увидеть различные традиции классиков русской литературы: и пушкинскую, и есенинскую, которая проявляется в лексических образах Рубцова, и тютчевскую (с ее философским взглядом на самую суть вещей), и лермонтовскую (ведь образ родины у поэта тоже непривлекательный, неприятный) и фетовскую, которая отразилась в желании лирического героя остановить миг.

Ощущение неразрывной связи с природой, миром, умение видеть чудо своей земли – вот черты, определяющие позицию героя Н.Рубцова.

*Ковалкина Ольга*

#### **Рубцов «Ночь на Родине».**

#### **Восприятие, истолкование, оценка.**

Без понимания красоты природы,  
без любви к ней нельзя создать  
прекрасное в искусстве.

А.Михайлов

Как известно, «поэта делает поэтом чувство родины». К сожалению, в нашу бурную эпоху трудно найти истинного патриота своей страны, но настоящий художник должен им быть. Мы можем и у Пушкина, и у Тютчева, и у Лермонтова, и у Некрасова найти стихотворения о природе и родине. Наверное, эта тема всегда была и будет одной из центральных в поэзии вообще. Но каждый поэт воспринимает свое отечество по-своему.

Рубцов же тему выносит уже в название стихотворения, поэтому мы без труда можем проследить тематическую цепочку (дуб, вода, тени, природа, крыши сел, ветер, крик коростеля, я, душа, тени, душа, таинственный и милый, светлая печаль, тихо, спокойно). После выделения тематической цепочки не составляет труда определить и основную мысль. На мой взгляд, ею является родина в душе лирического героя, а также ночь в природе, которая названа «светлой печалью». Почему же две основные мысли? Да потому, что перед нами описание, то есть действие

развивается одновременно, мы видим и описание природы, и описание состояния лирического героя. Автору это необходимо для того, чтобы выразить одно через другое. Безусловно, этому способствует и композиция. Все стихотворение состоит из двух частей и композиционного центра. Такое построение необходимо для передачи динамики и даже масштаба переживания. Мы ощущаем постоянный переход эпического в лирического. Спасение же лирический герой находит в природе и в воспоминаниях. Картина поэтического мира предлагается нам в пространстве и во времени.

Образ автора является своеобразной языковой личностью и организующим началом, которое проявляется на словесно-эстетическом уровне. В основном Рубцов использует слова в их прямом значении, причем его язык доступен широкому кругу читателей, а словарь не поражает ни архаикой, ни диалектизмами. Поэт использует общеупотребительную и нейтральную лексику, которая помогает в стихотворении сначала очеловечить природу, а затем овеществить душу. Такая лексика работает на демократизацию речи, подчеркивает органичность переживаний, для выражения своего чувства лирическому герою не нужны никакие ухищрения. Потому-то мало синонимов и антонимов, причем синонимы здесь только контекстуальные (гром, крик, звуки), а антонимы ассоциативные (кроме «вернулся» – «не вернулся»).

Без сомнения, морфология тоже помогает понять весь глубинный подтекст произведения. Мне кажется, что главная задача поэта здесь – описать предмет, а не состояние, поэтому он использует больше существительных, чем глаголов. Лирический герой желает полного покоя, потому что душа устала. С этой целью все действия изображены как отрицательные (частица *не* – 8 раз). Стихотворение начинается с назывных предложений, которые создают эпическое описание. Затем появляются СПП и ССП. Смена простых предложений сложными необходима для выражения состояний и перехода от эпического к лирическому. Композиционный центр является отражением того, что эпическое и лирическое – это не единое целое. А риторический вопрос подчеркивает, как этот разлад преодолеть. И выход лирический герой находит в продлении этого мига. Путь к душевной гармонии – в слиянии с природой и в смирении.

Т.В.Зверева

### МЫСЛЬ О БЕССМЕРТИИ В КОМЕДИИ Д.И. ФОНВИЗИНА «НЕДОРОСЛЬ»

В «Опыте исторического объяснения» «Недоросля» Д.И. Фонвизина В.О. Ключевский констатировал, что выход второй редакции текста совпал с существенными изменениями, происходящими в русском обществе в последние годы XVIII столетия: «Случилось так, что в ту же осень, когда впервые был сыгран *Недоросль*, в Петербурге свершились два важных события: составлена комиссия об учреждении народных школ в России и открыт памятник Петру Великому. Знаменательное совпадение»<sup>1</sup>. Бессмертное творение Д.И. Фонвизина, во многом опередившее свое время и предвосхитившее появление «Горя от ума» А.С. Грибоедова, безусловно, связано с общественно-политической ситуацией России 1780-х гг. «Идеологический» сюжет пьесы неоднократно становился как предметом скрупулезных научных изысканий (В.О. Ключевский, П.Н. Берков<sup>2</sup>, Л.В. Пумпянский<sup>3</sup> и др.), так и откровенных политических спекуляций. Пожалуй, самое глубокое в данном аспекте прочтение фонвизинской пьесы дано Л.В. Пумпянским: «...есть в «Недоросле» два мира, отличающихся тем, что они не в одинаковой степени принадлежат корпусу комедии»<sup>4</sup>. С точки зрения ученого, миру комедии сопричастны только низкие персонажи, в то время как высокие герои вытеснены за его пределы, являясь выражением чуждого ему трагического пафоса. Именно это обстоятельство и разрушает единство художественного замысла. Пумпянский возводит обозначенную ситуацию к общественно-политической ситуации России, также характеризующейся распадом социума на два мира. Истоки «русской трагедии» связаны с отсутствием так называемого «третьего сословия», являющегося необходимым связующим звеном любой общественной структуры: «Комическая порядочность, честность <...> – исторически связа-

ны с третьим сословием; его отсутствие ведет к отсутствию социального центра добродетели в комедии...»<sup>5</sup>.

Сам жанр просветительской комедии, нацеленной, прежде всего, на исправление нравов, способствовал тому, чтобы быть рассмотренным в идеологическом ключе. Однако порождающий то или иное явление историко-культурный контекст всякий раз оказывается шире идеологии в узком значении этого слова, он ни в коем случае не может быть ограничен теми или иными политическими направлениями мысли. Как нам кажется, необходимо вывести фонвизинскую пьесу за пределы идеологического прочтения и обратиться к сфере универсальных смыслов.

На первый взгляд, построение пьесы всецело подчинено законам эстетики классицизма. В соответствии с принципами классицистской комедии система персонажей упорядочена, характер каждого из героев ограничен семантическими пределами имени и исключает возможность какой бы то ни было трансформации. Как и полагается, зло терпит поражение, и этот непреложный закон просветительской эпохи еще раз напоминает читателю о том, что «просвещенный мир» близок к своему «освященному состоянию». Однако авторский взгляд на мир не ограничивался узкими рамками классицистской эстетики. Творческий расцвет Фонвизина совпадает с 1770-1780 гг., временем, усомнившимся в возможностях человеческого разума. С одной стороны, эпоха пыталась удержать те представления о нетленности и вечности человеческих деяний, которые были характерны для предшествующего периода. С другой стороны, мир обнаруживал свою деструктивную природу.

Творчество Д.И. Фонвизина запечатлело характерный для человека просветительской эпохи «страх перед бытием». В основе всякого «исправления нравов», искоренения тех или иных устоявшихся форм жизни неизбежно лежит чувство недоверия к миру, боязнь законов, определенных Творцом. Одним из непреложных законов существования является закон энтропии. В одной из поздних по времени написания заметок («Политическое рассуждение о числе жителей у некоторых древних народов») Фонвизин с горечью отмечает: «Ни разум, ни искусство не по-

---

*Зверева Татьяна Вячеславовна – кандидат филологических наук, доцент кафедры теории литературы и истории русской литературы Удмуртского государственного университета*

<sup>1</sup> Ключевский В.О. Недоросль Фонвизина (Опыт исторического объяснения учебной пьесы) // Ключевский В.О. Литературные портреты. М., 1991. С. 98.

<sup>2</sup> Берков П.Н. История русской комедии XVIII в. Л., 1977.

<sup>3</sup> Пумпянский Л.В. Классическая традиция: Собрание трудов по истории русской литературы. М., 2000.

<sup>4</sup> Там же. С. 137.

<sup>5</sup> Там же. С. 138.

дают немало основания, откуда можно было заключить, что свет есть вечен и неразрушим»<sup>6</sup> [616]. Идея «неразрушимости света», верой в которую пыталась жить просветительская эпоха, поставлена здесь под сомнение. «Ни разум», «ни искусство» не в состоянии дать ответ на вопрос о конечной цели Творения. Прочитанное выше «Рассуждение» Фонвизин закончит парадоксальным образом, вообще отказавшись от продолжения бесплодных и бессмысленных споров: «Сии общие физические причины должны выключены быть от сего спора» [2, 617]. Таким образом, Фонвизин прямо обозначена некая сфера, которая не может быть предметом человеческой мысли. В данном случае для нас является очень важным авторский отказ от «помышления» или словесного оформления темы.

Задача настоящего прочтения – уйти от прямого авторского высказывания, в условиях классицизма всегда опосредованного формами предшествующей культуры, для того чтобы обозначить тот «порог молчания», за которым располагаются те смыслы, которые не могли быть выстроены автором по законам унаследованной риторики.

Исходный для человеческой культуры «страх перед бытием» чаще всего проявляет себя в «страхе перед Телом», поскольку именно Тело подвержено воздействию времени. Поэтому речь пойдет о противопоставлении «телесного» и «бестелесного» в системе художественного мира комедии.

Тема телесности – одна из определяющих для фонвизинского текста. Пожалуй, впервые в истории русской литературы автор исходит из принципиальной видимости Тела. (В классицистской драме Тело находилось за пределами чувственного восприятия, соприкасаясь с областью незримого или невыразимого. Классицизм демонстрировал уход от человека-тела к человеку-языку. Соответственно, предметом изображения в дофонвизинской драме был акт говорения, который и обеспечивал положение героя на сцене.) Фонвизин предлагает совершенно иную «телесную стратегию». Уже в начале комедии Тело властно заявляет о себе, сосредотачивая внимание читателя/зрителя и становясь едва ли не ее единственным подлинным героем. Знаменитый «Тришкин кафтан» «жмет до смерти», раз-облачает плоть, делает ее предельно зримой. Митрофанушкин живот не вмещает в себя съеденного, также становясь в буквальном

смысле «тесным» и «узким». В первой редакции пьесы физиология обнажена еще более откровенно: «Иванушка. Ж, з, и, i, к. (Сжав брюхо.) Пусти, я ка... Улита зажимает рот» [2, 584]). Плоть здесь «выворачивает» себя, предельно обнажая «изнанку» бытия. Само название комедии содержит в себе некоторый оттенок «физиологичности», точнее, указание на ее ущербность («недоросль» – не-доросшее тело).

Все первые сцены «Недоросля» – своеобразная манифестация телесности, комический калейдоскоп положений Тела в пространстве. (Не случайно многие исследователи отмечали, что «Недоросль» – это комедия положений, а не лиц.) В то время как положительные персонажи упражняются в красноречии, низкие герои комедии продолжают демонстрировать нелепость «телесно-животного» бытия. Это беспримерное для русской культуры вы-ворачивание Тела с наивысшей силой запечатлено в первой редакции пьесы.

Впервые на данную особенность фонвизинского текста обратил внимание П.Н.Берков<sup>7</sup>. Действительно, первая редакция «Недоросля» изобилует грубыми и непристойными шутками. Тема телесного низа настолько превалирует в данной редакции текста, что начинает граничить с откровенной пошлостью народной площадной культуры. Многое в первом варианте «Недоросля» выходит за пределы той эстетической нормы, которой регулировались низкие жанры. Перед нами чистая раблезианская игра с материей, которая могла бы послужить классической иллюстрацией бахтинским размышлениям<sup>8</sup>. Ряд первых сцен «Недоросля» – это изображение:

1) обильной непомерной еды: «Аз, а, а, б, в, г, д, е. Очень я есть хочу. Мама, давай же мне поесть-та» [2, 583]; «Я не хочу больше читать. Я есть хочу. Да и тут написано что? Есть» [2, 584] и т.д.;

2) «телесного низа»: «Ж, з, и, i, к (Сжав брюхо.) Пусти, я ка...» [2, 584], «Смотри – его снова рвать станет» [2, 587], «Иванушка, набив рот блинами, поперкнув в самые глаза отцу и матери, кои, закрыв лицо руками, закричали: «Охти меня, ослепил!» Иванушка, захохотав, ушел. Оставшие утирают глаза» [2, 587-588] и т.д.;

3) непристойных слов: «Да не дура ль ты...» [2, 586], «Ата, какая дура проклятая, согрешил грешный!» [2, 589], «...недолго буду сносить – тотчас перестанешь огрызаться, как

<sup>6</sup> Фонвизин Д.И. Собр. соч.: В 2 т. Л., 1959. С. 616. В дальнейшем все ссылки на Д.И. Фонвизина даны по этому изданию в тексте, с указанием тома и страницы.

<sup>7</sup> Берков П.Н. История русской комедии XVIII в. Л., 1977.

<sup>8</sup> Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1965.

собака» [2, 589], «Ба! Ты уже, дурачина, против меня идешь» [2, 590], «Бранит, старый черт; лишь тронь – то чертом перековеркаю» [2, 590], «Совершенная ты дура» [2, 590], «Дай ему, сударь, знать, что и ты такой же господин, что и старый-то хрен» [2, 592] и т.д.;

4) недостойных жестов: «показывает шиш и уходит» [2, 594];

5) всяческих драк и телесных оскорблений: «Помазал бы дубиной по спине» [2, 587], «Подымает трость на Иванушку, который, охватя рукою, так сильно дернул, что отец упал, а Ваня, бросив трость в ноги матери, ее ушиб» [2, 590], «Берет за ворот Митьку и поворачивает» [2, 591], «Берут палку и тянутся» [2, 591], «Подымает трость на Иванушку, который, охватя рукою, так сильно дернул, что отец упал, а Ваня, бросив трость в ноги матери, ее ушиб» [2, 590].

Несмотря на то, что во второй редакции пьесы Фонвизин избавляется от ряда «непристойностей», мотив животного существования остается одним из ведущих мотивов. Думается, что любой читатель без труда найдет их в составе «Недоросля». Еще В.О.Ключевский метко заметил, что любовь матери к Митрофанушке носит в пьесе исключительно «зоологический характер». На телесный симбиоз матери и сына указывает и семантика имени главного героя комедии («Митрофан» – «материю явленный»). Упоминание живота Митрофанушки в самом начале пьесы, конечно же, не случайно. Очевидно, что Фонвизин обыгрывает здесь слова «живот» и «жизнь», отождествляя их значения. Обжорство Митрофанушки, несомненно, восходит к «карнавальской традиции», однако просветительская пьеса по своему внутреннему пафосу всегда слишком серьезна, чтобы быть чистым выражением «раблезианской игры с материей». Кроме того, в комедии Фонвизина совершенно отсутствует подспудный для подобного рода текстов мотив «осмеянной смерти». Напротив, тема распадающегося тленного мира занимает здесь ведущее место.

Острый запах животного мира буквально сопровождает действие, воссоздавая удушливую атмосферу. «Свиной» запах является продолжением материи, ее знаком, это символ распадающейся материи, напоминающий в конечном счете о «смердящем теле».

Скотинин, с его безотчетной любовью к свиньям, не просто смешон, но и отвратителен («как пес возвращается на свою блевотину, и вымытая свинья идет валяться на грязи» [II Петр. II, 22]). При этом важно, что чувство отвращения связано не только с отсутствием нравственных устоев у данного персонажа. Конечно, этическая сторона вопроса очень важна для ав-

тора просветительской комедии, и большая ее часть как раз посвящена разговору о нравственности. Однако Скотинин оказывается еще и знаком мира, обреченного на небытие.

Фонвизинская комедия запечатлела ужас становящейся культуры перед стихией материального бытия. Речь, конечно же, идет скорее об инстинктивном отталкивании, нежели о сознательной установке автора. За внешним отрицанием идеологии опустившихся дворян скрывается отрицание тварного мира, неизбежно связанного с распадом и смертью. Не случайно слово «смерть» формирует особое семантическое поле в пьесе. На эту закономерность фонвизинского текста, правда, в другой связи, указала О.Б. Лебедева: «слово *смерть* и синонимические ему слова *погиб*, *пропал*, *умер*, *покойник* буквально не сходят с уст бытовых персонажей, которые обладают эксклюзивным правом на это трагедийное понятие и широко им пользуются»<sup>9</sup>. Смерть таится и ждет своего часа в тварном мире Скотинина и Простаковой. Текст призван обнажить прямую связь между сферой смерти и сферой материального бытия. «Крепколобость» скотининского рода обеспечивает ему определенную живучесть, но не избавляет от тленности. Даже Вавил Фалелеич, о крепкой «головушке» которого с гордостью рассказывает Тарас Скотинин, уже почил вечным сном.

Единственное спасение из мира, обреченно ждущего своей гибели, – уход в мир вечных бесплотных идей. Этим и обусловлена феноменологическая легкость положительных персонажей «Недоросля», их принципиальная бесплотность. (В дальнейшем эти качества сформируют тип беспочвенного героя.) Неукорененность героев в бытии делает их совершенно нечувствительными для законов физического мира, в том числе и для всеобщего закона времени. Не обладая необходимой для жизни «тяжестью», персонажи высокого мира несут на себе отблеск бессмертия. Стародум возвращается из мира мертвых, репрезентируя идею бессмертия:

«Г-жа Простакова (испугавшись, с злобою). Как! Стародум, твой дядюшка, жив! И ты изволишь затевать, что он воскрес! Вот изрядный вымысел!

Софья. Да он никогда не умирал.

Г-жа Простакова. Не умирал! А разве ему и умереть нельзя?...

Г-жа Простакова. Как не умирал! Что ты бабушку пугаешь? Разве ты не знаешь, что уж несколько лет от меня его и в памятцах за упокой поминали?» [1, 138].

<sup>9</sup> Лебедева О.Б. История русской литературы XVIII века. М., 2003. С. 255.



И Стародум, и Правдин, и Милон – герои-идеи, «бессмертие» которых обеспечено их изначальной непринадлежностью жизни, своего рода ино-бытийностью. Сферой их истинного существования является не земной мир, а мир вечных идей – София. Эта «бесплотность» и «бескровность» идеальных героев чрезвычайно привлекательна для автора, поддавшегося иллюзии «жизни вечной». С точки зрения Фонвизина, Софьи (= Софии) достойны лишь те персонажи пьесы, духовное начало которых полностью вытеснило начало телесное. При этом триада «дух-душа-тело», характерная для предшествующего (средневекового) этапа культуры, «сворачивается» в классицизме в диаду «дух-тело». В результате подобной редукции из художественной реальности текста исчезает необходимое промежуточное звено – «душа», связующая «дольный» и «горный» миры. Оппозиция «дух-тело» обретает в русском классицизме абсолютный характер: без-духовность отрицательных персонажей в системе фонвизинского текста уравновешена бес-плотностью положительных героев. Интересно при этом отметить, что телесная «тяжесть» Простаковой и Скотинина обеспечена удивительной «легкостью» и «прозрачностью» их языка, напротив персонажи софийного мира (Милон, Правдин, Стародум) «утяжеляются» речью. Не случайно последним героям принадлежат развернутые высказывания, которые в будущем развернутся в блестящие, но бесконечные монологи Чацкого. Здесь происходит зарождение героев, чья субъектность будет обеспечена исключительно речевым планом...

Добавим, что устремленность к высшему софийному миру и отказ от земного существования – характерная черта всей русской литературы. Именно здесь проходит водораздел между искусством классическим и искусством классицистским. Античность, на которую декларативно была ориентирована русская словесность, как известно, обожествляла близкую материю, усматривая в ней ту непосредственную основу, благодаря которой только и могло осуществляться человеческое бытие. Бог существует в великой явленности вещей, составляющих суть античного Космоса. Это доверие к близлежащему миру безвозвратно утрачено русской культурой. Не случайно, что истинные ценности всегда располагаются за пределами того пространства, в котором пребывает человек. Глав-

ный герой русской литературы – лишний человек, патологически не способный различать ценность Близкого, обреченный на дальней зрение, блуждающее в пространственных лабиринтах. Вследствие этого одним из основных жанров в литературе становится жанр путешествия, репрезентирующий идею не включенности субъекта в пространство. Путешествие не что иное, как скольжение по поверхности мира, за которым скрывается страх места как точки, где тело обретает искомую тяжесть, где воскресает память о Матери-Земле, рождающей и умертвляющей всякую плоть. И Стародум, и Милон, и Правдин – герои «путешествующие», не прикрепленные к почве. Слово «мещанин» в русском языке очень рано начинает нести в себе негативный оттенок, становясь синонимом «мертвого» человека, не способного к живой мысли. («Мещанская драма» будет создана А.Н. Островским почти век спустя. Примечательно, что Островский из пьесы в пьесу будет воспроизводить всю ту же, уже знакомую русскому читателю из пьес Д. Фонвизина, А. Грибоедова, Н.Гоголя, удушливую атмосферу оседлости, в которой невозможно рождение истинного героя.)

В первой настоящей русской комедии, таким образом, запечатлено недоверие к окружающему миру вещей, которое в дальнейшем будет характеризовать российскую словесность в целом. Оседлость надолго станет признаком недостойной кисти художника действительности, напротив, «легкость» персонажа, его способность перемещаться в пространстве окажется знаком, указующим на несомненную подлинность изображенного лица.

Этими же причинами, на наш взгляд, обусловлен и факт отсутствия истинной комедии на русской почве. Конечная цель всякой комедии – возвращение мира к его исходным параметрам. Это неизбежное возвращение комедии к своему началу на глубинных уровнях несет в себе идею осмеяния Времени, нарушающего исходный порядок вещей в мире. Комедия Фонвизину не удалась, ибо логика осмеяния смерти не «склоняется на русские нравы». Специфика фонвизинской комедии заключается в том, что ее структура разомкнута, начала и концы не связаны между собой, образуя «зазор», «щель» в ином пространстве. Это и есть выход в последующую романтическую литературу.

## ГОТОВИМСЯ К УРОКУ

---

Е.Н. Проскурина

### «ПОДНИМАЯ ОПУЩЕННЫЙ ПЛЕД...»

Функция художественной детали в творчестве А.П. Чехова.

Урок-практикум в 11-м классе

В школьной программе изучение творчества Чехова следует за изучением творчества Л.Н. Толстого. После толстовской моноличности, развернутых характеристик, даваемых миру, историческим обстоятельствам, персонажу, подчеркнутого внимания к внутреннему состоянию героев, «психологии души» художественный мир Чехова представляется учащимся непривычно простым. Главная задача учителя – показать глубину смысла в чеховских произведениях, достигаемую автором через богатство подтекста. Своеобразие поэтики Чехова доказательнее всего предстает через выявление функции художественной детали в его текстах. Несомненно, наибольшую нагрузку художественная деталь несет в драматических произведениях писателя, помогая не только раскрытию характера персонажа, но и определению авторской позиции, а также выявлению жанровых особенностей его пьес.

Наиболее сложной для учащихся является задача найти в чеховском тексте замену прямому авторскому высказыванию, развернутой психологической характеристике персонажа, что стало уже привычным для них способом выявления отношения писателя к изображаемому, то есть помогало сориентироваться в плане основной идеи произведения в рамках классической поэтики. И здесь необходимо помочь ученикам уяснить то, что в чеховском повествовании, как прозаическом, так и драматургическом, действуют тенденции иного рода. Автор не стремится сразу дать целостную характеристику своему герою, концентрируя в одном фрагменте текста все штрихи к его портрету. Наоборот, он разбрасывает их по всему произведению, причем, как бы случайно, намеком, постоянно перемежая их иными описаниями: предметного мира, окружающей обстановки, фрагментами фабульного действия. Будучи приемами *скрытого* психологизма, эти детали внешне часто оказываются не связанными между собой либо противоречащими друг другу, что и составляет главную сложность читательского восприятия, требует концентрации внимания, активизации

аналитических функций воспринимающего сознания.

Часто за чеховской деталью кроется авторская ирония, понимание природы которой ведет к пониманию особенности его отношения к окружающему миру и человеку. Так, например, в «Вишневом саду» иронический план часто скрыт в предельно лапидарной ремарке. Первая характеристика Симеонова-Пищика, который в списке действующих лиц определен как «помещик», дается Чеховым через одежду персонажа: «в поддевке из тонкого сукна и шароварах» (562)<sup>1</sup>, что сразу создает впечатление растождествления личности, задающее смысловую стратегию жизненного разлада. Здесь же появляется и Гаев, входя, делающий движения «руками и туловищем», «как будто играет на бильярде», чем вводится семантика жизни-игры и героя-игрока. Именно эта первая характеристика не позволяет всерьез отнестись к уверениям Гаева о том, что он не допустит продажи вишневого сада:

«Честью моей, чем хочешь, клянусь, имение не будет продано! *{Возбужденно.}* Счастьем моим клянусь! Вот тебе моя рука, назови меня тогда дрянным, бесчестным человеком, если я допущу до аукциона! Всем существом моим клянусь» (571).

Эта пафосная тирада, вполне искренняя, тем не менее, попадает в контекст жизни-игры, театра жизни, к чему примешивается оттенок инфантильности – недаром в процессе монолога Гаев «кладет в рот леденец». Именно инфантильности, то есть некоего отрицательного качества личности, в отличие от детства, всегда имеющей в художественном тексте положительную смысловую нагрузку, восходящую к евангельской максиме «будьте как дети».

При объяснении особенностей чеховской характеристики следует обратить внимание на многофункциональность его художественных приемов. То, что, на первый взгляд, относится к чисто формальному плану, оказывается средством раскрытия внутреннего мира персонажа.

---

Елена Николаевна Проскурина — кандидат филологических наук, старший научный сотрудник Института филологии СО РАН (Новосибирск);

---

<sup>1</sup> Текст пьесы цитируется по изданию: Чехов А.П. Избранное: В 3-х тт. Т. 3. М., 1994. С. 556-605. Страницы указаны в скобках.

Так, при анализе характера Гаева следует остановиться на его бильярдных жестах. Называемые им удары, как пишет в своей статье В.Е. Кайгородова, ссылаясь на письма Чехова, были им тщательно продуманы<sup>2</sup>. В письме к О.Л. Книппер, например, есть знаменательная просьба: «Попроси Вишневого<sup>3</sup>, чтобы он прислушался, как играют на бильярде, и записал бы побольше бильярдных терминов. Я не играю на бильярде, или когда-то играл, а теперь все позабыл, и в пьесе у меня все случайно. Потом с Вишневым мы сговоримся, и я напишу все, что нужно»<sup>4</sup>. «Все способы игры, пишет в указанной статье В.Е. Кайгородова, – которыми пользуется Гаев, в бильярде являются отыгрышами ... выиграть партию, постоянно отыгрываясь, весьма трудно. Обычно отыгрываются тогда, когда нет уверенности положить шар. При таких ударах важное значение имеет характер человека, его хладнокровие и терпение. Отыгрышами пользуются в ответственных партиях с серьезным партнером и, как правило, первыми не выдерживают неосмотрительные игроки. Так играют и робкие, слабые противники»<sup>5</sup>. То есть бильярдные взгляды Гаева: «Режу в угол»; «Дуплетом желтого в середину» и пр. оказываются косвенными способами самохарактеристики персонажа, а сломанный Епиходовым незадолго до катастрофы кий Гаева приобретает значение символической детали.

В отличие от своих литературных предшественников, стремившихся к максимально полной психологической характеристике персонажей, Чехов «старается найти и художественно воссоздать прежде всего доминанту внутренней жизни героев, *передать ведущий эмоциональный тон*»<sup>6</sup>. Чаще всего способом такой передачи оказывается как раз метко подобранная автором художественная деталь. Так, для характеристики современного ему молодого поколения как слабого и бесплодно-мечтательного в «Вишневом саде» введен лишь один элемент в описание одежды Пети: его ста-

рые и грязные калоши, на что ему постоянно указывает Фирс. Смысловой поддержкой этой детали служит поношенный студенческий мундир Пети («вечным студентом» называет он сам себя) и прозвище «облезлый барин», данное ему, по словам самого героя, «одной бабой» в вагоне поезда. Стремясь вырваться из «барской» России, он по существу является плотью от ее плоти, ее приживалом и блудным сыном. Вспомним, что в финале пьесы Варя находит в заколоченном доме чьи-то забытые калоши, вероятнее всего, Гаева. Эта деталь служит примером тому, что за видимой оппозицией (в данном случае уходящего/нового) у Чехова часто оказывается скрыто внутреннее родство<sup>7</sup>.

Фигура Пети Трофимова соотносится с фигурой другого чеховского персонажа, Саши из рассказа «Невеста». Сопоставление двух этих произведений, написанных Чеховым в одно время и посвященных одной проблеме: будущего России и судьбы молодого поколения, – является продуктивным способом их взаимохарактеристики. Обратимся лишь к небольшому фрагменту возможного сопоставительного анализа. Живя в доме Нади, имея там отдельную комнату, которую сами хозяева называют «Сашиной», герой рассказа постоянно критикует их за грязь и бесхозяйственность:

«Сегодня утром рано зашел я к вам на кухню, а там четыре прислуги спят прямо на полу, кровати нет, вместо постелей лохмотья, вонь, клопы, тараканы... То же самое. Что было двадцать лет назад, никакой перемены ... Мне все здесь как-то дико с непривычки, – продолжал он. – Черт знает, никто ничего не делает...» (364-365)<sup>8</sup>.

Однако когда Надя посещает Сашу в его комнате в Москве, оказывается, что в ней было «накурено и наплевано; на столе возле остывшего самовара лежала разбитая тарелка с темной бумажкой, и на столе и на полу было множество мертвых мух. И тут было видно по всему, что личную жизнь свою Саша устроил неряшливо, жил как придется, с полным презрением к удобствам...» (376-377). Пренебрежение к собственному бытовому обустройству здесь, на первый взгляд, связано с мыслью героя о будущем всеобщем счастье, достигаемом «переворотом» личной устоявшейся, но непродуктивно проживаемой жизни. Однако

2 См.: Кайгородова В.Е. «Вишневый сад» А.П. Чехова: поэтика названия и основные мотивы // Русская литература XIX-XX вв. Поэтика мотива и аспекты литературного анализа. Новосибирск, 2004. С. 249-256.

3 Вишневский Александр Леонидович (настоящая фамилия Вишневецкий) – друг А.П. Чехова, с которым он учился в гимназии, профессиональный актер.

4 Чехов А.П. Собр. соч. и писем: В 30-ти тт.: Письма: В 12-ти тт. М., 1974-1985. Т. 11. С. 273. Курсив мой – Е.П.

5 Кайгородова В.Е. Указ. соч. С. 253. Курсив мой – Е.П. См. также: Балин И.В. Бильярд. М., 2000; Балин И.В. В мире бильярда. Ростов н/Д. 2000.

6 Есин А.Б. О двух типах психологизма // Чехов и Лев Толстой. М., 1980. С. 74. Курсив мой – Е.П.

7 Этому художественному приему В. Шмид дал название «эквивалентность». См.: Шмид В. Эквивалентность в повествовательной прозе. По примерам из рассказов А.П. Чехова // Шмид В. Проза как поэзия. Пушкин. Достоевский. Чехов. Авангард. СПб., 1998. С. 214-294.

8 Текст рассказа цитируется по изданию. Чехов А.П. Указ. соч. Т. 3. С. 363-380. Страницы указываются в тексте.

утверждая ценности, кажущиеся противоположными тем, которыми живет семья Нади, Саша своим образом жизни демонстрирует генетическое сходство с критикуемым им бытовым укладом. С другой стороны, как помним, Сашино пренебрежение к внешнему плану своей жизни имеет трагический исход: он заболевает чахоткой (причем, живет он в Москве, а не в «литературно»-чахоточном Петербурге, что является еще одной знаковой деталью) и скоро умирает. Эта смерть в контексте чеховской проблемы судьбы молодого поколения как будто прочерчивает перспекцию судеб других его персонажей: Ани и Пети из «Вишневого сада», а также и «невесты» Нади, которая, как пишет Чехов в финальной фразе рассказа, «покинула город, – как полагала, навсегда» (380). В этом чеховском «как полагала» заключена вся авторская ирония, связанная, во-первых, с уже обозначенной идеей сущностного сходства того, что на поверхности видится как противоположное, а во-вторых, с мыслью о наивности этих юных героев, их незнанием жизни, которой они так легкомысленно доверяются, и неспособностью не только прозреть будущее, но противостоять реальным обстоятельствам, взять ответственность прежде всего *за собственную жизнь*, что и является единственным, по Чехову, залогом спасения вишневого сада.

Примеров функциональной роли художественной детали в чеховских текстах, в том числе и в «Вишневом саду», множество. Так, характерологической деталью, объединяющей мужских персонажей пьесы в некую нелепую группу, является их обувь, либо скрепляющая, как у Епиходова, либо старая и грязная, как у Пети и Гаева, либо кричаще-несуразная, как у Лопехина. Если попробовать найти определяющий принцип характеристики женских персонажей, то таковым выступает их обделенность любовью: иллюзией любви тешит себя Раневская, остается одинокой Варя, обманута в своих надеждах на Яшу Дуняша. Та же непрочность мерцает в отношениях Ани и Пети:

«А н я (*смеясь*). Спасибо прохожему, напугал Варю, теперь мы одни.

Т р о ф и м о в . Варя боится, а вдруг мы полюбим друг друга ... Она своей узкой головой не может понять, что мы выше любви. Обойти то мелкое и прозрачное, что мешает быть свободным и счастливым, вот цель и смысл нашей жизни...

А н я (*всплескивая руками*). Как хорошо вы говорите!» (582-583).

В этом диалоге любопытно то, что сначала он, казалось бы, строится по типу любовной сцены. Об этом говорят слова Ани, которая радуется возможности остаться с Петей вдвоем.

Однако, подчиняясь логике его речей, она внутренне перестраивается и уже с восторгом воспринимает идею отказа от любви, которой на самом деле так жаждет ее сердце. Из этого эпизода становится ясно, что будущая судьба Ани вписывается в общую модель судеб женских персонажей пьесы. Здесь вновь уместно обратиться к сопоставлению «Вишневого сада» с рассказом «Невеста», в котором Надя, поддавшись критическим речам Саши, решает порвать со своим домом. Но главное, в чем она не отдает себе отчета, это то, что уехать она хочет *вместе с Сашей*:

«– Завтра же я уеду отсюда. *Возьмите меня с собой, Бога ради!*

Саша минуту смотрел на нее с удивлением; наконец он понял и обрадовался, как ребенок ...

– Великолепно! – говорил он, потирая руки. – Боже, как это хорошо!

А она смотрела на него, не мигая, большими, влюбленными глазами, как очарованная, ожидая, что он тотчас же скажет ей что-нибудь значительное, безграничное по своей важности; он еще ничего не сказал ей, но уже ей казалось, что перед нею открывается нечто новое и широкое, чего она раньше не знала, и уже она смотрела на него, полная ожиданий, готовая на все, хотя бы на смерть ...

Клянусь вам, вы не пожалуете и не раскаетесь ... Поедете, будете учиться, а там пусть вас носит судьба ... Главное – перевернуть жизнь, а все остальное не важно. Итак, значит, завтра едем?

– О, да! Бога ради!» (374-375. Курсив мой - Е.П.)

Как видим, данная сцена повторяет ту модель, по которой строится объяснение Ани и Пети в «Вишневом саду». Внутренне подчиняясь настроению любимого человека, Надя, как и Аня, не замечает подмены, которая происходит в мотивации ее отъезда. Не замечает она и равнодушия Саши к ее судьбе, так как находится под обаянием идеи перемены жизни, исполненной неопределенной, но светлой надежды. В дальнейшем смерть Саши, старение мамы и бабушки, ветшание родного дома, отвычка жить в нем усиливают интонацию неопределенности, уменьшая при этом пафос надежды, чего пока не осознает героиня, но что уже отчетливо чувствует автор, проявляя свое провидение относительно отъезда героини многозначительной пометой «как полагала, навсегда», о чем речь шла выше.

Работа над «Вишневым садом» стала для Чехова прощаньем с жизнью, с родиной. Отсюда столько щемящей грусти в этом произведении, тем не менее обозначенном самим автором как комедия. Понять природу этой грусти и

вместе с тем уяснить авторское определение жанра – еще одна важная цель на уроках по «Вишневному саду». Несомненно, чеховская пьеса – это не столько сама жизнь, сколько грезы о жизни. И вот там, где это грезы – там грусть и густота лирического фона. Особенным здесь является то, что авторские «шаблонно-поэтические» приемы, относящиеся к разряду «скомпрометированной» поэтики, используются Чеховым в их, так сказать, прямом назначении, вне функции семантического снижения. Это касается, прежде всего, описаний вишневого сада, отношения к нему героев, а также отдельных реплик персонажей, часто вставленных в иронический контекст. Такой прием повествовательного парадокса отражает сложность авторской позиции по отношению и к затронутой проблеме, и к персонажам пьесы.

Но вместе с тем невозможность осуществления героями их грезы, бессилие удержать ускользающую жизнь как раз и является мотивацией для введения в сложную интонационную партитуру пьесы авторской иронии, горечь которой запрятана глубоко в подтекст. Наиболее точно, может быть, определил особенность авторского плана в другой, правда, чеховской пьесе: «Три сестры», – И. Анненский в своем эссе «Драма настроения. Три сестры». Не любя Чехова за то, что он, по мысли критика, совершает подмену жизни литературой, Анненский в то же время уловил в его творчестве тот доминирующий «эмоциональный тон», который позволяет составить психологическую характеристику самого автора как тонко чувствующего субъекта, улавливающего все вибрации современной ему реальности: «Люди Чехова, господа, это хотя и мы, но престранные люди, и они такими родились, это *литературные* люди.

Вся их жизнь, даже оправдание ее, все это *литература*, которую они выдают или и точно принимают за жизнь ... Вспомните, что все эти люди похожи на лунатиков вовсе не потому, что Чехову так нравились какие-то сумерки, закатные цветы и тысячи еще бутафорских предметов, приписанных ему досужей критикой, а потому что Чехов чувствовал за нас, и это *мы* грезили, или каялись, или величались в словах Чехова. А почему мы-то такие не Чехову же отвечать...»<sup>9</sup>.

О небытовой, «литературной», говоря языком Анненского, природе чеховского вишневого сада писал в свое время И.А. Бунин: «...нигде не было в России садов сплошь вишневых; в помещичьих садах были только части садов, иногда даже очень пространные, где росли вишни. И нигде эти части не могли быть, опять-таки вопреки

Чехову, как раз возле господского дома, и ничего чудесного не было и нет в вишневых деревьях, некрасивых, как известно, корявых, с мелкой листвой, с мелкими листочками в пору цветения, вовсе не похожими на то, что так крупно, роскошно цветет как раз под самыми окнами господского дома в Художественном театре»<sup>10</sup>. Это бунинское описание звучит контрапунктом чеховскому видению реальности, о чем свидетельствует, например, критическое эссе К. Чуковского «Чехов». В IV главе, представляющей садоводческий талант писателя, автор пишет: «А когда [Чехов] поселился в разоренном и обглоданном Мелихове, он посадил там *около тысячи* вишневых деревьев ... Больше всего были любы ему цветущие вишневые деревья»<sup>11</sup>. В беседе с К.С. Станиславским Чехов объяснял ему разницу между вишневым и вишневым садом: вишневый сад – это доходное место, в котором растет вишня, то есть это деловой, коммерческий сад. Пригодная для сушенья, варенья, маринавань и пр., она и в чеховской пьесе приносила «лет сорок-пятьдесят назад» немалый доход. «Денег было!» – ностальгически вспоминает Фирс (564-565). А вот вишнёвый сад дохода не приносит, он хранит в себе, в своей белизне поэзию былой жизни<sup>12</sup>. Именно таким и видим мы сад в момент разворачивания действия в пьесе. Материальная его сторона осталась в прошлом, так как способ, которым заготавливали вишню, забыт и его «никто не помнит» (565). В.И. Немирович-Данченко в своей статье ««Вишневый сад» в Московском Художественном театре» метко заметил, что «Чехов оттачивал свой реализм до символа»<sup>13</sup>. Но вместе с тем и сама реальность рубежа веков способствовала процессу подобной символизации, так как все более в прошлом оказывалась веками хранимая традиция российского домоводства. В этом контексте фраза «Вся Россия – наш сад» теряет свою пафосную однозначность, в ней проявляется та горькая ирония, которая характерна для пьесы в целом и определяет ее жанровую специфику.

Как наиболее продуктивный способ проверки уяснения пройденного материала нами часто выбирается тип *урока-творческого практикума*, на котором дается задание дописать финал либо написать эпилог к

10 Бунин И.А. Собр. соч.: В 9-ти тт. М., 1965-1967. Т. 9. С. 238.

11 Чуковский К. Соч.: В 2-х тт. Т. 2. Критические рассказы. М., 1990. С.222-223.

12 См.: Станиславский К.С. А.П. Чехов в Московском Художественном театре // Чехов в воспоминаниях современников. М., 1954. С. 387.

13 Немирович-Данченко В.И. Рождение театра. М., 1989. С. 392.

9 Анненский И. Книги отражений. М., 1979. С.82-83.

произведению. В 10-м классе такое задание было дано после урока-беседы по «Бедным людям» Достоевского, в 11-м классе учащиеся дописывали финальную часть набоковского «Рождества»<sup>14</sup>, в том же 11-м классе было предложено задание написать эпилоги к «Вишневому саду». На наш взгляд, многие из ребят показали умение тонкого и вдумчивого прочтения чеховского текста, а также уяснение функциональной роли в нем художественной детали. При этом, конечно, проявились и возрастные особенности 11-классников – в их взывании надежды и света. Ниже мы приводим 5 наиболее удачных работ.

### ЭПИЛОГИ К «ВИШНЕВОМУ САДУ»

#### *Кристина Ф.*

Два года спустя. Действие происходит в бывшем имении Раневской, теперь имении Лопахина. Гостиная. Горит люстра. Весенний вечер. Окна распахнуты. В кресле за столом сидит Лопахин, что-то считает и пишет в расчетной домовой книге. Входит лакей.

*Лакей:* Письмо Вам, Ермолай Алексеич.

*Лопахин:* От кого?

*Лакей:* Потрудитесь сами прочитать. Мудрёно написано...

*Лопахин (читает про себя, затем вслух):* Да это же от Раневской,

Любови Андреевны! *(продолжает читать про себя)*. Пишет, что Анечку замуж выдает, вот только за кого – не сказано... Извиняется... В пятницу приедет?! *(лакею)*: Слышь, ты, иди и распорядись, чтобы все как положено было, завтра Раневские приехать собираются! Любовь Андреевна! Анечка с мужем! Ну, ступай, скажи... *(один в раздумье)*: Завтра разговору про сад будет, слез... *(смотрит в окно)*: Да... здесь когда-то был сад... Вишневый сад... А толку то?!... *(смотрит в окно, потом в книгу на столе... опять в окно, где видны крыши дачных построек и вдалеке одиноко белеет цветущее вишневое дерево...)*.

Занавес

#### *Андрей В.*

Зима. На тройке едет краснощекий, полный господин. Лошадьми правит плотный бордатый возница неопределенного вида.

*Господин (тряхивает снег с воротника)*: Как здесь красиво зимой... Вокруг все белое-белое, как цветущий яблоневый сад... *Возница*: Да... Когда-то здесь и вправду был сад, только

вишневый, большой-большой... Весной даже издали чувствовался запах цветущей вишни... Теперь здесь – как на кладбище: маленькие огороженные клочки земли... Как быстро все изменилось...

*Господин:* Но что же случилось с садом и его хозяевами?

*Возница:* О, это очень длинная история... *(и возница поведал седоку историю вишневого сада)*. Был сад, теперь вот – дачи... *(уныло)*: Э-эх-ха...

*Господин:* Печальная история... Что же теперь с этими людьми?

*Возница:* Кого? А, об этом ходит много слухов. Говорят, Раневская с дочерьми уехала в Яшнево. Убитая потерей любимого сада, она слезла, и вскоре явилась к ней, так сказать, «разрушительница жизненных стремлений» и избавительница смерть. Варя и Аня вышли замуж, а позже посадили небольшой вишневый сад – в память о матери... Там, в Яшнево... О, память сердца, ты сильнее... м-да... Лопахин расплодился... живет богато, но до сих пор холостой. Гаев же неизвестно куда исчез после смерти Любови Андреевны, и нет до сих пор о нем вестей. А Пищик все чего-то ждет... манны с неба... ха-ха *(засовывает в рот леденец)*.

*Господин:* Я думаю, из этой истории мог бы получиться прекрасный рассказ, если бы кто-нибудь взялся ее записать.

*Возница:* С этой мыслью вы опоздали. Один писатель (не помню, как зовут) уж написал об этом комедию, и презанятную, скажу вам, дуэтом желтого в середину! Сам в городском театре видел.

Занавес.

#### *Миша У.*

Фирс скончался в день отъезда хозяев. Епиходов обнаружил его по приезде со станции в пустом запертом доме. Старого слугу похоронили без особых церемоний на краю кладбища в топком месте. На могиле Фирса – крест, сделанный из вишни. А сад, как и хотел Лопахин, уже почти уничтожен. Хозяин уехал, дав приказ Епиходову очистить простор под дачи и искать клиентов.

Варя служит экономкой у Рагулиных. Любовь Андреевна с Гаевым и Аней – в Париже. Когда они ехали по французским землям и взирали на роскошно обработанные виноградники, то не могли удержаться от слез, вспоминая свой потерянный сад и думая о будущем с тревогой и надеждой. Ермолай Алексеич так и не прочитал ни одной книги (одну он начал – и заснул), ему интереснее заниматься практическими, прибыльными делами. Здесь он знает все: где подешевле купить и как подороже продать. Так и живет.

14 См.: Проскурина Е.Н., Ермоленко Ст. Поэтика смерти-воскресения в рассказе В. Набокова «Рождество» // Филологический класс. № 13, Екатеринбург, 2005. С. 65 (прим. 8).

*Люба Г.*

Через девять лет. Аня преподает в той самой гимназии, которую окончила сама. Она очень устает, и поэтому у нее нечасто хватает сил заняться чтением или рукоделием. Не на кого часто оставить маму, которая много болеет и не выносит одиночества. В последнее время Аня тоже что-то недомогает: у нее появились боль в груди и кашель. Но не только о маме приходится заботиться Ане. Ее дядя, Гаев, живет почти только тем, что она в состоянии ему дать. Должность банковского служащего не нравится ему, он ходит на службу нехотя, а часто и вообще не является, за что уже несколько раз собирались его уволить. Варя живет в экономках у Рагулиных, ей 33 года, но она не замужем. Она все так же рано встает и умело ведет хозяйство. Петя Трофимов, наконец, окончил университет, впрочем, без особых успехов и теперь перебивается, давая частные уроки. Он никогда больше не заглядывал в имение Раневской и не видел Лопехина. В имении все изменилось: нет уж больше вишневого сада, на его месте стоят дачи, живут приезжие дачники, даже не подозревающие о том, что дома их построены на месте срубленных прекрасных деревьев, которые так пышно цвели по весне белыми цветами...

Занавес

*Юра Д.*

Любовь Андреевна Раневская умерла от очередного удара: известие о смерти Фирса пришло к ней в Париж в то же время, когда умер любимый ею человек, и ее сердце не выдержало. Гаев, живший вместе с Раневской, еще полгода после смерти сестры работал в банке, но вскоре бросил и стал горьким пьяницей, существуя непонятно на какие средства. Варя вышла замуж за соседа-помещика и живет тихой семейной жизнью. Аня с успехом окончила гимназию, попутно давая частные уроки, и отправилась в Москву, где встретила и осталась жить с Петей. Трофимов к тому времени, наконец-то, закончил университет. Лопехин получает огромные деньги с дачников, он стал одним из самых богатых людей края, но и самым несчастным. Память о Раневской жива в нем. Симеонов-Пищик, продав за неплохие деньги свой участок земли англичанам, ведет прежний праздный образ жизни и вскоре снова оказывается сплошь в долгах, ожидая какой-нибудь кратковременной прибыли. Дуняша живет вместе с Аней и Петей и по-прежнему строит из себя барышню. Про Яшу известно только то, что он уехал с Гаевым в Париж, где, по всей вероятности, останется навсегда. Епиходов где-то служит конторщиком. Про Шарлотту не известно ничего, кроме того, что она ушла в свой город искать родных. Ушла пешком.

Занавес

Е.А. Подшивалова

### РЕВОЛЮЦИЯ И НАРОДНАЯ СТИХИЯ

К изучению поэмы А. Блока «Двенадцать» на уроке литературы.

Богатство художественного мира поэмы А. Блока «Двенадцать» породило множество интерпретаций. Семантически они сводятся к тому, что произведение трактуется как итог творческого пути поэта, как мотивно-образное воплощение его символистского мироотношения, как текст, вступающий в разнообразные контекстуальные связи. В школьном изучении представляется продуктивным поставить вопрос о принципах отражения мира в поэме, ведь, как известно, сам Блок в период ее написания испытал особое состояние прозрения, он ощутил, что прикоснулся к открывшемуся смыслу миропорядка, не случайно 29 января 1918 года появляется запись в дневнике: «Сегодня я – гений»<sup>1</sup>. Учитывая, что событие революции породило настолько увлекшую Блока мифопоэтическую концепцию переживаемой исторической эпохи, что он отразил ее в различных жанрах своей творческой деятельности (в дневниках, письмах, статьях 1917-18 годов, в поэме), следует «Двенадцать» поставить в данный разножанровый ряд и задаться вопросом, как художественный строй поэмы, в отличие от дневников, писем и статей, отразил мировидение автора. В этом случае учитель получает возможность вскрыть специфику художественного мышления, отраженного в поэме, показать, чем отличается образно выраженная концепция мира от сформулированной в дневниках, письмах, публицистике. Правда, если иметь в виду блоковские статьи, то следует помнить, что его публицистика особенная, основанная на опыте оперирования словом не как термином или понятием, а как пучком смыслов. Об этом он очень хорошо сказал в статье «О современном состоянии русского символизма»: «...Я принадлежу к числу тех, кому известно, какая реальность скрывается за его словами, на первый взгляд отвлеченными; к моим же словам прошу отнестись как к словам, играющим служебную роль (...) Определеннее, чем буду говорить, сказать не сумею» (II, 148). Из цитаты следует, что метафорический и ассоциативный принцип вы-

ражения смыслов используется А. Блоком не только в художественном, но и в публицистическом творчестве<sup>2</sup>.

Приступая к изучению поэмы «Двенадцать», следует напомнить школьникам об итогах, с которыми поэт пришел к 1917 году. Важнейшей в его поэтическом мировосприятии была категория «стихий», которую он понимал многозначно, включая сюда космогонические, природные, социальные и духовно-эмоциональные явления и состояния. Понятие «стихий» он отразил в лирических циклах второго тома стихов. В 1910-е годы Блок приходит к выводу о необходимости этически дифференцировать стихию. Поэтому он формулирует тоже многозначное понятие «музыки», способное ритмически организовать, гармонизировать мироздание, историю и человека<sup>3</sup>. В категориях «стихий» и «музыки» А. Блок осмысляет русскую историю и современность. Эти понятия он использует, размышляя о явлениях революции. В статье «Интеллигенция и революция» понятие «стихий» связано с описанием дореволюционного мира и с оценкой высвободившихся разрушительных инстинктов народа. Отсюда, характеризуя сущность «старого» мира, Блок использует лексико-семантический комплекс, отражающий нетворческие, духовно-разрушительные для человека его проявления («безделье», «скука», «пошлятина», «чувство болезни и тоски», «лживая, грязная, скучная, безобразная наша жизнь»). В этом случае понятие «стихий» адекватно понятию хаоса и эмоционально отрицательно заряжено. Оценивая стихийные действия революционного народа, Блок оправдывает их необходимостью восстановить нравственный закон в социальных отношениях.

---

<sup>2</sup> См. об этом: Лейдерман Н.Л. Пристрастное слово (Публицистика 1917-1920 гг. о русской революции; Поэтическая публицистика А. Блока: статья «Интеллигенция и революция») // Филологический класс, 2005, № 14. С. 30-34.

<sup>3</sup> Смысловую наполненность категории «музыка» достаточно точно определил Ф. Степун: «Вся философия истории Блока, его политическая страстность и его безумие, окрашенное пристрастием к большевизму, связано с пониманием музыки как первостихии исторического процесса (...) Без учета блоковского понимания музыки не в смысле искусства, а в смысле мистической первоосновы истории, в Блоке ничего нельзя понять, так как и революцию он с первых же моментов ее возникновения начал ощущать как рождение новой музыкальной волны» (Степун Ф. Историческое и политическое мирозерцание Александра Блока // Степун Ф. Встречи. М., 1998. С. 145-146).

---

*Елена Алексеевна Подшивалова — доктор филологических наук, профессор Удмуртского государственного университета.*

<sup>1</sup> Блок А. Сочинения: В 2 т. М., 1955. Т. 2. С. 496. Далее текст цитируется по этому изданию с указанием номера тома римской и номера страницы арабской цифрами.



Стихия революционного разрушения является для него критерием оценки духовно обеспеченных ценностей: в революции уцелеет только истинно жизнеспособное: «Дворец разрушаемый – не дворец. Кремль, стираемый с лица земли – не кремль» (II, 225). Понятие «музыки» используется для характеристики идеи революции и для оценки революционного творчества народа. Описывая смысл революции, Блок прибегает к лексико-семантическому ряду, отражающему творческие, духовно-созидательные ее проявления («чтобы наша жизнь стала справедливой, чистой, веселой и прекрасной», «она лелеет надежду поднять мировой циклон, который донесет в заметенные снегом страны – теплый ветер и нежный запах апельсиновых рощ», «Мир и братство народов» (...)) Вот музыка, которую имеющий уши должен слышать»). В самой стихии революционного разрушения он ощущает созидательные, творческие, музыкальные начала. Смысл статьи состоит в том, что для Блока революция – это такой, подлинно поэтический момент исторической жизни, когда уравновешены понятия «стихии» и «музыки»: стихия революции чревата музыкой, разрушение здесь есть знак творчества, оно оборачивается созиданием, историческая жизнь одухотворяется.

Зададимся далее вопросом о том, является ли поэма «Двенадцать» художественной иллюстрацией идей, оформленных в статье, или художественное творчество, помимо заданного автором смысла, способно привести к непредвиденному художником открытию, способно обернуться духовным откровением? Судя по тому, что статью и поэму Блок писал почти одновременно, можно предположить, что в поэму он вкладывал те же смыслы, что и в статью. Проверим это предположение последовательным анализом всех элементов системы произведения.

Поскольку мы задались вопросом о принципах изображения мира в поэме, начнем с описания пространства и времени.

Пространство здесь изображается недифференцированным. Город, по которому движутся красногвардейцы, одновременно является «всем божьим светом». Поэтому пространство топографически немаркировано. Урбанистические его приметы представлены образами «здания» («От здания к зданию протянут канат», «И у нас было собрание... / Вот в этом здании»), «этажей» («Запирайте этажи»), «невской башни». Социальные характеристики пространства представлены образами кабака (« – А Ванька с Катькой – в кабаке»), «погребов» («Отмыкайте погреба»). Как видим, все эти образы создают не пластику конкретно изображаемого мира, а являются метафорами социально разнородного урбанистического пространства. Но урбанистические приме-

ты в характеристике пространства не единственны, оно проявляет себя как стихийно-природное. В городе больше «сугробов», чем «зданий». Образ здания возникает в тексте дважды, образ сугроба и льда – неоднократно. Приметы города уничтожены разгулявшимися стихийными явлениями, властвующие в нем ветер и метель разрушают очертания рукотворного мира. Урбанистические приметы пространства вытесняются космогоническими. Отсюда и цветовая гамма, которой оно маркировано. Черным и белым обозначены не материальные объекты изображаемого городского мира, а космогонические явления – время суток («черный вечер»), осадки («белый снег», «снежной россыпью жемчужной»), мифологический образ («в белом венчике из роз»). «Черный» и «белый» являются не столько цветами, сколько знаками теневой и световой сторон мироздания. Пространство города-мироздания являет собою через цвет космогонические свет и тьму, драматически сошедшие в настоящем. Красный цвет тоже не маркирует пространство. Он является признаком явленного в мире энергийного начала, аналогом переживаемого в историческом моменте космогонического взрыва («В очи бьется / Красный флаг»).

Время в поэме не течет от прошлого через настоящее к будущему. В настоящем соединились прошлое и будущее. Точнее настоящее как время трансформировано в пространство города-мироздания, где прошлое и будущее не отделены друг от друга. Город – это сценическая площадка, на которой разыгрывается драма взаимодействия прошлого и будущего. Это подтверждает образный строй поэмы. Медиаторами будущего являются двенадцать красногвардейцев. Об этом свидетельствует их самохарактеристика и описание, сделанное повествователем («Мы на горе всем буржуям / Мировой пожар раздуем», «Их винтовочки стальные / На незримого врага...»). Однако двенадцать являют собою не нового, а «ветхого» человека («В зубах – сигарка, примят картуз, / На спину б надо бубновый туз!»). Более того, их сопровождает волк-пес, являющийся символом старого буржуазного мира («Отвяжись ты, шелудивый, / Я штыком пощечочу! / Старый мир, как пес паршивый, / Провались – поколочу!») и знаком теневой, inferнальной стороны мироздания (пес – земная ипостась дьявола). Таким образом, те, кто в производстве должны символизировать будущее, оказываются носителями примет прошлого.

Такую же двойственную сущность являет собою образ Христа, предворяющий шествие двенадцати. Его местоположение в образной цепочке (пес – красногвардейцы – Христос) позволяет ассоциировать его с будущим, тем более, что будущее в поэме пространственно представлено.

Оно – впереди как разворачивающаяся бесконечность («...И идут без имени святого / Все двенадцать – вдаль»). Однако, как видно из фразы, в так понимаемом будущем нет места Христу (даль осваивается красногвардейцами «без имени святого»). Христос находится не в абсолютно отдаленном от несовершенного настоящего идеальном мире, а в опасной близости к двенадцати, поэтому его сущность не иноприродна их сути. В образе Христа также сопрягаются прошлое и настоящее. Он – напоминание о том, что христианские идеи не воплотились в истории, христианство соединилось с язычеством и государственными интересами, именем Христа творились не только благодеяния, но и беззакония. Как известно, образ Христа, изображенного в конце поэмы, не удовлетворял и самого Блока. Выражая это чувство, он записал в дневнике: «Дело не в том, «достойны ли они его», а страшно то, что опять он с ними и другого пока нет; а надо Другого» (II, 496). Ф. Степун обращает внимание на то, что «начертание Другого с большой буквы неоспоримо указывает на то, что Блок под Другим понимал антихриста»<sup>4</sup>. Однако дальнейший текст блоковского дневника позволяет усомниться в этом утверждении. Для Блока речь идет не о том, кого достойны красногвардейцы – Христа или Антихриста, а о том, что Христос двойственен по природе, воплощает не только световую, но и тeneвую суть мира, а потому не способен выразить музыкальную природу происходящего мистериального творческого акта. Как следует из записей, для Блока образ Христа профанирован историческими формами воплощения идей христианства. Лживы не идеи, а социальные институты, их поддерживающие. Отсюда: «Патриотизм – грязь (...) Религия – грязь (попы и пр.) (...) Романтизм – грязь. Все, что осело догматами, нежной пылью, сказочностью, – стало грязью (...) Только – полет и порыв; лети и рвись, иначе на всех путях – гибель. Может быть, весь мир (европейский) озлился, испугался и еще прочнее осядет в своей лжи. Это не будет надолго. Трудно бороться против «русской заразы», потому что – *Россия заразила уже здоровьем человечество*. Все догмы расшатаны, им не вековать» (курсив автора – Е.П.) (II, 496-497). Представляется необходимым привести эту достаточно пространную цитату, чтобы подчеркнуть, что, по мысли Блока, происходящий творческий процесс пересоздания мира, требует обновленного («Другого») символического образа, заряженного идеей этих изменений. Образ Христа для поэта способен являться лишь аналогом современной идеи преображения косной при-

ды мира, а не выражать ее сущность, так как христианские ценности оказались исторически невоплотимыми, не реализовались в историческом опыте человечества.

Таким образом, на уровне изображения художественного времени и пространства, в специфике образного строя поэмы революция предстает как стихия. Мир недифференцирован. В мире и человеке смешались свет и тьма, будущее и прошлое. Блок не находит образа, способного передать его мысль о музыкальной природе революции.

Повествовательный и жанровый уровни произведения подтверждают эту концепцию и продолжают ее художественно развивать.

Стихийная сущность революции выражена в социальном разноречии, которое организует произведение. У Блока не только заговорила «улица разноликая»: поп, поэт, барыня в каракуле, красногвардейцы, проститутки. Здесь не отделены друг от друга книжное, устно-поэтическое, разговорное и бранное слово. Отсюда – несколько типов субъектов речи, организующих текст: повествователь, лирический герой, субъект коллективного устно-поэтического творчества, индивидуальная речь героев. Повествователь организует текст, типологически представляющий собою «петербургскую повесть»: «Черный вечер / Белый снег (...) От здания к зданию / Протянут канат. / На канате плакат (...) Поздний вечер. / Пустеет улица. / Один бродяга сутулится. / Да свищет ветер... (...) Опять навстречу несется вскачь, / Летит, вопит, орет лихач... (...) И опять идут двенадцать, / За плечами – ружьеца. / Лишь у бедного убийцы / Не видать совсем лица... (...) Стоит буржуй на перекрестке / И в воротник упрятал нос. / А рядом жметесь шерстью жесткой / Поджавши хвост паршивый пес. / Стоит буржуй, как пес голодный, / Стоит безмолвный, как вопрос. / И старый мир, как пес безродный, / Стоит за ним, поджавши хвост. (...) ...И идут без имени святого / Все двенадцать – вдаль. (...) ...Вдаль идут державным шагом... (...) Впереди – сугроб холодный (...) Только нищий пес голодный / Ковыляет позади... / Скалит зубы – волк голодный – / Хвост поджал – не отстает – Пес холодный – пес безродный (...) Трах-тах тах! – И только эхо / откликается в домах...» и далее до конца произведения. Этот текст описателен, преимущественно безоценочен, слово повествователя литературное, нацеленное на создание объективной картины мира.

Лирический герой видит мир иначе, через опыт эмоционального восприятия. Он живет не только своими чувствами, но и чувствами других людей, передает их состояния: «Под снежком – ледок. / Скользко, тяжело, / Всякий ходок / Скользит – ах, бедняжка!». Если повествователь изоб-

<sup>4</sup> Там же. С. 154.

ражает мир глазами стороннего наблюдателя, то лирический герой высказывается изнутри неупорядоченного, охваченного стихией пространства. Поэтому нормативный литературный язык оказывается неподходящим для выражения его личностной оценки. Слово лирического героя так же незавершено, как окружающий мир, оно находится в процессе выработки смыслов: «Злоба, грустная злоба / Кипит в груди... / Черная злоба, святая злоба». Как видим, в характере построения данной фразы, представляющей собою перебор ценностей, отражен процесс формирования интеллектуально-нравственной оценки происходящего. Лирический герой через характер слова предстает в процессе духовного становления. Отсюда его слово открыто «чужим» смыслам, способно вступать в диалог с ними, а в его речь проникает «чужое» слово: «И Петруха замедляет / Торопливые шаги... / Он головку вскидывает, / Он опять повеселел... / Эх, Эх! / Позабавиться не грех!». И лексема «вскидывает», и интонация, переданная народно-песенным оборотом: «Эх, эх! / Позабавиться не грех!», – проникают в слово лирического героя из чужого не книжного языка.

Субъект коллективного устно-поэтического творчества представлен типами слова, свойственными различным жанрам фольклора («Как пошли наши ребята в / В красной гвардии служить – / В красной гвардии служить – / Буйну голову сложить» – слово, свойственное субъекту, организующему жанр солдатской песни; «Не слышно шуму городского, / Над невской башней тишина» – слово, свойственное субъекту, организующему жанр городского романа). Кроме того, субъект устно-поэтического творчества может предстать в тексте нелитературным, сказовым рассказчиком: «Ох, ты, горе-горькое! / Скука-скучная, / Смертная! / Ужь я времечко / Проведу, проведу...». Лексический, грамматический, фразеологический, синтаксический, интонационный строй восьмой главки, открывающейся данным отрывком, свидетельствует о том, что она организована неграмотным, социально-низким субъектом с простонародным сознанием.

Индивидуальная речь героев представлена в тексте и как прямая (« – Предатели! / – Погибла Россия!») и как косвенная, зафиксированная в слове повествователя, но способная переходить в прямую («Старушка убивается – плачет, / Никак не поймет, что значит, / Зачем такой плакат, / Такой огромный лоскут? / Сколько бы вышло портянок для ребят, / А всякий – раздет, разут...»). Между субъектами речи нет иерархии, они на равных участвуют в создании картины мира. Тем самым последняя приобретает многообразие и неоднозначность, не упорядочивается

каким-то высшим сознанием, выглядит клочковатой, лишается целостности.

Мысль автора о стихийном состоянии мира передана и через жанровую организацию произведения. «Двенадцать» имеют подзаголовок «Поэма». Но жанр поэмы как лиро-эпического произведения тут не выдержан. «Двенадцать» представляет собою соединение разных жанров книжного и устно-поэтического творчества. Причем, переход от жанра к жанру оказывается неподготовленным и необусловленным какими-то эстетическими причинами. Этот переход является результатом разноречия, организующего произведение. Каждый субъект выражает себя в свойственном ему речевом жанре: повествователь – в жанре повести, лирический герой – в жанре лирического стихотворения или лирического рассказа («Поздний вечер. / Пустеет улица. / Один бродяга сутулится. / Да свищет ветер... / Эй, бедняга! / Подходи – / Поцелуемся...»), субъект коллективного устно-поэтического творчества – в жанре сказа, частушки, городского романа, солдатской песни, персонажи организуют диалог: « – Что, товарищ, ты не весел? / – Что, дружок, оторопел? / – Что, Петруха, нос повесил?». Разные речевые жанры соединяются в тексте не иерархически, а равноправно. В результате текст выглядит жанрово разнородным.

Проанализировав последовательно пространственно-временной, образный, субъектный и жанровый уровни системы произведения, приходим к выводу о том, что автор создает картину неупорядоченного мира. Мысль о стихийной сущности революции выражена через данные элементы системы произведения.

Как же в поэме представлена авторская мысль о музыкальной сущности революции, на каких уровнях художественного целого выражена мифотворческая идея?

Чтобы ответить на этот вопрос, следует обратиться к анализу сюжетной и композиционной организации поэмы.

Сюжет представляет собою историю Петрухи. Эта история основана на сквозной идее блоковского трехтомника стихов: человек, в понимании поэта, проходит духовный путь, преобразуется, способен откликаться на гармонизирующие ритмы мироздания, приходит в соответствие им. Петруха переживает три состояния. Сначала он на стадии «стихийного человека», «ветхого Адама». Поэтому душа его мертва, он воспринимает мир телесно. Даже любовь к Катке не одухотворяет его, он привлечен внешними данными героини, о чем свидетельствует ее описание, сделанное Петрухой («Толстоморденькая... У тебя на шее, Катя, / Шрам не зажил от ножа (...) В кружевном белье ходила (...) Гетры серые носила»). Отмеченное героем единствен-

ное качество души Катьки («Из-за удали бедовой в огневых ее очах») свидетельствует о том, что его притягивает человеческая стихийность, необузданность. В этих свойствах натуры Петруха и Катька родственны друг другу. «Ветхий Адам» проявляется в герое через способ поведения. Отношения с миром он строит эгоцентрически, нарушает нравственный закон «не судите», регулирующий отношения между людьми. Чувство обиды на Катьку и желание мести Ваньке определяют разрушительный порыв Петрухи. Героя захлестывает стихия индивидуалистического своеволия, поэтому действия его не вносят справедливость в миропорядок. Следующий этап сюжетного развития составляет процесс духовного перерождения героя. Жажда мести и злоба, переполняющие Петруху, выливаются в преступление, и преступление оборачивается самонаказанием: он убивает не обидчика (что само по себе могло служить Петрухе нравственным оправданием), а женщину, к которой испытывает чувство («Ох, товарищи, родные, / Эту девку я любил...»). Преступление против другого становится преступлением против себя, актом саморазрушения. Поэтому за преступлением следует раскаяние, которое перерождает Петруху, превращая его из человека «допотопного», «стихийного», индивидуалистичного в человека, способного жить в согласии с миропорядком. Процесс покаяния в человеке мыслится автором как духовно созидательный, поэтому он описан трижды несколькими субъектами: самим Петрухой, двенадцатью и повествователем. Петруха процесс покаяния выражает прямо, через слово, обращенное к «миру» – человеческому коллективу, товарищам по революционному патрулю: «– Ох, товарищи, родные, / Эту девку я любил...»). Повествователь выделяет совершившего преступление героя из человеческого коллектива, констатируя утрату человечности (лица), сбой с ритмов жизни («Лишь у бедного убийцы / Не видать совсем лица... / Все быстрее и быстрее / Уторапливает шаг»).

Товарищи Петрухи не только предъявляют нравственный счет ему («Не такое нонче время, / Чтобы нянчиться с тобой!»), но и свидетельствуют о том, что процесс покаяния, переживаемый героем, перерождает его («– Верно, душу наизнанку / Вздумал вывернуть?»). Завершается история Петрухи тем, что герой приходит в соответствие с ритмами мироздания: «И Петруха замедляет / Торопливые шаги... Он головку вскидывает, / Он опять повеселел...». Из лексического и интонационного состава фразы видно, что превращение Петрухи из человека «стихийного» в человека «музыкального» зафиксировано и повествователем и товарищами героя по патрулю. Далее идет его собственная прямая речь:

«Эх, Эх! / Позабавиться не грех!». Но сейчас Петруха чувствует себя уже не как «я», а как «мы» (гуляющая гольтьба). И его слово, выражающее эмоцию раскаяния, строится с учетом нарабатанной в устно-поэтическом творчестве традиции: «Ох, ты горое-горькое / Скука скучная, / Смертная!». Эта традиция эстетически организует неупорядоченное «стихийное» переживание, которое оформлялось раньше индивидуальным сбивчивым словом: «Загубил я, бестолковый, загубил я сгоряча...ах!». Петруха, будучи человеком «без креста», вспоминает в процессе покаяния законы христианской этики, организующие отношения между людьми. И злоба на Катьку («Катьку-дуру обнимает») сменяется прощением: «Упокой, господи, душу рабы твоя...».

Таким образом, в истории Петрухи «стихия» трансформируется в «музыку», оказывается не антиномичным гармонии явлением, а поддающимся упорядоченности.

Творческий потенциал стихии, ее способность прорасти музыкой проявляется в композиции произведения. Будучи разноголосым и разножанровым, оно обретает цельность и единство, благодаря маршевому ритму, который скрепляет интонационно разнородные части. Маршевый ритм доминирует над другими интонациями, проявляющимися в тексте. Маршевый ритм не принадлежит какому-то одному субъекту, он возникает в многосубъектной речевой организации, носителями его являются и повествователь, и лирический герой, и герои поэмы. Маршевый ритм звучит в самом голосе стихии. На уровне ритмической организации текста «Двенадцать» прямо и непосредственно иллюстрируют мысль статьи «Интеллигенция и революция» о том, что стихия революции по природе творчески-созидательное явление.

Подведем итоги. Как показал анализ, в поэме «Двенадцать», в отличие от статьи «Интеллигенция и революция», создана иная картина мира. Система текста поэмы организована таким образом, что лишь два ее художественных уровня (сюжетный и ритмико-композиционный) выражают мифотворческую оптимистичную мысль автора о революции как духовно-пересоздающем мир акте. На других уровнях художественной системы – пространственном, временном, образном, повествовательном, жанровом – показано неупорядоченное, стихийное состояние мира, с ненаправленным вектором движения в сторону гармонии. Такое различие в картинах мира, зафиксированных в статье и поэме, возможно, не ощущалось самим создателем этих произведений. Но у художественного творчества свои законы. Образному мышлению свойственны прозрения. Они-то, к сожалению, и реализовались в дальнейшей творческой и личной судьбе А. Блока.

С.Б. Бахтинова

### ДВЕ «ПИКОВЫЕ ДАМЫ»: СОВРЕМЕННАЯ ЛИТЕРАТУРА ИЛИ ВОЗВРАЩЕНИЕ К КЛАССИКЕ.

Современная литература...

«Кысь» (Т.Толстая), «Пиковая дама», «Медя и ее дети», «Сквозная линия» (Л.Улицкая), «Яблоки из сада Шлицбутера» (Д.Рубина)... Обращение к этим текстам не просто дает мне возможность неформально подойти к современной литературе, а помогает актуализировать «классический» текст. Так, например рассказ Л.Улицкой «Пиковая дама» воскрешает в сознании читателя пушкинский текст и помогает «выстроить» диалог «читатель (девятокласники) – автор (А.С.Пушкин) – автор (Л.Улицкая)».

Тщательная работа с деталью, сравнительный анализ, работа с «переключками в текстах», самостоятельные выводы, связанные с различием сюжета, которые делаются девятиклассниками, позволяют вывести учащихся на уровень понимания механизма деконструкции.

Выбор темы урока по рассказу Л.Улицкой (и исследовательской работы Станиславы Ткаченко, соавтора моего урока по литературе в девятом классе) оправдан уже самим совпадением названий произведений Пушкина и Улицкой.

**Тема урока:** «Деконструкция пушкинской темы в рассказе «Пиковая дама» Л.Улицкой».

**Цель урока:**

Проанализировать, каким образом канонический текст деконструируется в рассказе Л.Улицкой «Пиковая дама».

**Форма урока:**

Девятиклассники работают в группах (три группы), каждая группа получает свои задание или вопрос. На заключительном этапе урока для обсуждения дается общий вопрос, на этом же этапе и происходит «сборка» всех наработанных материалов, делается вывод. Консультантами в группах являются ученики 9 класса, занимающиеся научно-исследовательской работой по литературе.

**Ход урока:**

**I. Работа с терминами.**

**Деконструкция**

**Под деконструкцией** мы имеем в виду «операцию заимствования, при котором заимствованное понятие не только обозначает что-то совершенно отличное от того, что оно обозначало ранее, но и также предполагает стратегию

изменения значения». Так, в произведении А.С.Пушкина («Пиковая дама») Германн преследует лишь одну цель – разбогатеть. Единственное его желание – желание богатства. Принципы человеколюбия стоят у него на последнем месте, а совесть отсутствует вовсе. У персонажей Людмилы Улицкой на первом месте стоят семейные ценности. Пиковая дама испытывает смутное желание «Мира в доме» и «мужчины в семье». Тема денег превращается в тему богатого отца (деда, мужа). Таким образом трансформируется пушкинская проблематика.

Деконструкция текста заключается «не в возобновлении иерархии или самой субстанции ценности, а, скорее, – в трансформации ценности самой иерархии. Речь идет не о механическом переворачивании порядка или нейтрализации оппозиций, а – о переоценке понятия и структуры иерархии как таковой»

Возникает вопрос: почему мы вообще должны переосмыслить классический текст? Почему нельзя допустить, что его автор сказал все, что хотел сказать? Почему возникает желание деконструкции? Это – сложный вопрос. Возможно, что оно кроется в желании активного присвоения текста за счет выявления в нем того, чего он «не знает». Здесь и рождается операционный эффект.

**II. Работа в группах с последующим обсуждением.**

**Задания для обсуждения первой группе.**

1. Сюжет и основная тема «Пиковой дамы» А.С. Пушкина.
2. Когда, с какого момента начинает актуализироваться сюжет «Пиковой дамы» А.С. Пушкина?

В начале обсуждения выясняется, что сюжет «Пиковой дамы» А.С. Пушкина начинает актуализироваться с того момента, когда, услышав на вечеринке «анекдот о трех картах», Германн определяет себе две предельно конкретные цели: узнать тайну графини — и, воспользовавшись тайной, разбогатеть. Но у него нет никакой гарантии в том, что анекдот – не вымысел и что тайна существует. Не имея никаких гарантированных шансов, Германн решает попытаться счастья. Постепенно он перестает сомневаться в достоверности «анекдота» и не верит даже словам Графини о том, что это лишь шутка. Германн

убежден в правоте своих действий и в том, что удача будет сопутствовать ему.

Ученики отмечают, что при построении сюжета «Пиковой дамы» А.С.Пушкин использует принцип случайного и непредопределенного сцепления событий. Вся история Германа – случайность. Случайно и неожиданно для самого себя Герман оказывается у дома графини, случайно видит в окне Лизавету. Неожиданно для Лизы он вручает ей свое письмо. Неожиданно для читателя Герман в роковую ночь направляется не к Лизе, а в кабинет графини. Графиня неожиданно для Германа умирает. И только теперь Герман, опять-таки неожиданно, оказывается у Лизы. Осуществляя свой коварный план, он также случайно обнаруживает дверь в кабинет Графини. И тогда сама жизнь начинает поворачиваться к герою своей авантюрной, непредсказуемой стороной. Увидев наставленный на себя незаряженный пистолет Германа, графиня умирает от смертельного испуга. Выходит, Герман убил старуху. Он и сам сознает, что «явился причиной ее смерти». Герман нарушил некий всеобщий нравственный закон, и он чувствует это, потому и идет просить у мертвой графини прощения. Смерть графини, казалось бы, ставит предел развитию сюжета.

И все же, благодаря вмешательству неких потусторонних сил, тайну трех карт Герман узнает. Графиня-покойница является авантюристу — во сне или наяву? — и сообщает секрет.

Узнав тайну графини, Герман решает этой тайной воспользоваться — проверить ее и испытать себя. И фортуна поначалу благоприятствует герою. В некоторой степени развязку событий предопределяет условие графини не ставить более одной карты в день. Так череда случайностей завершается полным проигрышем героя. Герман проигрывает, потому что странным образом «обдергивается». Одержимость Германа идеей богатства заглушила все его чувства, а главное, осторожность. Герман стал слишком уверенным в своей удачливости. В результате фортуна ему изменила, вмешалась судьба.

Далее мы переходим к выяснению того, что бы было, если бы Герман не «обдернулся» и выиграл у Чекалинского 376 тысяч рублей.

Ученики отмечают, что такая «правильная» развязка как-то не вяжется со всем остальным, что совершил Герман. Но почему же в таком случае в «анекдоте о трех картах», где молодая графиня действительно выигрывает, все стоит на своих местах, равно как и в анекдоте о Чаплинском? Чем, помимо пространности изложения, отличается история Германа от этих анекдотов? С самого начала Герман совершил ошибку, которая, возможно, и привела его к проигрышу, он

ставил себе другие цели, нежели графиня и Чаплинский. Пораженный историей о внезапном взятии, подобной сказке, рассказанной Томским, Герман опускает тот факт, что Графиня и Чаплицкий были в безвыходном положении, они играли постоянно, доверяя фортуне не только состояние, но и собственную жизнь. Три карты для них были «последним спасением». У Германа такой безвыходной ситуации не было, более того, он никогда не играл, не доверял фортуне, был «не в состоянии жертвовать необходимым в надежде приобрести излишнее».

Но была ли гарантия в том, что призрак Графини существовал, что она открыла ему тайну, что первые две карты, тройка и семерка, были лишь очередным случайным совпадением? Гарантий не было. И видение могло оказаться лишь сном. Не имея никаких «подсказок», Герман шел по городу и размышлял об услышанной истории. Он вдруг решает испытать свою судьбу. «Попробовать своего счастья» вопреки своим принципам, которым следовал ранее. Ведь еще до знакомства с тайной графини, Герман заклинает себя: «Расчет, умеренность и трудолюбие: вот три мои верные карты, вот что **утроит, усмерит** мой капитал и доставит мне покой и независимость». Тройка, семерка – это покой и независимость. Туз – это то, к чему стремиться молодой человек с «профилем Наполеона» и «душой Мефистофеля».

А может быть дело вовсе не в этом?

В итоге совместной работы ученики первой группы приходят к следующим выводам:

Однократный успех может быть случайным; повторение случайности указывает на возможность превращения ее в закономерность; а закономерность можно «обсчитать», рационализировать, использовать. И, может быть, практичный Герман так и сделал. Недаром на протяжении одной главы автор дважды указывает на сходство холодного Германа с Наполеоном, который для людей первой половины XIX века воплощал представление о романтическом бесстрашии в игре с судьбой.

**Основная тема** «Пиковой дамы» А.С. Пушкина – зло, утратившее свой «героический» облик, изменившее свой масштаб. Наполеон жаждет славы — и смело шел на борьбу со всей Вселенной; современный «Наполеон» Герман жаждет денег — и хочет бухгалтерски обсчитать судьбу.

«Тройка, семерка, туз» — потусторонняя тайна чисел, которым Герман подчинен с того момента, как решил завладеть секретом карт; с ними связана его простая прогрессия, которую Герман давным-давно сам для себя вывел («я утрою, усмерю капитал...»; то есть — стану ту-

зом?!). Теперь его жизнь и сознание мгновенно и полностью заморожены загадочной игрой чисел, Он готов сделаться любовником восьмидесятилетней графини — ибо она умрет через неделю (т. е. через 7 дней) или через 2 дня (т. е. на 3-й) На третий день после того, как он узнает о существовании тайны, Германн впервые появляется из-за угольного дома под окнами Лизаветы Ивановны.; через семь дней она уже интересуется у внука графини Томского, кого тот собирается представить бабушке — военного, инженера? Мнимый влюбленный постепенно превращает ее в орудие заговора. И не проходит трех недель (тройка, семерка; трижды семь — двадцать один, «очко» по карточной терминологии), как военному инженеру назначено ночное свидание и описан способ проникновения в дом старой графини.

Далее призрак старой графини приходит к нему, когда часы показывают без четверти три.

Идея трех карт окончательно овладевает сознанием Германна: стройную девушку он сравнивает с тройкой червонной; на вопрос о времени отвечает «без 5 минут семерка». Пузатый мужчина кажется ему тузом, а туз является во сне пауком.

Германн сходит с ума, он сидит в 17-м номере (туз + семерка) Обуховской больницы.

Между тем, в то время как тройка, семерка и туз все время сопутствуют Германну, читатель тоже попадает во власть числовой символики трех карт.

#### **Задания для обсуждения второй группе.**

3. Сюжет рассказа Л.Улицкой «Пиковая дама».

4. Когда начинает актуализироваться сюжет «Пиковой дамы» Л.Улицкой?

Сообщение ученика строится следующим образом:

«В начале текста Л.Улицкой мы сталкиваемся с устоявшимся укладом семьи Мур: эгоистичная, капризная графиня – Мур, и домашняя мученица, выполняющая все ее прихоти – Анна Федоровна. В прежние времена Мур интересовалась событиями и людьми как декорацией собственной жизни и статистами ее пьесы, но с годами все второстепенное полиняло, и в центре пустой сцены осталась она одна и ее разнообразные желания. Мур и Анна – отражения пушкинских графини и Лизаветы, но их отношения гиперболизированы настолько, что стали абсурдными. Все в жизни персонажей подчиняется написанному Мур сценарию».

Далее мы переходим к выяснению того, как актуализируется сюжет в «Пиковой даме» Л.Улицкой.

Сюжет начинает актуализироваться в тот момент, когда в рассказе появляется Марек. Привычная атмосфера вдруг нарушается обычным телефонным звонком. Через какое-то время Марек сам приезжает в их дом, полностью изменяя установившийся распорядок. За три дня он начинает играть в жизни семьи чуть ли не самую главную роль, вытесняя с пьедестала Мур. Все безропотно с ним соглашаются, повинуются, все... и даже Мур. Марек дает очень точное определение Мур и ее взаимоотношениям с Анной: «...настоящее чудо, как проклятье превращается в благословение. Это чудовище, гений эгоизма, Пиковая Дама, все уничтожила, все похоронила... и как ты это несешь? Ты просто святая...»

В своем сообщении ученики отмечают, что присутствие Марека более чем не устраивает Мур, она пытается сопротивляться, и иногда ей это удается. После отъезда Марека Мур старается вернуть жизнь в прежнее русло, снова подчинить всех себе. Но вдруг Анна Федоровна впервые твердо и осознанно встает против мнения матери и решает поставить мать перед фактом семейного неповиновения. Ее план побега в Грецию к Мареку продуман до мелочей, и, казалось бы, безупречен, но смерть ставит точку в развитии этой коллизии. Волей случая Мур добивается своего. Рассказ заканчивается ее категорическим заявлением: «Все будет так, как я хочу!» Но, возможно, это иллюзия, ведь внуки уже ощутили вкус свободы. После смерти Анны Федоровны ситуация для всех изменилась.

#### **Задания для обсуждения третьей группе.**

5. Анна Федоровна и Мур – пушкинские Лизавета и графиня.

6. Сопоставьте Пиковых дам – графиню («Пиковая дама» А.С.Пушкин и «Пиковая дама» Л.Улицкой). Чем похожи Пиковые Дамы и чем они отличаются?

#### **Вариант ответа**

Один из героев рассказа Улицкой говорит: «А матушка твоя — настоящая Пиковая Дама. Пушкин с неё писал». Их истории во многом похожи: в молодости — красота, власть над мужчинами, бурная светская жизнь, в старости — бесконечные воспоминания и полное равнодушие к окружающим. А ещё - желание повелевать и добиваться исполнения всех своих капризов.

В текстах Пушкина и Улицкой истории жизни «пиковых дам» рассказаны не в самом начале повествования. У Пушкина она сообщается в дружеском кругу внуком графини и дополняется автором. Улицкая же сначала знакомит со своей старушкой Мур, а затем следуют страницы, посвящённые её молодости и зрелости, дополняе-

мые воспоминаниями её дочери Анны Фёдоровны и монологами самой героини.

Что между ними общего? Во-первых – возраст. Графине было восемьдесят лет, а Мур – девяносто. Преклонный Возраст Пиковых Дам отразился на их характере и изменил его не в лучшую сторону. Они обе были настолько стары, что их жизнь и существование удивляло всех больше, чем их смерть. Мур так поразила Марек своей живостью и активностью, что он не удержался прошептать в величайшем изумлении: «Пиковая Дама! Можно с ума сойти!» Марек был уверен, что если после стольких лет она еще и жива, то энергия ее давно иссякла.

Во-вторых – история жизни. Молодость графини описывается в анекдоте «о трех картах»: «... Ришелье за нею волочился, и бабушка уверяет, что он чуть было не застрелился от ее жестокости...» Молодость Мур – бесконечные любовные приключения и ее популярность – гиперболизированный анекдот.

Столь же сходства в капризных характерах «пиковых дам» и их отношении к своим жертвам. Обратимся к текстам:

*А.С.Пушкин «Пиковая Дама».*

—Прикажи, Лизанька, — сказала она, — карету закладывать, и поедем прогуляться.

Лизанька встала из-за пяльцев и стала убирать свою работу.

—Что ты, мать моя! Глуха что ли! — закричала графиня. — Вели скорей закладывать карету.

—Сейчас! — отвечала тихо барышня и побежала в переднюю.

Слуга вошёл и подал графине книги от князя Павла Александровича.

—Хорошо! Благодарить, — сказала графиня. — Лизанька, Лизанька! Да куда ж ты бежишь?

—Одеваться.

—Успеешь, матушка. Сиди здесь. Раскрой-ка первый том, читай вслух...

Барышня взяла книгу и прочла несколько строк.

—Громче! — сказала графиня. — Что с тобою, мать моя? с голосу спала, что ли?.. Погоди: подвинь мне скамеечку, ближе... ну!

Лизавета Ивановна прочла ещё две страницы. Графиня зевнула.

—Брось эту книгу, — сказала она, — что за вздор! Отошли это князю Павлу и вели благодарить... Да что ж карета?

—Карета готова, — сказала Лизавета Ивановна, взглянув на улицу.

—Что ж ты не одета? — сказала графиня, — всегда надобно тебя ждать! Это, матушка, несносно.

Лиза побежала в свою комнату. Не прошло двух минут, графиня начала звонить изо всей мочи. Три девушки вбежали в одну дверь, а камердинер — в другую.

—Что это вас не докличешься? — сказала им графиня. — Сказать Лизавете Ивановне, что я её жду.

Лизавета Ивановна вошла в капоте и в шляпке.

—Наконец, мать моя! — сказала графиня, — что за наряды! Зачем это?.. Кого прельщать?.. А какова погода? — кажется ветер.

—Никак нет-с, ваше сиятельство! Очень тихо-с, — отвечал камердинер.

—Вы всегда говорите наобум! Отворите форточку. Так и есть: ветер! И прехолодный! Отложить карету! Лизанька, мы не поедем: нечего было наряжаться.

“И вот моя жизнь!” — подумала Лизавета Ивановна.

*Л.Улицкая «Пиковая Дама».*

—У тебя кофе, — ...повела тонким носом Мур.

Пахло приятно. Но ей всегда хотелось чего-то другого:

—Я бы выпила чашечку шоколада.

—Какао? — Анна Фёдоровна с готовностью встала из-за стола, не успев даже посожалеть о неудавшемся мелком празднике.

—Почему какао? Это гадость какая-то, ваше какао. Неужели нельзя просто чашечку шоколада?

—Кажется, шоколада нет.

Не было в доме шоколада. То есть был, конечно, — горы шоколадных конфет в огромных коробках, преподнесённых пациентами. Но ни порошка, ни плиточного шоколада не было.

—Пошли Катю или Леночку. Как это, чтобы в доме не было шоколаду?! — возмутилась Мур.

—Сейчас четыре часа утра, — попыталась защититься Анна Фёдоровна. Но тут же всплеснула руками: — Есть же, Господи, есть!

Она вытащила из буфета непечатую коробку, торопливо вспорол хрупкий целлофан, высыпала горсть конфет и столовым ножом стала отделять толстенькие подошвы конфет от ничёмной начинки. Мур, пришедшая было в боевое настроение, при виде такой находчивости сразу же угасла:

—Так принеси-ка ко мне в комнату...

<...>

Золочёной маминой ложечкой она снимала тонкую молочную пенку с густого шоколада, когда раздался звон колокольчика: Мур подзывала к себе. Поставив розовую чашку на поднос, Анна Фёдоровна вошла к матери. Та уже сидела перед ломберным столиком в позе любительницы абсента. Бронзовый колокольчик, уткнувшись лепестковым лицом в линялое сукно, стоял перед ней.

—Дай мне, пожалуйста, просто молока, безо всякого твоего шоколада.

“Раз, два, три, четыре... десять”, — отсчитала привычно Анна Фёдоровна.

—Знаешь, Мур, последнее молоко ушло в этот шоколад...

—Пусть Катя или Леночка сбегают.

“Раз, два, три, четыре... десять”.

—Сейчас половина пятого утра, магазин ещё закрыт.

Мур удовлетворённо вздохнула. Узкие брови дрогнули. Анна Фёдоровна приготовилась ловить чашку. Подсохшая губа с глубокой выемкой, излучающая множество мелких морщинок, растянулась в насмешливой улыбке:

—А стакан простой воды я могу получить в этом доме?

—Конечно, конечно, — заторопилась Анна Фёдоровна.

Сходство поразительное! И всё же Пушкин как будто добрее, снисходительнее что ли к своей героине: “Графиня, конечно, не имела злой души, но была своенравна, как женщина, избалованная светом, скупа и погружена в холодный эгоизм...” А старуха Мур Л.Улицкой, по словам её бывшего зятя, человека умного и проницательного, “чудовище, гений эгоизма”. Благодаря деконструкции все образы изменяются, гиперболизируются и принимают новые значения.

Почему же люди, живущие рядом, позволяют так поступать с ними? Почему терпят капризы и обиды?



В пушкинской повести всё ясно: бессловесная Лизанька — “домашняя мученица”, воспитанница, которая “вслух читала романы и виновата была во всех ошибках автора, она сопровождала графиню в её прогулках и отвечала за погоду и за мостовую”. Причина её покорности — бедность, зависимость от благотельницы.

Что же заставляет известного профессора, искусного хирурга, шестидесятилетнюю Анну Фёдоровну потакать капризам Мур?

Это очень непростой вопрос, на который сама она отвечает кратко: “Я её боюсь. И есть долг. И есть жалость”. В этих словах — тоже характер. Другой. Совестьливый, сострадательный и мягкий.

Автор отмечает отчаяние, испытываемое “из-за невозможности любить и неспособности не любить эту тонкую, нечеловечески красивую, всегда театрально разодетую женщину, которая приходится родной матерью”.

И всё же Анна Фёдоровна, которая всегда, “подчиняясь неведомой силе, неслась выполнять очередную материнскую прихоть”, один раз в жизни решила поставить Мур перед фактом семейного неповиновения. Старуха была категорически против поездки правнуков в Грецию, мотивируя это лишь тем, что сама она там никогда не была. Поэтому втайне от неё готовятся иностранные паспорта, получают визы.

Пушкинская графиня тоже не желает расстаться с тайной трёх карт и умирает на глазах у Германна. Явившись ему ночью, она объявляет счастливыми тройку, семёрку и туза. Но в третьей игре вместо туза, сулившего Германну огромный выигрыш, в руках у героя оказывается роковая пиковая дама. А ведь ещё эпитафия повести сулила неприятности: “Пиковая Дама означает тайную недоброжелательность”.

У Л.Улицкой карточная пиковая дама в тексте Пушкина превращается в реальную Пиковую Даму, но только недоброжелательность её уже не тайная, а откровенная, доходящая, если что-то делается не по её желанию, до настоящей агрессии. А угодить Мур почти невозможно: ей, “как беременной женщине, постоянно хотелось чего-то неизвестного, неопределённого, — словом, поди туда, не знаю куда, и принеси то, не знаю что”. Складывается впечатление, что вся её жизнь — цепь непрерывных удовольствий, кото-

рые она не забывает вытребовать у окружающих. Чем не старая графиня?

Наконец тайные приготовления в доме Мур окончены, скоро придёт такси, дети уедут, обман откроется позже, и будущий скандал, который устроит Пиковая Дама, никого уже не пугает. И вдруг неожиданная развязка: смерть Анны Фёдоровны, налегке выбежавшей за молоком для Мур.

**Вопрос, общий для всех групп: Как же деконструируется основная пушкинская тема («Пиковая дама») в одноименном рассказе Л.Улицкой? Что происходит в результате деконструкции?**

Учащиеся делают заключительные выводы.

Как мы уже отмечали, основная тема «Пиковой дамы» А.С. Пушкина – зло, утратившее свой «героический» облик, изменившее масштаб. Но оно сохранило свой демонизм, ибо связано с тайной.

В рассказе Улицкой зло утратило и таинственность, а следовательно, и свой романтический характер. Оно предстало в своей обыденной мелкотравчатости и повседневном занудстве. Следовательно, деконструкция в «Пиковой даме» Улицкой сводится в первую очередь к переоценке зла: оно выродилось, стало рядовым, малозаметным, пошлым, но по-прежнему осталось злом. По-прежнему убийственным, но пошлым. *Tempora mutantur et nos mutamur in illis.* Времена меняются, и мы меняемся с ними.

*Список литературы*

1. Улицкая Л. «Сквозная линия»: Повесть. Рассказы. – М.: Изд-во Эксмо, 2004. – 320 с.
2. Пушкин А. С. Сочинения. В 3-х т. Т. 3. Проза. – М.: Худож. Лит., 1987. – 528 с.
3. Горшков А.И. Русская словесность. От слова к словесности 10-11.М., Просвещение, 1996.-336
4. Руднев В. Структурная поэтика и мотивный анализ // Даугава, 1990. — № 1.
5. Томашевский Б.В. Теория литературы. Поэтика: Учебное пособие / Вступительная статья Н.Д. Тамарченко; Комм. С.Н. Бройтмана при участии Н.Д. Тамарченко.- М.: Аспект Пресс, 1996.- 334с.

## ИДЕТ УРОК

---

М.Э. Исхакова

### «СЕРДЦЕ ОБРЕТАЕТ ПИЩУ...»

(Речевая деятельность при изучении родословной на уроках риторики).

Причиной возникновения идеи использовать знания учеников о своей семье на уроках риторики стал банальный факт: старшеклассники не умели связно излагать свои мысли ни в устной, ни в письменной форме, боялись высказывать свое мнение, да просто и не могли выстроить собственное высказывание.

Пришлось искать такую форму работы, при которой ученик выстраивал собственное авторское речевое сообщение (устное и письменное) с целью познакомить слушателей (одноклассников) с интересным для него и для них материалом, с тем, что увлекло его самого и стало предметом собственного исследования.

Небольшой по объему курс практической генеалогии в программе по риторике приобретает **надпредметный характер**, так как может быть использован в цикле предметов самых разных: филология, история, естествознание. Я выстраивала все занятия так, чтобы наш разговор о семье имел продолжение на уроках литературы.

Первое занятие «Наука о родстве» мы начали с истоков общих – с родословной А.С. Пушкина. И эпиграфом к уроку стали слова поэта: «Неуважение к предкам есть первый признак дикости и безнравственности». Родословное древо Пушкина в виде уникальной схемы, созданной на базе данных компьютерной системы «Русская генеалогия» производит огромное впечатление на всех. Но надо отдавать себе отчет, что вряд ли в обычной екатеринбургской школе найдутся потомки знаменитых дворянских российских родов. А в схеме «Предки Пушкина» выделены лица, канонизированные Русской Православной Церковью; ряд прямых предков поэта – русские великие князья и княгини. За самой краткой линией предков Александра Сергеевича – Ганнибалов – африканские владетельные князьки. Комментируя таблицу, я делала акцент на отношении самого Пушкина к своей родословной. Он всегда гордился не столько древностью и знатностью своего рода, сколько независимостью, честью, воинской доблестью своих предков.

«...Я чрезвычайно дорожу именем моих предков, этим единственным наследством, доставшимся мне от них» – это строка из письма

Пушкина Бенкендорфу по поводу публикации стихотворения «Моя родословная». Это стихотворение есть у каждого ученика на заранее подготовленном листе, где напечатано в сокращении и пушкинское «Начало новой автобиографии». На этом уроке записываем определение автобиографии как жанра, ее основную коммуникативную цель, акцентируя внимание на том, что сейчас нас интересует не «анкетное» изложение собственной жизни, а рассказ о «себе во времени», ведь человек устроен как звено в непрерывной цепи, протянутой из прошлого в будущее. Я советую своим ученикам при создании собственного автобиографического повествования не пренебрегать «ненужными», на первый взгляд, подробностями из воспоминаний их родственников. Привожу пример из собственного опыта: неожиданно вспомнившаяся моей мамой подробность о том, что ее прадед был управляющим имением под Пензой, привела меня в Пензенский архив, где я нашла массу документов о своих предках, начиная с 1641 года.

Предлагаемая на уроке родословная великого поэта – это схема восходящего родства. В генеалогии разработана общая методика составления родословных росписей и таблиц. При составлении истории рода восходящее родословие является первоначальным, когда запись поколений начинаешь с себя, идешь постепенно от известного к неизвестному. Я знакомя учеников с двумя видами схем: *в восходящее мужское родословие* записываются только прямые предки-мужчины, если же эту схему дополнить именами жен, сестер, братьев, такая родословная таблица станет *смешанной восходящей*.

Предлагая задания, связанные с изучением истории рода, учитель всегда должен отдавать себе отчет, что, с одной стороны, этим может заниматься каждый, у кого возникло желание понять, откуда корни его рода, но, с другой стороны, надо помнить, что собиранием сведений о различных родах, составлением родословий занимается специальная историческая наука ГЕНЕАЛОГИЯ. Без знания основ этой науки любительские занятия не уйдут дальше неправильно составленных родословных. Даже семейная история должна быть обоснованной и оформленной по законам науки генеалогии.

После первого занятия я предлагаю школьникам выполнить дома работу по их собственному выбору и пониманию. Это может быть изображение восходящего родословия, составленного по памяти живых членов рода, или запись своей семейной легенды, или запись беседы с кем-то из старших членов семьи, или анализ семейного архива. Чаще всего такой поиск ведется своим самобытным методом, но есть закономерности родоведческого поиска, нарушать которые нельзя. Ориентиры, общие для каждого поиска, я оформила в виде советов начинающему генеалогу, которые вывесила в кабинете. Сюда была включена памятка по работе с семейными документами, образец первичной анкеты члена рода, перечень косвенных источников генеалогической информации и т. д.

Такое домашнее задание большинством учеников было встречено с энтузиазмом. Сроки выполнения его я не ограничивала, но уже к следующему занятию почти у всех были готовы графически оформленные генеалогические таблицы, и по ним я давала индивидуальные консультации. Конечно, меня прежде всего интересовал комментарий к этим таблицам, ведь цель заданий – самостоятельное порождение текста с учетом авторской целеустановки. Имея высокий креативный потенциал, эти задания способствуют раскрепощению языковой личности, поискам адекватных путей риторического самовыражения. Да, бывают и такие ситуации, когда ученик по тем или иным причинам не может заняться изучением своего рода. Я предложила желающим подобное исследование произвести на литературном материале – воссоздать генеалогические древа семей Кирсановых и Базаровых.

Конкретно ко второму занятию задание было несложным: подготовить сообщение по одному из предложенных к теме вопросов или коснуться в своем рассказе каждого. Наш урок назывался «Тайна имени», эпитафией к нему звучали слова Гомера: «В первый же миг по рождении каждый, убогий и знатный, имя, как сладостный дар, от родимых своих получает...»

Вопросы к уроку звучали так: «Что ты знаешь о своем имени?», «Как выбирали твое имя?», «Что ты можешь сказать о происхождении своей фамилии?». Во время такого занятия естественная речевая ситуация возникает легко. Но чтобы беседа не превратилась в заурядный обмен сведениями, почерпнутыми в сомнительных источниках, вводятся понятия **ономастика**, «мирские» имена, календарные крестные имена, **новые** имена. Некоторые ученики принесли с собой книги, которые помогли им в их поиске. Я же познакомила их с самой необходимой литературой для открытия тайны происхождения их фамилий. Ведь именно фамилия – наследственное

имя семьи, нередко скрывающее загадки генеалогического древа. Для уральцев особенно интересны следующие издания: «Уральская родословная книга. Крестьянские фамилии» и А.Г. Мосин. «Уральские фамилии. Материалы для словаря». Но я уже знала, что предки большинства моих учеников приехали на Урал из самых разных уголков бывшего Советского Союза. Поэтому предложила им воспользоваться другими книгами: А.В.Никонов «Словарь русских фамилий», Л.Успенский «Ты и твое имя». Таким образом, предварительные знания школьников, почерпнутые из разных источников, используются для познания и раскрытия нового. На уроке формируется умение соотносить витагенную информацию и научную.

В беседе выяснилось, что многие девочки были названы в честь своих прабабушек. А что они знают об их судьбах? Этот вопрос мы добавили к заданию по составлению родословной. Затем я показывала ученикам свою родословную схему, фотографии из семейного архива и рассказывала о своей прабабушке, стараясь излагать факты частной жизни так, чтобы у моих слушателей появилось ощущение истории, чтобы они начинали понимать: генеалогия имеет отдельный этический ход к человеческой душе, она заставляет вспоминать о традициях фамильной чести, учит любить родных за то, что они родные, помогать им, отвечать за то, что они родственники. Подсчитать «своих» – это как бы ощутить и масштаб собственной личности, почувствовать себя их представителем. Не одиночкой и отщепенцем, а частицей людей, с которыми нельзя ни ослаблять, ни тем более обрывать связь.

В конце урока ставится вопрос: а как же писатель выбирает имена для своих героев? Тем ученикам, которые не занимаются историей своей семьи, дается задание из книги Льва Успенского. По именам людей нужно примерно представить, что за пьеса перед ними и кого именно изобразил автор. Конечно, сами занятия и задания могут показаться излишне простыми для десятиклассников. Но хочу напомнить, в этот момент я работала с подростками, имеющими низкий уровень информированности, и моей главной задачей было пробудить интерес учащихся к литературному материалу, который использовался бы ими для собственной речевой деятельности. Мне было важно создать ситуацию успеха, побудить своих учеников к творческой деятельности. Подобные занятия, возможно, в дальнейшем я буду проводить с детьми помладше. Возможен и вариант выбора более сложных заданий для старшекласников.

На третьем занятии мы слушаем семейные легенды и истории, оценивая нормативность и выразительность речи рассказчика. С этими по-

нениями ученики познакомились на предыдущих уроках риторики. Занятия по основам родословия идут не подряд, ведь материал, предлагаемый для использования на них, собирается не быстро и предполагает серьезную консультацию с учителем. Ученики, которые не смогли к этому уроку самостоятельно подготовить соответствующий теме материал, знакомятся со статьями из сборников Уральского генеалогического общества, выходящих под общим названием «Сплетались времена, сплетались страны», и выбирают оттуда самые интересные для пересказа сюжеты. Например, о том, как ветви немецкого рода Кантов дотянулись до Урала. Потомок представителя немецкой классической философии Владимир Федорович Фидлер был главным инженером на строительстве Уралмаша.

На этом же уроке мы знакомимся с терминологией кровного родства и книгой, посвященной устройству русской семьи, – «Домострой». Мы часто соотносим это название с героями пьес Островского, чаще всего с Кабанихой. А ведь этот литературный памятник имеет в своем основании три ипостаси: духовное строительство, строительство взаимоотношений между членами семьи и экономическое строительство. И так же, как в древних русских литературных памятниках, первая глава «Домостроя» – это «Наставление отца сыну». После этого разговора на дом дается письменное задание «Всегда ли правы отцы» (на примере двух или более произведений, в которых явно звучат отцовские наставления).

Следующие занятия объединены одной темой: «Наши родословные росписи», но форма их проведения самая разнообразная. Это и урок-доклад, который подготовила ученица, собравшая обширнейший материал по истории своего рода, сумевшая связать факты частной жизни с фактами жизни страны. Это урок под названием «Путеводитель по архивам», его подготовила ученица, которая готовилась поступать на исторический факультет. Был проведен урок-выставка, где рассматривалось несколько родословных схем; они были не очень обширные, но на них мы еще раз наглядно увидели, как много среди нас не коренных уральцев, как часты смешанные (по национальности) браки, как отражаются исторические события на жизни семьи. При подготовке к выступлению в аудитории докладчики должны были тщательно продумать вступление, средства, активизирующие внимание слушателей, обороты, с помощью которых вступающий как бы вовлекает слушателей в процесс восприятия. Композиционно выстроить рассказ о проведенных исследованиях помогала ученикам сама родословная схема, играющая в данном случае роль опорной схемы. В предварительно составленной памятке «Что нужно для

хорошего выступления» мы отмечали, что точно подобранная цитата может стать впечатляющим завершением речи. Почти все ученики в конце выступления цитировали соответствующие теме строчки из стихотворений. Мы услышали стихи М. Цветаевой, Л. Сорокина и многих других.

Наверное, самым интересным стал урок-конкурс на лучшего экскурсовода. Так как речь экскурсовода создается на основе показа экспонатов, важно было не только правильно, но и ярко оформить свою родословную схему, представить фотографии, документы, другие наглядные материалы. Жюри оценивало также информативность комментария, правильность речи и умение пользоваться невербальными средствами: жестами, изменением темпа речи, тона, громкости высказывания. В свою экскурсионную речь ученики включали дневниковые записи, письма, портретные характеристики, легенды, исторические и биографические тексты. Таким образом, на уроках риторики создавались ситуации, активизирующие готовность к усвоению законов риторики.

В это же время ученики развивали навыки создания письменного текста. «Я хочу рассказать о семье моей мамы», «История – это мы. Моя семья в годы Великой Отечественной войны» – вот темы, которые помогли моим ученикам научиться свободно выражать свои мысли, ведь они писали об актуальном для них материале, основанном на их жизненном опыте и наблюдении.

Параллельно этому на уроках литературы мы тоже постоянно говорили о семье. Кабановы, Обломовы, Кирсановы, Ростовы – это отцы и дети, которые участвуют в тех исторических событиях, свидетелями которых были и предки сегодняшних школьников. Узнавая что-то из художественного произведения, они тем самым пополняли свое знание о собственном прошлом. Изучение истории своей семьи, по выражению академика Д.С. Лихачева, обостряет в человеке чувство «духовной оседлости». Практикум по изучению истории своей семьи, рода позволяет развить устную и письменную речь учащихся, задав ценностные ориентиры для формирования целостной речевой личности.

#### **Запись беседы ученицы 10 класса Анны С. с прадедушкой Федором Ильичом.**

Родился я в Орловской губернии Болховского района селе Чернь. Село славилось тем, что там жила помещица Плещеева (это историческая фамилия), зять у нее был кум царя, земельные угодья располагались на большом-большом расстоянии, и на этих площадях выращивали орловских рысаков.

Я прожил в деревне до 1917 года, до дня революции. Мне, конечно, жилось лучше, чем другим крестьянам. Я служил в церкви. Я был настолько богомольным, настолько преданным Богу, что боялся только ему в чем-то не угодить. Я окончил сельско-приходскую школу, сдал экзамен в городе Болхове.

В семнадцатом году революция пришла и в деревню. Крестьяне получили свободу – и давай громить эти барские строения и склады барские и поделили все. Нам достались два бревна и достался молодой жеребёнок породистый. Достался глубокой осенью, а кормить его чем? Сено накосили на барском поле – хватило только маленьким ягнёночкам от овец, а жеребенка чем кормить? Ну, пожил он у нас. Осень наступила, пошел снежок – красавчик породистый скончался.

После этого я пробыл в деревне недолго. Нас восемь человек в семье было: четверо детей (две сестры, я и брат), был дедушка, была бабушка. Я вижу, что мне в деревне делать нечего, мне надо что-то предпринимать. К счастью, я работал у помещика после церковной службы. Занимался в мастерской. Я научился кузнечному делу: умел ковать лошадей, раздувать меха, топор поправить, лудить самовары – многому был научен. И эта учеба мне пригодилась, когда я ушел из дома, чтобы искать счастья.

Шел из дома до Орла пятьдесят километров, всю дорогу пешком. На середине пути я ослаб, думаю, пойду я вот к этой тете – она вытащила поросётам большой горшок наваренной свеклы. Я подошел к ней: «Милая тетя, пожалейте меня, я второй день уже ничего не ел, ослаб, а иду из Болхова». Она поворчала, но все же достала буряк. Я его взял как дар божий. Поел этой свеклы, ее отблагодарил и пошел дальше.

Наконец добрался до тюрьмы (у входа в город была построена тюрьма) и пошел по улицам Орла. Когда я свернул налево, передо мной открылось зрелище невероятное. Собралась молодежь под лозунгом: «Долой стыд! Да здравствует свобода!» Девушки были полностью голые. Я дошел до булочной. Такой запах из булочной... я обалдел, дышал... солнышко было, тепло было... Сел я на тротуар около входа в булочную, так растомило солнышко меня, что я вроде как потерял сознание, надышался этого приятного запаха из булочной. Лежал я, ноги вытянул, смотрю – ногу кто-то толкает. Я открыл глаза и узнал – дядя Ваня!

Он привел меня к себе на квартиру. Снял все деревенское, дал новую рубаху, портки. Накормили меня, уложили спать. И таким образом я ожил. Устроил меня дядя Ваня на военно-хозяйственные курсы. Вот мой путь начался с этого.

Федор Ильич (1902 год рожд.) проживает в Екатеринбурге на ул. Блюхера.

Имеет значок «Отличник соц. соревнования цветной металлургии», 1941

Медаль «За трудовое отличие», 1949. Медаль «За доблестный труд в Великой Отечественной войне», 1946.

Юбилейные медали.

Удостоверение «50 лет пребывания в КПСС», 1978

### **Работа ученицы 10 класса Ксении Г. «Я хочу рассказать о семье моей мамы»**

Моя мама родилась в селе Богородское Кировской области. Ее отец работал в совхозе на комбайне, а мама – в библиотеке. Когда родилась моя мама, у них уже был сын – Андрей.

Однажды отец принес детям лисенка, маленького, рыжего. Лисенок быстро вырос и начал воровать кур, тогда дети отпустили его в лес, на волю.

Когда моей маме было три с половиной года, ее родители уехали по комсомольской путевке в республику Коми строить газопровод «Сияние Севера». Поселок, в котором они жили, назывался Вуктыл. Там было очень холодно и можно было часто наблюдать северное сияние. Постепенно поселок превращался в большой районный центр. Там родился младший брат моей мамы.

Школьницей моя мама ездила в Москву на конкурс «Веселые нотки» и была участницей детского фестиваля на Кубе. После школы она уехала в Свердловск ухаживать за своей больной тетей. Мама работала на Шестом государственном подшипниковом заводе и училась на экономическом факультете УПИ. Старший мамин брат, Андрей, окончил Свердловский автодорожный техникум с красным дипломом и уехал в Челябинскую область в город Пласт. Младший брат моей мамы, Игорь, окончил этот же техникум, после чего служил в армии. Возвратился через два года уже не в Свердловск, а в Екатеринбург.

Десять лет назад умер мой дедушка, и бабушка вернулась на родину, в Кировскую область. Мама моя сейчас работает в архиве и учится в университете.

### **Работа ученицы 10 класса Веры И. «Я хочу рассказать о семье моей мамы»**

Детство моей мамы протекало в городе Грозном. Ее отец был простым рабочим, а мама – токарем. Младшей в семье, моей маме, всегда доставались поношенные вещи старшей сестры и брата, их игрушки, обувь, учебники.

Но праздники в этой семье отмечали как, наверное, нигде – с превеликой радостью. Особенно всем торжествам радовалась моя мама, маленькая, в простеньком ситцевом платье, с кудряшками, собранными в хвостики, повязанными яркой ленточкой.

В выходные дни вся семья собиралась вместе по двум поводам – пообедать или отправиться на земельный участок.... Чаше совершалось второе, так как в семье придерживались правила: «Кто не работает, тот не ест». Мама работала, но есть почему-то не хотела. За это ее часто наказывали.

Школьные годы пронеслись очень быстро. Мама поступила в техникум, обучилась на швею, там же познакомилась с молодым человеком и, спустя несколько лет, вышла за него замуж.

Не очень счастливо сложилась жизнь в новой семье. Медленно, растягивая каждую секунду, текли будничные дни на низкооплачиваемой работе, на огороде и дома.

Счастье, свобода – вот за что боролась моя мама в прошлом. Сегодня все это достигнуто, но прошлое не забывается. Мама сделала очень много для меня и моего брата, и мы стараемся сделать для самого дорогого человека все возможное, чтобы она смогла расслабиться хоть на чуть-чуть и порадоваться жизни.

#### **Работа ученицы 10 класса Ксении Л. «Я хочу рассказать о семье моей мамы»**

Моя мама родилась вскоре после Великой Отечественной войны. Ее будущий отец был шофером на фронте, и как-то раз по дороге в госпиталь его машина попала под обстрел. С тяжелым ранением он попал в госпиталь. Там его выходила семнадцатилетняя девушка, которую он очень полюбил. После войны они поженились.

Моя прабабушка Анастасия Никандровна была категорически против этого брака. Она давно заметила красавице-дочке соседа, симпатичного, молодого, а главное, богатого парня. Муж дочери – бедный шофер – ее явно не устраивал. Но что поделать? Растут еще две дочки и, возможно, хоть одна послушается мать и согласится с ее выбором.

Однако вскоре Анастасия Никандровна поняла, что ее ненаглядная дочурка «не промахнулась». У зятя оказались золотые руки: не было такого ремесла, которое он не смог бы освоить. Люди шли к нему со своими заботами – и он всем помогал. Пить не пил, денег много зарабатывал. Вскоре увез свою жену из деревни в го-

род, у них появилась жилплощадь в Свердловске. Там, в новой квартирке, и родилась моя мама.

Как рассказывала мне бабушка, мама росла очень смышленной. Все ей было интересно, обо всем она хотела узнать. Особенно привлекал ее балкон. Часами малышка могла смотреть вниз на снующих туда сюда людей. А однажды, когда бабушка спала, без спроса взяла банку с вареньем и обмазала липкой массой все, до чего дотянулась на балконе. Бабуля была очень удивлена ее поступком, но ругать не решила и потребовала объяснений.

– И зачем тебе это понадобилось, Мариночка?

– Борьба с мухами, – спокойно ответила дочь, – мухи слетятся на наш балкон со всего района, и во всем нашем районе не останется ни одной мухи.

– Только у нас на балконе останутся? – обреченно вздохнула бабушка.

– Я их уничтожу, переколочу по одной, у меня же есть мухобойка.

Когда мама подросла, она пошла в школу, которая находилась ближе всего к дому. В эту школу теперь хожу и я. Маминым любимым уроком был урок географии, который вела и до сих пор ведет Нина Алексеевна.

В настоящее время мы все еще живем с бабушкой и дедушкой. Они постоянно рассказывают нам с братом истории из своей жизни. Особенно любим мы слушать дедушку: то, что он рассказывает о войне, ни в одном фильме не увидишь. Конечно, самая любимая его история – история знакомства с бабушкой. И в какой-то мере он рад, что тогда на войне попал под обстрел, иначе не увидел бы бабушку, и, как он сам говорит, у него бы не было такой замечательной жены, такой дружной семьи.

#### **СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ.**

1. Калистратова Э.А. Основы науки о родстве. Учебно-методическое пособие. – Екатеринбург, 2002.
2. Онучин А.Н. Твое родословное древо. Практическое пособие по составлению родословной. – Пермь: Изд. Ассоциации генеалогов-любителей, 1992.
3. Савелов Л.М. Лекции по русской генеалогии. – М.: изд-во «Археографический центр», 1994.
4. Сулова Е.Н. Поиск архивных документов. – Л., 1987.

Е.Ю. Куликова

### «МНЕ ЛИРУ АНГЕЛ ПОДАЕТ...»

(Отказ от дара в «Балладе» В. Ходасевича 1925 г.)

*Отрывок из кандидатской диссертации Е.Ю. Куликовой, к.ф.н., доцента Новосибирского государственного педагогического университета «Поздняя лирика В.Ф. Ходасевича («Тяжелая лира» и «Европейская ночь») как фрагмент петербургского текста русской литературы».*

Творчество В. Ходасевича, возможно, не слишком подходит для преподавания в средней школе. Его лирика, даже не эмигрантского периода, когда горькие нотки в поэзии кажутся более чем допустимыми, с одной стороны, шокирует «авангардными» сюжетами (как, например, в стихотворении «Сумерки»: «Вот человек идет. Пырнуть его ножом – / К забору прислонится и не охнет»), с другой – являет удивительную прозрачность и даже бестелесность выражения. Ходасевич – поэт печальный и язвительный, но без знакомства с его творчеством невозможно, наверное, почувствовать литературный мир XX века, в котором он, безусловно, занимает одно из первых мест.

В. Ходасевич – автор пяти стихотворных сборников, демонстрирующих его становление как поэта – яркого, но холодного; сухого, но пишущего необыкновенно остро и афористично. Если ранние его тексты близки творчеству декадентов, то уже «Путем зерна», «Тяжелая лира» и «Европейская ночь» совершенно неповторимы и позволяют говорить о безусловном даре поэта, судьбой которого «было литературное одиночество»<sup>1</sup>. В.В. Вейдле объясняет, что, с одной стороны, «литературное одиночество» Ходасевича было вызвано некоторой обособленностью его позиции – от символизма, акмеизма и других течений XX в. – и обращенностью его к поэзии начала XIX в. Ю. Айхенвальд назвал Ходасевича «поэтом-потомком», а Г. Чулков – «влюбленным... в светлый мир Пушкина и Фета не менее, чем в наш сумеречный мир»<sup>2</sup>. А. Белый определил стихи Ходасевича как «тетрадку еще неизвестных стихов Бара-

тынского, Тютчева. Лира поэта, согласная с лирою классиков, живописует самосознание, встающее в духе. Здесь в лирике Ходасевича появляется часто манера и стиль корифеев поэзии... из Ходасевича зреют знакомые жесты поэзии Баратынского, Тютчева, Пушкина...»<sup>3</sup>.

С другой стороны, эта ориентированность Ходасевича превращала «литературное одиночество» в диалог. Н.А. Богомолов, анализируя его реминисценции, подчеркивает: «У Ходасевича цитата всегда обозначает скрещение, пересечение не текстов, а целых поэтических миров»<sup>4</sup>.

Книга стихов «Тяжелая лира» открывает поэта, отвергающего человеческое существование и ищущего выход «в двух направлениях – подлинного преображения (утверждающий полюс «Тяжелой лиры») и скорейшей апокалиптической катастрофы (полюс разрушительный)»<sup>5</sup>. Однако неустойчивость теургического пафоса создает трагическое натяжение в лирике Ходасевича, ставшее неразрешимым в цикле «Европейская ночь», где личное осмысление и «проживание» ситуации Страшного Суда (собственная гибель впервые дается столь детально) сталкивается с традиционной для поэта устремленностью к уничтожению человечества. Первый полюс, вводящий мотив расподобления лирического «я», образуют тексты, в которых демонстрируется выбор смертельного исхода как знак эсхатологического мирозерцания («Весенний лепет не разнежит...», «Берлинское»). Второй полюс представляют стихотворения с описанием гибели «другого» – чаще обывателя («An Mariechen», «Джон Боттом»), а иногда герой не назван, но его судьба сопоставлена с мечтами лирического «я» («Было на улице полутемно...»).

Разъятость человека и мира обнажает смысл творчества, которое должно воплотить угловатость и неровность бытия. Апокалиптическое чувство в поэзии Ходасевича есть осознание

---

Елена Юрьевна Куликова – кандидат филологических наук, доцент Новосибирского государственного педагогического университета

<sup>1</sup> Бочаров С.Г. «Памятник» Ходасевича // Ходасевич В.Ф. Собр. соч.: в 4-х тт. Т. 1. М., 1996. С. 5.

<sup>2</sup> Современник, 1914. № 7. С. 122.

<sup>3</sup> Белый А. Тяжелая лира и русская лирика // Современные записки. Париж, 1923. Кн. XV. С. 378.

<sup>4</sup> Богомолов Н.А. Рецепция поэзии пушкинской эпохи в лирике В.Ф. Ходасевича // Пушкинские чтения. Сборник статей. Таллинн, 1990. С. 181.

<sup>5</sup> Бочаров С.Г. «Памятник» Ходасевича. С.25.

нарушенного единства, пугающее и преобразующее одновременно<sup>6</sup>.

Последнее стихотворение «Тяжелой лиры» - «Баллада» – посвящено обретению лиры. В сборнике «Европейская ночь» В.Ходасевич рассматривает как объект уничтожения с целью лучшего воплощения не только обывателя, но и поэта, для которого Божий дар слишком тяжел.

«Баллада» (1925) впервые в цикле «Европейская ночь» вводит образ поэта, дублирующий точку зрения наблюдателя из сборника «Тяжелая лира» и дающий оценочности взгляда онтологическое обоснование:

Мне лиру ангел подает,  
Мне мир прозрачен, как стекло...

Взгляд «из окна» оказывается взглядом поэта, пронзающим мир. В «Балладе» (1921) герой, еще не получивший «тяжелую лиру», находится в «круглой комнате» с замерзшими непрозрачными стеклами: «Морозные белые пальмы / На стеклах беззвучно цветут». Мир становится «прозрачным, как стекло» лишь для взгляда поэта.

Позиция наблюдателя в «Балладе» (1925) реализуется в двух вариантах. Первоначально лирический герой с «высоты» собственного дара оценивает безрукого:

Мне невозможно быть собой,  
Мне хочется сойти с ума,  
Когда с беременной женой  
Идет безрукий в синема.

Мне лиру ангел подает,  
Мне мир прозрачен, как стекло,  
А он сейчас разинет рот  
Пред идиотствами Шарло.

Противопоставленность первых двух строк обеих строф («Мне невозможно быть собой, Мне хочется сойти с ума»; «Мне лиру ангел подает, Мне мир прозрачен, как стекло» - «Когда... идет безрукий»; «А он... разинет рот...») двум другим, подчеркнутая анафорой «мне», заостряет духовную высоту лирического «я» и ничтожность обывателя.

Традиционным ходом в творчестве Ходасевича была бы нарисованная далее картина Божьего наказания (или описание поэтом гибели мира), однако сюжетный поворот в «Балладе» иной. Он задан уже в первой строфе:

Когда с беременной женой  
Идет безрукий в синема.

Безрукий дан в оппозиции поэту. Неравенство подчеркнуто материально: человек не сможет владеть даром ангелов – «тяжелой лирой», одной рукой ее не удержать. Вместе с тем самодовольство обывательского сознания нарушено, так как герой «Баллады» особо отмечен трагическим жребием. Однозначность презираемого поэтом мира нарушается, и правильность позиции наблюдателя подвергнута сомнению:

За что свой незаметный век  
Влачит в неравенстве таком  
Беззлобный, смирный человек  
С опустошенным рукавом?

«Опустошенность рукава» безрукого отчасти компенсируется беременностью его жены, и, таким образом, герой наделяется некой духовной целостностью, ощущаемой Ходасевичем как поэтичность существования. В стихотворении из сборника «Тяжелая лира» эта целостность является «иным бытием», противостоящим тлению:

Ни жить, ни петь почти не стоит:  
В непрочной грубости живем.  
Портной тачает, плотник строит:  
Швы расползутся, рухнет дом.

*И лишь порой сквозь это тленье*  
Вдруг умиленно слышу я  
В нем заключенное биенье  
Совсем иного бытия.

Так, провожая жизни скуку,  
Любовно женщина кладет  
Свою взволнованную руку  
На грузно пухнувший живот.

Беременная женщина наделена истинно поэтическим даром ощущения «иного бытия». Поэтому на героя «Баллады» – безрукого – падает ответ творческой одаренности. И тем не менее лирическое «я» остро переживает «неравенство», допущенное Богом. Ущербность и в то же время одухотворенная целостность безрукого не соответствуют обывательской позиции этого героя:

... он сейчас разинет рот  
Пред идиотствами Шарло.

Поэт у Ходасевича отказывается от возможности совмещения трагичности облика безрукого и его нетрагичного, не наполненного высокой поэзией, существования. Отчаяние приводит лирического героя к бунту:

<sup>6</sup> См. «На тускнеющие шпильки...», «Элегия» (1921), «Автомобиль» и др.



Ремянный бич я достаю  
С протяжным окриком тогда  
И ангелов наотмашь бью...

Вместо «тяжелой лиры» (творящей добро) в руках героя оказывается бич<sup>7</sup>. Это преднамеренный выбор лирического героя, связанный у Ходасевича с мотивом острия, пронзающего мир. В начале стихотворения это взгляд, для которого «мир прозрачен, как стекло». Дар *увидеть* мир, но невозможность его *осмыслить* («За что... влачит в неравенстве таком?..»), превращают взгляд в бич.

В «Тяжелой лире» мотивы «лезвия» и ангельских крыл взаимосвязаны:

По нежной плоти человеческой  
Мой нож проводит алый жгут:  
Пусть мной целованные плечи  
Опять крылами прорастут!

Так, бич в «Балладе» (1925) наделяется чертами «лезвия», пронзающего лирического героя в «Балладе» (1921) и превращающего ее в поэта:

И узкое, узкое, узкое  
Пронзает меня лезвие.

Однако в «Европейской ночи» данный образ обозначает отказ от поэтического дара, жест возвращения «тяжелой лиры» ангелам: в первой «Балладе» «лезвие» пронзало героя, во второй – сам герой бьет ангелов, что подчеркивает «тяжесть» дара.

Так рождается второй вариант позиции наблюдателя в «Балладе»: лирическое «я» и безрукий меняются местами, и поэт, отказавшийся от «невероятного подарка» Бога, находится внизу, в аду, а обыватель с женой – в раю. Вектор оказывается направленным в другую сторону:

«Pardon, monsieur, когда в аду  
За жизнь надменную мою  
Я казнь достойную найду,  
А вы с супругою в раю

Спокойно будете витать,  
Юдоль земную созерцать,  
Напевы дивные внимать,  
Крылами белыми сиять, -

Тогда с *прохладнейших высот*  
Мне *сбросьте* перышко одно:  
Пускай снежинкой *упадет*

На грудь спаленную оно».

Страдания лирического «я» - наблюдателя в «Тяжелой лире» («Смотрю в окно - и презираю, / Смотрю в себя - презрен я сам»; «Восстает мой тихий ад / В стройности первоначальной»; «Много раз я это видел, / А потом возненавидел...» и др.) остаются прежними. Ходасевич трансформирует образ горящего сердца из «Пророка» Пушкина («грудь спаленная»), и значение огня приобретает двойственный характер. Это и адский огонь, и огонь сочувствия:

Мне невозможно быть собой,  
Мне хочется сойти с ума...

Происходит совмещение двух точек зрения: с одной стороны, страдающе высокомерный взгляд поэта на безрукого, идущего в «синема»; с другой стороны, взгляд снизу вверх, из ада – в рай, воплощающий смирение. Н.А. Богомолов отмечал: «Безрукому предстоит превращение в одного из тех ангелов, которые... окружают поэта и подают ему лиру. Ведь поэт просит... перышка на спаленную грудь – ангельского перышка»<sup>8</sup>.

«Диалог» лирического «я» с безруким<sup>9</sup> – вариация прежней мечты героя об уничтожении мира во имя его возрождения. Ад и рай являются лишь проекцией, созданной лирическим «я», подменой реальности, что, собственно, и не позволяет беседе героев состояться. Новый хронотоп, возникший параллельно пространству вечерней улицы и находящихся рядом героев, становится демонстрацией их несовместимости и невозможности диалога между ними (безрукий с женой - на «прохладнейших высотах», лирический герой - в аду).

Поэтический образрая и ада, рожденный лирическим «я», не может быть понят безруким, и антитезы, организующие творчество Ходасевича (наблюдатель – обывательский мир; верх - низ; «из окна» – «на улице» и т.д.), даже будучи перевернутыми (когда верх принадлежит человеку толпы), не снимают одиночества героя-поэта. Этот типично романтический мотив осложнен в лирике Ходасевича ожиданием Апокалипсиса, призванного возродить мир. В преддверии Страшного Суда противоположность позиций может быть переосмыслена (наказания ждет обладатель «тяжелой лиры», а не обыватель), но не снята:

Стоит безрукий предо мной  
И улыбается слегка,

<sup>7</sup> Ср. у Пушкина в «Поэте и толпе»: «Для вашей глупости и злобы / Имели вы до сей поры / Бичи, темницы, топоры!». Бич - средство уничтожения.

<sup>8</sup> Богомолов Н.А. Жизнь и поэзия Владислава Ходасевича // Ходасевич В. Стихотворения. Л., 1989. С. 47.

<sup>9</sup> Обернувшийся монологом: «смирному человеку» от поэта ничего не нужно.

И удаляется с женой,  
Не приподнявши котелка<sup>10</sup>.

Уход безрукого может быть сопоставлен с другими строками «Баллады»:

И ангелы сквозь провода  
Взлетают в городскую высь.  
Так с венецийских площадей  
Пугливо голуби неслись  
От ног возлюбленной моей.

Лирический герой как будто сам «вызывает» свою полную «оставленность» в мире: «ременным бичом» прогоняет ангелов, странными для обывателя словами отталкивает безрукого.

Заданная оппозиция *поэт / человек толпы* в «Балладе» оставляет героев в зафиксированных позах:

Тогда, прилично шляпу сняв,  
К безрукому я подхожу...

Оставшийся без шляпы лирический герой вызывает в памяти образы Евгения из «Медного всадника» Пушкина («ветер, буйно завывая, С него и шляпу вдруг сорвал»; «Картуз изношенный снимал... И шел сторонкой») и «обиженно-го» Акакия Акакиевича из «Шинели» Гоголя.

Между тем улетающие ангелы<sup>11</sup> возвращают нас к первому стихотворению из цикла «Тяжелая лира» «Музыка» и к «Соррентинским фотографиям».

Сравним:

... А небо  
Такое же высокое, и так же  
В нем ангелы пернатые сияют.

(«Музыка»)

<sup>10</sup> И. Роднянская так комментирует последнюю строфу «Баллады»: «Наказание за судорожный выпад не заставляет себя ждать - оно в равнодушно-отстраненной улыбке безрукого, неожиданно придающей ему достоинство и даже превосходство над мятущимся «неплательщиком» См.: Роднянская И. Возвращенные поэты // Роднянская И. Литературное семилетие. М., 1995. С. 102.

В «ответ» безрукого Ходасевич включает всю полноту романтических оппозиций, организующих его лирику, и открывает в них новые смыслы, когда обыватель лишается традиционного ореола пошлости и приближается к высокому трагизму поэтического осмысления бытия, а поэт оказывается бессильным и опустошенным.

<sup>11</sup> Ср. с «Сумерками богов» Г.Гейне:

И ангелы, от боли изгибаясь,  
Летят стремглав от бешеных толчков.

Сходство отмечено Н.А. Богомоловым и Д.Б. Волчком в: Ходасевич В. Указ. соч. С. 402.

...На восьмигранном острие  
Золотокрылый ангел розов  
И неподвижен – а над ним  
Вороньи стаи, дым морозов,  
Давно рассеявшийся дым...

(«Соррентинские фотографии»)

Отчетливая вертикаль, традиционно связанная с образом ангелов, подчеркивается обязательным эпитетом, характеризующим крылья: «ангелы *пернатые*», «золотокрылый ангел». В «Балладе» данный образ возникает благодаря глаголу «взлетают» и осложняется сравнительной конструкцией:

Так с венецийских площадей  
пугливо голуби неслись  
От ног возлюбленной моей.

Летающие ангелы напоминают голубей, и это сходство позволяет лирическому герою переместиться в новое пространство (Венецию) и погрузиться в прошлое. Неожиданное сравнение, организующее центральную (шестую) строфу стихотворения, создает возможность свободного движения пространства. Каждое из пространств, составляющих текст «Баллады», построено на основе вертикали. Встреча лирического героя и безрукого дана с точки зрения «высокой» позиции поэта («За что свой незаметный век / Влачит в *неравенстве* таком / Беззлойный, смиренный человек?..»). Ад и рай тоже образуют вертикаль, где «прохладнейшие высоты» принадлежат безрукому и его жене, а низ – лирическому герою. Финальная строфа, возвращающая действие к парижскому эпизоду, открывает отвергнутость поэта и вводит «земное», свойственное обывателю, неприятие (непонимание) безруким лирического «я», что оттеняет «неравенство» – трагически возвышает «смирного человека» и снижает героя. Пространство Венеции тоже вертикальное: испуганные голуби «несутся» вверх, «от ног возлюбленной».

Пространственный «провал» возникает, когда в выделенную реальность происходящего на улице, перед «кинематографом» (с телесно зафиксированными образами безрукого и его беременной жены, которые «разинут рот пред идиотствами Шарло»), вторгается ангельское начало, частично наделяемое той же материальностью:

Мне лиру ангел подаст...

Ременный бич я достаю  
С протяжным окриком тогда  
И ангелов *наотмашь бью*,  
И ангелы *сквозь провода*

*Взлетают в городскую высь...*

С одной стороны, есть улица, где поэт видит безрукого с женой («...сквозь провода / Взлетают в городскую высь»); с другой стороны, есть некое духовное межпространство, где происходит диалог человека с Богом<sup>12</sup>.

Последующее сравнение ангелов с голубями выводит новый уровень реальности, как и предыдущие, вертикально организованный, и придает неопределенному межпространству оттенок реальности, уплотненности, что, кроме того, создает параллель между парижскими и венецианскими улицами. Так, сквозь одно пространство проглядывает другое, внутренне мотивирующее его: уровень, где поэту «лиру ангел подает» и где поэт отказывается от дара, рожден реальностью улицы, по которой идет безрукий с женой (и наоборот: реальность парижской улицы видится поэту «прозрачной» благодаря дару ангелов); мир, рождающий взлетающих ангелов, возникает через образ голубей в Италии (так же, как и Венеция вторгается в текст «Баллады» лишь в качестве сравнения для описания ангельских крыл).

Наложение пространств в рассматриваемом стихотворении подобно структуре «Соррентинских фотографий» («Двух совместившихся миров / Мне понравился отпечаток»), где итальянские снимки сосуществуют с петербургскими картинками, и «Сентиментального путешествия» Гумилева, стихотворения, в котором реальность Средиземного моря и Петербурга принципиально не различимы:

Только вспомнишь – и нет вокруг  
Тонких пальм, и фонтан не бьет,  
Чтобы ехать дальше на юг,  
Нас не ждет большой пароход.  
Петербургская злая ночь;  
Я один, и перо в руке...

В «Балладе» «венетийские площади» дублируют шпиль Петропавловского собора с «золотокрылым ангелом». Венеция, городской двойник Петербурга, рождает неожиданно

светлый образ лирического героя, словно принадлежность этому пространству освобождает от «тяжести» лиры. Отсылка к итальянским воспоминаниям перекликается с организующим текст Гумилева мотивом дороги – путешествия вдвоем.

Сравним:

«Сентиментальное  
путешествие»

Теплый вечер.  
Смолкает гам.  
И дома в про-  
зрачной тени.  
По утихнувшим  
площадям  
Мы с тобой про-  
ходим одни...

«Баллада»

Так с венетийских  
площадей  
Пугливо голуби  
неслись  
От ног возлюблен-  
ной моей.

Стихотворение Гумилева построено на взаимопроникновении пространств: «петербургская злая ночь» вторгается в «сентиментальное путешествие» и разрушает его реальность, превращает в сон, поэтический вымысел:

Я один, и перо в руке,  
И никто не может помочь  
Безысходной моей тоске...  
Со стихами грустят листья,  
Может быть, ты их не прочтешь...

Однако финал сдвигает оба пласта так, что невозможно определить истинный:

Обессилен, не знаю я -  
Что же сон? Жестокая ты  
Или нежная и моя?

В «Балладе» Ходасевича мир Венеции, как будто отгороженный от узкого пространства улицы и «синема», обнажает параллель между судьбой поэта и безрукого: «смирный человек» идет в кино с «беременной женой», а лирический герой гуляет по «венетийским площадям» с возлюбленной, от ног которой взлетают голуби, напоминающие ангелов. Нарисованная поэтом в диалоге с безруким картина превращения смиренных людей в ангелов есть воплощение давнего, итальянского эпизода, когда пугливые птицы уносились ввысь. Легкость мира безрукого, подчеркнутая Ходасевичем (во-первых, безрукий, то есть более «легкий», чем другие; во-вторых, «вы с супругою... будете витать... крылами белыми сиять»; в-третьих, «сбросьте перышко одно: / Пускай снежинкой упадет...»), противоположна «тяжести» поэта и его «тяжелой лире» (невозможность взлететь,

<sup>12</sup> Ср. в «Пророке» Пушкина:

*Духовной жаждою томим,  
В пустыне мрачной я влачился.*

В.Э. Вацуру писал, что «пустыня» в стихотворении Пушкина «может быть понята как аллегорический образ - «пустыня бытия», бесплодная жизнь... И вместе с тем... пустыня есть пустыня, и даже в метафоре «духовная жажда» оживает для нас первичное значение второго слова - «жажда». Две сферы поэтических представлений - более общая и более частная - как бы накладываются друг на друга, и создается поэтический образ и с прямым, и с переносным значением». См.: Вацуру В.Э. Записки комментатора. СПб., 1994. С. 11.

подобно голубям, и, следовательно, невозможность стать ангелом – попасть в рай рядом с «легким» безруким; «ременный бич», которым поэт бьет ангелов).

Воспоминание о путешествии с возлюбленной, оттеняющее парижскую «встречу», открывает возможность счастливого прошлого и бесконечности пространства - в противоположность будущему, которое лишь продолжит страдания героя, испытываемые им в настоящем («Мне невозможно быть собой, / Мне хочется сойти с ума...»). Таким образом, текст разрывает прошедшее время, подтверждающее право поэта обладать «тяжелой лирой» (голуби, напоминающие ангелов), но отказ лирического героя от дара, может быть, возникший уже на «венетийских площадях» («Пугливо голуби неслись»), утверждён в настоящем и будущем.

В «Сентиментальном путешествии» Гумилева сталкиваются как будто два настоящих времени:

Меж Стамбулом и Скутари  
 Пробирается пароход...  
 ... Мы в Афинах. Бежим скорей  
 По тропинкам и по скалам...  
 ... Чайки манят нас в Порт-Саид,  
 Ветер зной из пустыни донес,  
 Остается направо Крит,  
 А налево - милый Родос...

И:

Петербургская злая ночь;  
 Я один, и перо в руке...  
 ... Со стихами грустят листы,  
 Может быть, ты их не прочтешь...

В то же время «второе» настоящее время появляется лишь в результате воспоминаний:

Только вспомнишь - и нет вокруг  
 Тонких пальм...

Возникает своеобразное сходство между стихотворениями Ходасевича и Гумилева: воспоминания, связанные с прошедшим временем, актуализируются вплоть до настоящего и даже будущего, более того, сами *становятся* настоящим и будущим:

«Сентиментальное путешествие»

Прошедшее время  
 Вспоминаю, что в прошлом был  
 Месяц черный, как черный ад,  
 Мы расстались, и я манил  
 Лишь стихами тебя назад.

Настоящее время  
 Только вспомнишь - и нет вокруг  
 Тонких пальм...  
 ... Петербургская злая ночь;  
 Я один, и перо в руке...

«Баллада»

Настоящее время  
 Ременный бич я достаю  
 С протяжным окриком тогда  
 И ангелов наотмашь бью,  
 И ангелы сквозь провода  
 Взлетают в городскую высь.

Прошедшее время  
 Так с венетийских площадей  
 Пугливо голуби неслись  
 От ног возлюбленной моей...

Будущее время  
 ... когда в аду...  
 Я казнь достойную найду,  
 А вы с супругою в раю  
 Спокойно будете видеть...

Прошедшее становится настоящим, а у Ходасевича - и будущим, и одно пространство превращается в другое: петербургский мир у Гумилева поглощает Грецию и Египет, а венецианский эпизод в «Балладе» Ходасевича является первым знаком отказа от «тяжелой лиры», от взгляда, пронзающего мир, точно стекло.

Образ прозрачного стекла (окна), важный в творчестве Ходасевича, и голубей с «венетийских площадей» отсылает к «Венецианской жизни» О.Э. Мандельштама. В «Балладе» Ходасевича для поэта «мир прозрачен, как стекло», а в «Венецианской жизни» само бытие смотрит в стекло:

Венецианской жизни, мрачной и бесплодной,  
 Для меня значение светло.  
 Вот она глядит с улыбкою холодной  
 В голубое дряхлое стекло.

«Прозрачность» бытия в «Балладе» кажется противоположной «голубому дряхлому стеклу» «Венецианской жизни», но именно от этой «прозрачности» отказывается поэт, ощущая ее невозможность в мире, где безрукий с женой идет в «кино». Переживание лирическим «я» ненужности пронзающего взгляда возникает в венецианском пространстве, когда голуби, подобные ангелам, улетают из-под ног героев. И если в

стихотворении Мандельштама голубь символизирует жизнь («И горят, горят в корзинах свечи, / Словно голубь залетел в ковчег»), то у Ходасевича голуби напоминают о «тяжелом» даре Бога и о будущей «казни» («в аду... / Я казнь достойную найду»). Острота взгляда оказывается ненужной, так как мир уподобляется умирающему - «дряхлому стеклу». Неспособность поэта смириться со жребием безрукого и своим собственным обнажает «дряхлость» бытия, его медленное умирание, потому что обывательская жизнь, разрушить которую мечтал лирический герой Ходасевича<sup>13</sup>, не достойна рая<sup>14</sup>, и одновременно

судьба самого поэта predetermined остротой его зрения, «высотой» положения (точка зрения наблюдателя «из окна») и Апокалиптической направленностью мечтаний. Впервые рождается эсхатологический образ умирающего мира (что подчеркивает переключку с «Венецианской жизнью» Мандельштама), вызывающий отчаяние поэта. Поэзия не может существовать в мире, который Ходасевич в «Звездах» называет «постыдной лужей», потому что даже несчастье не превращает обывателя (безрукого) в мыслящего человека.

<sup>13</sup> См. эсхатологические мотивы в «Тяжелой лире» и «Европейской ночи».

<sup>14</sup> Ср. со стихотворением «Бедные рифмы»:

Всю неделю над мелкой поживой  
Задыхаться, тощать и дрожать,  
По субботам с женой некрасивой  
За бокалом, обнявшись, дремать,

В воскресенье на чахлую траву  
Ехать в поезде, плед разложить,  
И опять задремать, и забаву  
Каждый раз в этом всем находить,

И обратно тащить на квартиру  
Этот плед, и жену, и пиджак,  
*И ни разу по пледу и миру*  
*Кулаком не ударить вот так, -*

О, в таком непреложном законе,  
*В заповедном смиренье таком*  
*Пузырьки только могут в сифоне -*  
*Вверх и вверх, пузырек с пузырьком.*

Смирение становится предметом презрения поэта, так как оно превращает людей в вещи («пузырьки в сифоне»).

## ИЗ МЕТОДИЧЕСКОГО НАСЛЕДИЯ

---

### В.П. КРЫМСКАЯ — УЧИТЕЛЬ, УЧЕНЫЙ, МЕТОДИСТ

*Вера Петровна Крымская... Это имя хорошо было известно в 50-70-е годы двадцатого столетия учителям русского языка и литературы не только Урала, но и за его пределами. Она — заслуженный учитель школы РСФСР, кандидат педагогических наук, доцент кафедры русского языка Свердловского государственного педагогического института, член-корреспондент Академии педагогических наук РСФСР — это лишь некоторые позиции, обозначения ее официального статуса. Вера Петровна — удивительный человек, настоящий интеллигент, творческий ученый, учитель широкой эрудиции, классического филологического образования, свято преданный делу воспитания и обучения школьников, студентов.*

#### У НЕЕ БЫЛА ТЯЖЕЛАЯ И СЧАСТЛИВАЯ СУДЬБА...

У Веры Петровны была тяжелая и счастливая судьба. Она родилась на рубеже веков, жизнь ее наполнена бурными событиями, многое ей пришлось пережить, перенести многие беды. Но судьба ее была и счастливой, потому что она всегда занималась любимым делом, у нее были близкие люди, которые ее любили, она любила их и была любима.

Родилась Вера Петровна в семье простого канцелярского чиновника и домашней учительницы в г. Киеве 21 марта 1896 года. Училась и воспитывалась в г. Могилеве, где окончила гимназию в 1914 году. С 14 лет занималась репетиторством, мечтала стать учителем. В 1916 году окончила Учительский институт, навсегда связав свою жизнь с педагогической деятельностью.

Выйдя замуж, с 1916 г. по 1930 г. жила со своей семьей (муж — судебный следователь до 1922 г.) в г. Рудне Западной области и преподавала русский язык и литературу в девятилетней школе с педагогическим уклоном. В 1933 году семья переехала в г. Златоуст. 1933-37 гг. — учеба в Пермском пединституте, в 1936 году — переезд в г. Свердловск.

Вера Петровна работала в средней школе, вела уроки русского языка и литературы; начиная с 1938 по 1963 год, преподавала в Свердловском государственном педагогическом институте, руководила педагогической практикой студентов, вела занятия по методике преподавания русского языка, по русскому языку и спецкурсы — такой, например: «Занятия по русскому языку в старших классах».

18 апреля 1952 года в Москве, в НИИ методов обучения АПН РСФСР, она успешно защитила кандидатскую диссертацию по теме «Работа по русскому языку в 10 классе средней школы на

материале программы произведений по литературе»

Вера Петровна руководила научной работой аспирантов и соискателей, сочетала успешную научную и педагогическую деятельность с работой в качестве депутата Городского Совета депутатов трудящихся г. Свердловска, была депутатом Верховного Совета РСФСР (1951-1955 гг.), награждена знаком «Отличника народного просвещения» (январь 1944 г.), «Орденом Трудового Красного знамени» (декабрь 1944 г.), медалью «За доблестный труд в Великой Отечественной войне 1941-45 гг.»; в мае 1947 г. ей присвоено звание Заслуженной учительницы школы РСФСР, Вера Петровна избрана членом-корреспондентом АПН РСФСР.

Вера Петровна щедро делилась своим мастерством, передавая педагогический и методический опыт студентам Свердловского пединститута, учителям школ г. Свердловска и Свердловской области, коллегам из других регионов страны, регулярно выступала на научных конференциях в АПН РСФСР в Москве и в других городах страны.

Она обладала титанической работоспособностью: всегда и везде трудилась самоотверженно, всю себя посвящая любимому делу, нагрузка учебная в школе и в вузе была достаточно объемной. Ее спасала любовь к делу, своим ученикам, высокое чувство ответственности и организованность. Она вырастила двух сыновей — участников Великой Отечественной войны, один из них погиб на фронте; у нее есть правнуки и правнучки, которые помнят и любят ее и гордятся ею.

Вера Петровна для многих учеников стала образцом настоящего учителя, умным наставником, другом; многие из них продолжают работать на педагогическом поприще, реализуя заповеди своего учителя.

## ВСПОМИНАЮТ УЧЕНИКИ

### Она была моим учителем

В 1948 году я перешла в 8-ой класс средней женской школы № 12 г. Свердловска. В старшем классе появились новые учебные предметы и новые учителя, среди которых – Вера Петровна Крымская, учитель литературы и русского языка.

Не помню, чтобы кто-нибудь рассказывал нам о научных и общественных достижениях, о научных и почетных званиях нашей новой учительницы, но мы, дети, сами почувствовали значительность и неординарность этой личности. Исключительно привлекательным был уже внешний облик Веры Петровны: гордо посаженная голова с гладко зачесанными на прямой пробор седеющими волосами, собранными сзади в тугий узел, мягкие черты лица, при полной фигуре всегда безукоризненно прямая осанка, белоснежный воротничок на строгом платье. Привлекали и внушали большое уважение то спокойное достоинство, с которым она держалась, ее высокая требовательность и строгость и вместе с тем неизменная уважительность и доброжелательность по отношению к нам, ее не всегда успешным ученицам.

Никогда она не делала нам замечаний, не повышала на нас голос. Но мы, обычно довольно шумные девочки, любившие поболтать и посмеяться, на уроках литературы вели себя прекрасно. Покоренные умом и эрудицией Веры Петровны, мы затаив дыхание слушали ее рассказы о жизни и творчестве великих русских писателей. С годами многое стерлось из памяти, но никогда не забуду того ошеломляющего впечатления, с которым мы слушали ее чтение «Слова о полку Игореве» и историю его открытия. Помню, с каким увлечением учили мы наизусть целые главы из «Евгения Онегина», писали свои первые сочинения по литературе. Были у нас и нечастые уроки русского языка, которые Вера Петровна тоже умела сделать увлекательными, заставляя нас по-новому взглянуть на казавшиеся скучными законы и правила русской грамматики. На ее уроках я впервые почувствовала, какое это серьезное и прекрасное занятие – изучение языка и литературы.

Вера Петровна учила нас всего один год. В девятом классе она представила нам свою молодую преемницу, выпускницу пединститута Валентину Викторовну Корягину (впоследствии Данилевскую, которая, кстати, тоже стала прекрасным учителем, сначала старшим завучем двенадцатой, а потом директором одиннадцатой школы). Но сама Вера Петровна не рассталась с нами совсем: она нередко бывала у нас на уроках и экзаменах, читала и оценивала наши выпуск-

ные сочинения, напутствовала нас на выпускном вечере. Думаю, неслучайно девять человек из нашего выпуска, и я в том числе, поступили на филологические факультеты университета и пединститута.

Когда по окончании университета я пришла работать в свою родную школу, мы снова встретились с Верой Петровной Крымской, которая вела в школе серьезную исследовательскую работу, руководила методическим объединением учителей-словесников. И снова, уже в новом качестве, я стала ее ученицей, осваивая теорию и методику преподавания русского языка, которым в университете уделялось мало внимания. На базе нашей школы ежегодно проводились городские и районные семинары учителей русского языка. Под руководством Веры Петровны я, как и другие учителя школы, готовилась к открытым урокам для участников этих семинаров. И, когда через четыре года Вера Петровна предложила мне поступать к ней в аспирантуру при кафедре русского языка, я сразу с благодарностью приняла это предложение.

Так Вера Петровна привела меня в Свердловский пединститут, который стал моей судьбой на всю жизнь.

В годы аспирантуры я нередко бывала у Веры Петровны дома. Жила она в небольшой квартире вместе с вдовой безвременно умершего сына и горячо любимой внучкой Ниночкой. В то время она была уже очень немолодым и нездоровым человеком, но никогда я не слышала, чтобы она пожаловалась на усталость, нездоровье или какие-нибудь трудности, а ведь жизнь ее отнюдь не была легкой, немало тяжелых утрат она перенесла. По-прежнему подтянутая, деловитая, она много и успешно работала, в том числе как член-корреспондент Академии педнаук, и для нас, своих аспирантов, она не жалела своего драгоценного времени и сердечного внимания.

Скончалась Вера Петровна внезапно, когда я только перешла на последний курс аспирантуры. На титульном листе кандидатской диссертации, которую я защищала через три года, имя моего научного руководителя, моего дорогого учителя Крымской В. П. стояло в траурной рамке.

*Богуславская Н.Е. к.п.н., доцент  
кафедры русского языка УрГПУ*

### Благодарю судьбу...

«Крымская идет, Крымская дает уроки, Крымская проводит консультацию, Крымская сказала, Крымская принимает зачет...» — можно было услышать голоса студентов в коридорах пединститута. В них звучали и уважение, и восхищение, и трепет, и благоговение... Прошло много лет с тех студенческих лет, а я до сих пор

испытываю к ней чувство благоговения и любви. Вера Петровна Крымская... С ней у меня связаны лучшие студенческие и последующие годы моей жизни. Она была редким преподавателем, учителем жизни, мудрым другом для многих выпускников. Это удивительно обаятельный человек, простой в общении, щедрый душой, требовательный к себе и к людям, великодушный и благородный.

Вера Петровна была необыкновенно красива, скромна, особенно поражали ее умные, сияющие глаза, изучающие свет и тепло души. Она напоминала пушкинскую Татьяну:

Она была нетороплива,  
Не холодна, не говорлива,  
Без взора наглого для всех,  
Без притязаний на успех,  
Без этих маленьких ужимок,  
Без подражательных затей...  
Все тихо, просто было в ней...

Вера Петровна сразу покорила меня широтой эрудиции, глубиной мысли, способностью понять, доброжелательностью и требовательностью. Она мужественный человек: пережила смерть сына (он погиб на войне), у нее тяжело был болен муж (об этом мы узнали позже). Приходилось удивляться ее терпению, мужеству, жизнелюбию и той доброжелательности, с какой она относилась к нам, студентам.

Мне с моей подружкой (В. Беляевой) посчастливилось проходить педпрактику на IV курсе под руководством Веры Петровны Крымской в школе № 12, в одной из лучших школ г. Свердловска, в которой и преподавала она. Трудно сейчас передать волнение, страх, которые я испытывала тогда. И как хотелось, чтобы все удалось! Уроки я давала по творчеству А.Н. Островского в 9 классе. Помню, с каким трепетом я готовилась к урокам, перечитывала уже в который раз пьесу «Гроза», читала воспоминания современников об Островском, работы литературоведов, пересмотрела альбомы фотографий и иллюстраций, обо всем хотелось рассказать, показать... Почему-то страстно хотелось дать урок по «Снегурочке» Островского. Я по несколько раз переделывала конспект урока, создавала варианты, снова переписывала. Вера Петровна вдумчиво проверяла каждый конспект урока, обращала внимание на любое неточно употребленное слово, требовала ясности в передаче мыслей. Консультации по урокам переходили в беседы о литературе, искусству, жизни. Мы ловили каждое слово, сказанное ею. Общение с ней доставляло радость, вселяло уверенность в собственные силы. Вера Петровна радовалась нашим успехам.

Может быть, она одна из первых преподавателей увидела во мне учителя, поверила в меня.

Отношения с Верой Петровной не прерывались и в последующие годы. Я делилась с ней своими первыми удачами и трудностями. Она всегда поддерживала меня в самые трудные моменты моей жизни, находила время для встречи. Запомнились долгие беседы, прогулки за городом. Вера Петровна любила природу, правда, ей нечасто удавалось бывать в лесу (в силу ее занятости). Летом иногда она отдыхала на Шарташе, и мы не раз приезжали к ней. Помню, как со слезами приехала к ней за советом. После окончания института я вместе с Валей Беляевой была направлена работать в Калиновскую среднюю школу. На первом педсовете в августе мне сказали, что я должна дать открытый урок в 8 классе на тему: «Роль личности в истории на примере «Слова о полку Игореве». Я отказалась, сказав, что невозможно давать открытый урок, если еще не знаешь класс, и тема сформулирована неудачно своим заявлением я вызвала недовольство администрации школы. Вера Петровна поддержала меня и попросила не отказываться от открытого урока, а просить перенести его на II полугодие. И я дала открытый урок по роману А.С. Пушкина на тему: «Татьяна, русская душою...» Урок прошел удачно.

Вера Петровна предложила мне (одной из первых выпускниц) поступать в аспирантуру по методике преподавания русского языка. Ее предложение было неожиданным для меня и в то же время обрадовало, но я не приняла его, потому что хотела заниматься методикой преподавания литературы. Я поделилась своими сомнениями с Верой Петровной, она убедила меня поехать в Москву и поступать в аспирантуру по методике преподавания литературы. Ей я обязана встречей с Василием Васильевичем Голубковым, но я так оробела, что не стала сдавать экзамены и уехала, снова вернулась в школу. И лишь спустя много лет (я уже работала в институте) меня направили на курсы повышения квалификации в г. Ленинград в ЛГПИ им. А.И. Герцена на кафедру методики преподавания литературы, и там мне предложили годичное «прикрепление» для написания диссертации. Я согласилась и в тот же год защитила кандидатскую диссертацию. И в этом, я считаю, большая заслуга Веры Петровны, хотя ее уже не было с нами. Я благодарна судьбе, что в жизни своей я встретила Веру Петровну. Она стала для меня близким и дорогим человеком, память о ней будет всегда жива.

*Р.И. Монзина, к.п.н., доцент  
кафедры современной русской  
литературы УрГПУ*



## О МЕТОДИЧЕСКОМ НАСЛЕДИИ В.П. КРЫМСКОЙ

### ЗАНЯТИЯ ПО РУССКОМУ ЯЗЫКУ В ЕДИНСТВЕ С ИЗУЧЕНИЕМ ЛИТЕРАТУРЫ

В.П. Крымская — ученый, методист, перу ее принадлежат известные книги по методике преподавания русского языка и литературы: «Уроки русского языка в 5-7 классах», «Занятия по русскому языку в старших классах», «Закрепление навыков грамотности в старших классах средней школы» и др., статьи в журналах «Русский язык в школе» и «Литература в школе» и в различных научных сборниках.

Одним из серьезнейших исследований и обобщением ее собственного опыта является работа «Занятия по русскому языку в старших классах», которая уже в 1957 году вышла вторым изданием, что свидетельствует о востребованности ее. Ценным в книге В.П. Крымской является то, что в ней раскрывается своеобразие работы по русскому языку в органическом единстве с изучением литературного произведения. Исходной позицией автора служит следующее утверждение: «В художественном произведении язык является материалом для образного, типизированного отражения действительности. Посредством языка писатель создает художественные образы, живые картины, в которых выражает свои идеалы, свое отношение к действительности»<sup>1</sup>. Автор конкретизирует это утверждение, предлагая читателю детальное описание занятий «по языку в связи с литературой, которые состоят в разборе отрывков из произведений, характеризующих язык писателя со стороны словарного состава, синтаксических конструкций, стилистических средств, в наблюдениях над языком действующих лиц произведения»<sup>2</sup>. Вера Петровна дает образцы тонкого, умного, глубокого анализа отдельных отрывков, умело показывая, как и какими средствами, приемами пользуется автор, создавая яркость, живость изображаемого, выражая определенные эмоции (см., например, анализ отрывка «У дядюшки» из романа Л.Н. Толстого «Война и мир», т. II, ч. IV от слов «Дядюшка, ни на кого не глядя, сдунул пыль...» и до конца главы)<sup>3</sup>.

В.П. Крымская предлагает и раскрывает в этом не утратившем свою актуальность методическом пособии следующие виды работ — заданий учащимся:

— анализ отрывков из произведений, «характеризующих язык писателя со стороны сло-

варного состава, синтаксических конструкций, стилистических средств»,

— наблюдение «над языком действующих лиц произведений»,

— подбор «примеров по синтаксису из программных произведений по литературе (в связи с ошибками в речи учащихся),

— подбор пословиц, поговорок, крылатых выражений, заучивание их наизусть;

— передача содержания произведений в целом и их частей (кратко, сжато и близко к тексту), заучивание наизусть стихотворений и отрывков прозы, знакомство с отдельными сведениями из истории русского литературного языка»<sup>4</sup>.

Автор детально показывает, как через выполнение перечисленных заданий могут решаться образовательно-воспитательные задачи в процессе изучения, например, «Слова о полку Игореве», «Повести о нашествии Батыя на Рязань» и др.

Занятия по русскому языку в связи с изучением литературы, как утверждает Вера Петровна, позволяют школьникам углубить понимание художественного произведения, «расширяют общий кругозор, вырабатывают у них научное представление о языке, прививают им любовь к родному языку, расширяют их... словарный запас, развивают их речь, вырабатывают эстетический вкус..., помогают одновременно устранить пробелы в орфографических, пунктуационных и речевых навыках учащихся»<sup>5</sup>.

В работе даются примеры тонкого, высокопрофессионального анализа языка произведения М.Ю. Лермонтова, Н.В. Гоголя, А.П. Чехова и др. Автор придает большое значение анализу языка художественного произведения, речи героев. Так, например, своеобразие языка Н.В. Гоголя раскрывается в процессе изучения поэмы «Мертвые души», анализ речи героев дается во время работы над романом И.С. Тургенева «Отцы и дети», рассказа А.П. Чехова «Ионыч». Проводя словарно-стилистическую работу, она уделяет большое внимание уточнению лексического значения слова, в том числе и литературоведческих терминов, без чего художественное произведение не может быть глубоко воспринято и понято учащимися.

Большой интерес вызывает раздел «Развитие логического мышления», в котором Вера Петровна дает перечень умственных действий, обеспечивающих развитие логического мышления учащихся на занятиях по русскому языку и литературе. В число этих логических операций включается и установление родовидовых отношений

<sup>1</sup> Крымская В.П. Занятия по русскому языку в старших классах. С. 13.

<sup>2</sup> Там же. С. 14.

<sup>3</sup> Там же. С. 54-56.

<sup>4</sup> Там же. С. 14.

<sup>5</sup> Там же. С. 15.

между понятиями, и выяснение причинно-следственных связей. «Вся система работы учителя, подчеркивает автор, должна не только сообщать детям научные сведения, помогать им в овладении четкими представлениями и понятиями, но и систематически развивать мыслительные способности учащихся: умение наблюдать, отличать основное от второстепенного, анализировать, обобщать, сравнивать, находить логические основания для деления понятий, давать правильные логические определения, классифицировать, находить связи, улавливать закономерности, делать выводы, аргументировать собственные положения, самостоятельно рассуждать<sup>6</sup>».

Большое значение В.П. Крымская придает работе над планом, приводит образцы планов сообщений, лекций на различные темы: «Значение «Слова о полку Игореве», «М.В. Ломоносов — гениальный сын русского народа», «Н.А. Некрасов — поэт революционной демократии 60-70 гг.» и др. Лекции-рассказы по этим и другим темам приучают школьников систематизировать материал, логично излагать его. Даны примерные планы по разным темам: «Манилов и Собакевич», «Обломов и Штольц» и др., позволяющие отбирать материал в определенной последовательности.

Глубоко освещается автором опыт работы над научно-критическими статьями (В.Г. Белинского об А.С. Пушкине, М.Ю. Лермонтове), при этом используются активные формы работы, такие, как составление плана, конспекта или тезисов статьи, что позволяет учителю включать школьников в учебный процесс, формировать у них аналитические умения и навыки: отбирать главное, выявлять причинно-следственные связи между отдельными частями, находить нужные словесные формулировки для выражения основных мыслей, тщательно записывать их в определенном порядке. Завершая этот раздел, Вера Петровна пишет: «Учащиеся должны научиться читать произведение, чувствовать в нем логическую цепь событий, развивающих действие... Видеть и понимать причинно-временные и причинно-следственные связи между отдельными событиями», научиться понимать, что «художественная форма произведения, особенности языка обуславливаются содержанием, темой, жанром его»<sup>7</sup>.

В разделе «Занятия по русскому языку в старших классах» рассматриваются виды и формы письменных работ. Серьезное внимание уделяется сочинению. Заслугой В.П. Крымской является то, что она рассматривает сочинение не только как один из способов развития логическо-

го мышления, но и эффективный способ развития творческих способностей учащихся, воспитания у них нравственных качеств, эстетического вкуса. Сочинение, считает автор, есть творческий мыслительный процесс, который вызывает определенные эмоции у школьников, формирует их позицию.

«Обучение сочинению — как утверждает Вера Петровна, — требует продуманной системы не столько в процессе выполнения двух-трех сочинений в четверть и разбора их, сколько в процессе систематического, планомерного руководства самостоятельной работой учащихся над различными темами курса»<sup>8</sup>.

В системе работы над сочинением автор выделяет следующие типы уроков:

- уроки обучающие;
- уроки, на которых учащиеся пишут сочинения;
- уроки, на которых разбираются недочеты и достоинства сочинений.

Каждый из этих типов уроков подробно рассматривается в представленном труде, даны примерные темы сочинений. Наибольший интерес вызывает работа над языком ученического сочинения, систематизирована и выстроена последовательность заданий по предупреждению возможных типичных орфографических и пунктуационных ошибок старшеклассников.

Богатый материал дается по внеклассной работе, предлагается план занятий литературно-языковедческого кружка, раскрываются варианты их проведения, подготовка и организация выпуска газеты «Наш язык». Вся деятельность учителя и учащихся направлена на развитие их культуры речи, на воспитание интереса и любви их к родному языку.

Книга В.П. Крымской и сегодня актуальна, привлекает свежестью мысли, тонким чутьем к слову, учит открывать большие возможности для творчества учеников.

### **«ПРОЙДЕННОЕ В СРЕДНИХ КЛАССАХ НУЖДАЕТСЯ В ЗАКРЕПЛЕНИИ...»**

Методическое пособие В.П. Крымской «Закрепление навыков грамотности в старших классах средней школы»<sup>9</sup> появилось в тот период, когда в VIII и IX-XI классах уроков русского языка не было, а необходимость проведения их была всем очевидна. Вера Петровна убедительно обосновывает жизненную необходимость проведения занятий по русскому языку в старших

<sup>8</sup> Там же. С. 81.

<sup>9</sup> *Крымская В.П.* Закрепление навыков грамотности в старших классах средней школы (Из опыта работы). Гос. учебно-педагогическое изд-во Министерства просвещения РСФСР, М., 1960.

<sup>6</sup> Там же. С. 61.

<sup>7</sup> Там же. С. 79.

классах: «Пройденное в средних классах нуждается в закреплении», «учащиеся старших классов встречаются с новыми по значению и трудными по правописанию словами», некоторые старшеклассники в силу разных причин «имеют в области грамотности те или иные пробелы, и их необходимо изжить»<sup>10</sup>.

Книга В.П. Крымской привлекает глубиной и широтой понимания поставленной проблемы, творческим подходом к ее реализации, актуальностью. Заслугой автора является то, что система занятий по русскому языку проводится в органичном единстве с уроками литературы. Следует отметить, что понятие грамотности трактуется Верой Петровной очень широко.

Ею четко формулируются требования к организации занятий по закреплению навыков грамотности в старших классах:

- занятия должны соответствовать интересам учащихся и вызывать у них активное отношение к работе;

- должны быть доступны по используемому материалу;

- оснащены наглядными пособиями (сводные таблицы по орфографии и пунктуации, плакаты с уплотненными текстами, специально отобранный дидактический материал, карточки, схемы, доска и др.);

- занятия должны обеспечивать индивидуальный подход к учащимся и способствовать развитию их мышления, самостоятельности, познавательной активности, ответственности. Занятия строятся с учетом интересов учащихся, на основе сотрудничества учителя и ученика.

Считаем важным, что автор определяет и основные направления работы по закреплению навыков грамотности в старших классах:

- повторение пройденного по грамматике в средних классах (в связи с закреплением орфографических и пунктуационных навыков);

- обогащение учащихся новыми словами (в связи с орфографией), более сложными конструкциями (в связи с пунктуацией);

- совершенствование навыков чтения;

- развитие связной устной и письменной речи (в связи с развитием логического мышления)<sup>11</sup>.

В каждом из указанных направлений, иногда соединяя их, В.П. Крымская предлагает очень интересные и разнообразные задания и упражнения, которые абсолютно не устарели и могут быть широко использованы в практике современного преподавателя русского языка.

Ценным для нас являются советы, которые дает автор учителю при подготовке его к реали-

зации указанных направлений. В.П. Крымская подчеркивает необходимость соблюдения преемственности в проведении работы по закреплению навыков грамотности. Она считает, что учитель прежде всего должен хорошо знать программу, «иметь отчетливое представление об уровне знаний и навыков по предмету класса в целом и каждого ученика в отдельности»<sup>12</sup>. Автор рекомендует использовать для закрепления навыков грамотности учащихся наиболее эффективные виды работ, например, словарно-орфографическую в связи с изучением программных произведений по литературе, стилистические наблюдения, передачу содержания отрывков из художественных произведений.

Достоинством работы считаем и то, что в ней даются варианты проведения интереснейших обучающих уроков по подготовке к сочинению, включая составление планов и работу по предупреждению логических и стилистических ошибок, обучение восьмиклассников сочинениям на свободные темы или по изучаемым произведениям (разных жанров). Как справедливо отмечает автор, важным компонентом работы над сочинением является обучение учащихся цитированию и осмыслению ими правил-требований к сочинению. Большое внимание уделяется анализу сочинений, дается четкая классификация ошибок: по содержанию, логических, стилистических (среди последних выделяются ошибки грамматико-стилистические и собственно-стилистические), орфографических и пунктуационных. Наибольший интерес представляют для нас конспекты уроков, посвященные работе над ошибками в сочинениях по разным темам. Конспекты привлекают глубиной содержания, продуманностью материала, четкостью построения, удивительным чутьем к слову. Даются ценные советы по организации домашней работы над орфографическими и пунктуационными ошибками. Опыт работы над ошибками, представленный В.П. Крымской, может быть эффективно использован в практике современной школы.

Следует обратить внимание на то, что автор считает необходимым проводить специальные занятия по закреплению навыков грамотности у школьников. В разделе «Закрепление навыков грамотности в плане специальных занятий» предлагаются разнообразные задания для усвоения и закрепления правописания различных орфограмм, анализа лексического значения слов с обязательным подбором родственных, использование таблиц с трудными в орфографическом, интересными и новыми в лексическом отношении словами (дан их список), семантика их раскрывается одновременно с разбором их по составу

<sup>10</sup> Там же. С. 4.

<sup>11</sup> Там же. С. 6.

<sup>12</sup> Там же. С. 8.

ву (для уточнения оттенков значения), исторические объяснения даются с опорой на солидные научные источники (например, значение слова *закадычный* в словосочетании *закадычный друг* или *отщепенец* с обращением к труду Л.А. Булаховского<sup>13</sup>). Интересные задания предлагаются для работы по усвоению правописания приставок *пре-, при-*; серьезное внимание обращается на раскрытие семантики слов с этими приставками. Вера Петровна не только отмечает затруднения старшеклассников в правописании наречий и наречных сочетаний, но и дает список наиболее употребляемых и вызывающих у учащихся затруднения в правописании наречий (список содержит 31 слово).

Особое внимание обращается на «затруднения учащихся в постановке знаков препинания, отсутствие у них умения одновременно конструировать собственные предложения, вникать в их структуру и правильно ставить знаки препинания. Выделяются наиболее трудные случаи постановки знаков препинания (запятая в предложениях с неповторяющимся союзом *и*, тире в предложениях разного типа, точка с запятой и др.). В.П. Крымская утверждает, что «необходима самая упорная борьба с такой распространенной ошибкой, как лишняя запятая». Для предупреждения этой ошибки рекомендуется сводная таблица, включающая семь вариантов постановки запятой в простом предложении, причем предложения берутся из программных произведений по литературе.

В работе предлагаются интересные творческие задания для формирования пунктуационной грамотности. В их числе различные виды диктантов, проводимые с использованием доски для предупреждения ошибок (соединяются анализ предложений и обоснование постановки знаков препинания), для формирования у школьников орфографической зоркости и пунктуационной грамотности; рекомендуются такие виды заданий, как приведение учащимися собственных примеров, конкретизирующих рассматриваемые орфограммы и пунктограммы, запись их для закрепления материала.

Ценным в работе В.П. Крымской является прежде всего то, что занятия по русскому языку органически связаны с уроками литературы. На всех занятиях теоретический материал рассматривается на примерах, взятых из художественных произведений. Например, для закрепления постановки точки с запятой предлагается конструирование бессоюзных предложений на примере отрывка из рассказа И.С. Тургенева «Лес и степь» («Записки охотника»). В работе над от-

рывками из произведений писателей практикуются различные виды заданий: озаглавливание фрагментов текста, самостоятельная расстановка знаков препинания при списывании текстов и объяснение пунктуационного оформления предложений, использование карточек, подготовленных для проведения индивидуальной работы с учащимися.

Все указанные виды заданий направлены на развитие у школьников интереса к родному языку, к русской литературе, на воспитание у них чутя к слову, на развитие устной и письменной речи. Многие из этих заданий и упражнений мы широко использовали и используем сегодня в нашей работе по русскому языку в школе и в вузе.

Полагаем, что рассматриваемое пособие может стать настоящим помощником современному учителю-словеснику в организации и проведении занятий по русскому языку в старших классах, в воспитании у школьников любви к родному языку, литературе, в формировании у них культуры устной и письменной речи. Книга В.П. Крымской и сегодня является для нас примером вдумчивого отношения учителя к своему предмету, учит любить своих учеников и быть за них в ответе.

### **«УЧИТЬ ДЕТЕЙ ОТВЕТСТВЕННО ТРУДИТЬСЯ НА УРОКЕ РУССКОГО ЯЗЫКА...»**

Книга В.П. Крымской «Уроки русского языка в 5-7 классах»<sup>14</sup> представляет своеобразное исследование на основе многолетнего изучения педагогической деятельности замечательной учительницы Л.С. Резниковой и личного опыта, свидетельствует о заинтересованности автора в труде своих коллег, о творческом отношении к жизни, о педагогическом мастерстве.

В.П. Крымская ярко раскрывает многогранную деятельность, творческую индивидуальность учителя. Опыт Л.С. Резниковой привлекает прежде всего продуманностью работы, систематичностью. Вера Петровна подчеркивает, что «обучение и воспитание — единый процесс в педагогической практике этого учителя»: «Все, что предлагается слуху и зрению школьников, тщательно продумано, красиво оформлено. Любовь Семеновна учит ребят ответственно трудиться на уроках, воспитывает в них активность, самостоятельность, эстетический вкус. Речь ее доходчива, дикция четка, поведение спокойное, ровное. Тщательно следит учительница и за речью детей, не пропускает ни одной мелочи, ме-

<sup>13</sup> Булаховский Л.А. Труды института русского языка. Т. I. Изд. АН СССР, 1949. С. 174, 178.

<sup>14</sup> Крымская В.П. Уроки русского языка в 5-7 кл. Из опыта учебно-воспитательной работы учительницы Л.С. Резниковой. Свердловское книжное издательство, 1951.

шающей нормальным занятиям»<sup>15</sup>. Автор замечает, что «в результате у учеников не только формируется знание о предмете, развивается логическое мышление, но и появляется любовь, интерес к родному языку и литературе, воспитываются такие моральные качества, как трудолюбие, требовательность к себе. Этому способствует строгая объективная оценка знаний учащихся»<sup>16</sup>.

Вера Петровна подробно рассматривает структуру урока Л.С. Резниковой, отмечает, что она отличается разнообразием, взаимосвязанностью элементов урока. На уроках регулярно практикуются орфографические минутки (или зарядки), фронтальный письменный опрос на 10-15 минут, включаются самые различные виды заданий, по всем основным вопросам курса выполняются тренировочно-контрольные задания каждым учеником, чем и обеспечивается усвоение учебного материала, формирование орфографической зоркости и пунктуационной грамотности у школьников (приводятся варианты заданий, часто они предлагаются на карточках).

Достоинством системы работы Резниковой Вера Петровна считает то, что учитель регулярно проводит творческие работы, сочинения-миниатюры, творческие, свободные, выборочные с последующим восстановлением текста диктанта, изложения и др. Автор отмечает разнообразие тем сочинений-миниатюр, подчеркивает их обращенность к опыту школьников, что вызывает в них интерес к изучению родного языка, формирует их собственную жизненную позицию.

Крымская В.П. выделяет и такую особенность системы работы преподавателя как широкое применение наглядных пособий. «Ни одно занятие не проходит без использования классной доски, схем, таблиц, плакатов, карточек»<sup>17</sup>. В работе даются образцы наглядных пособий по русскому языку, причем многие пособия изготовлены самой учительницей. Следует заметить, что использование их целесообразно и оправдано.

Особенностью системы Л.С. Резниковой является и внеклассная работа по русскому языку, отличающаяся многообразием использования ее форм и видов.

Мы считаем подарком судьбы встречу с Л.С. Резниковой, нам посчастливилось бывать на ее уроках, анализировать их в период студенческой практики в школе и в аспирантские годы, а встречу с ней подарила нам В.П. Крымская. Мы благодарны и признательны ей за то, что она умела открыть талант в другом человеке, **пове- рить** в него.

Книга В.П. Крымской представляет большой интерес для современного учителя и потому, что в ней приводятся и анализируются некоторые конспекты уроков, автор обращает наше внимание на своеобразие их построения, взаимосвязь заданий, обусловленность их. Пристальное изучение их учителем дает ему богатейший материал для творческого использования опыта Л.С. Резниковой в практике современной школы.

Книга В.П. Крымской не утратила своей актуальности и сегодня. Она учит нас вдумчивому отношению к педагогическому труду, побуждает к творческому поиску.

## ЗАДАНИЯ ДЛЯ НАБЛЮДЕНИЙ<sup>18</sup>

Полезны, как показывает опыт, небольшие задания для самостоятельных наблюдений учащихся дома.

1. Укажите в оде «На день восшествия на престол императрицы Елизаветы Петровны» церковнославянские слова, кроме слов с неполногласием. Определите их стилистическую роль в контексте. («*Се* хочет лира *восхищенна гласить велики* имена».)

### Ответы учащихся:

сей, рекла, лик, се, искони, толикой, токмо, дщерь, очи, отверзают, сия, воззри, стезя, зиждет, раченье, тщание, хочет, приемлет, прияв и др.

2. Выпишите ответы контрабандистки на вопросы Печорина («Тамань» Лермонтова). Скажите, чем они замечательны по содержанию и языку и как характеризуют контрабандистку?

### Ответы учащихся:

«А смотрела, откуда ветер дует».  
«Откуда ветер, оттуда и счастье».  
«Где поется, там и счастливится».  
«Ну что же? Где не будет лучше, там будет хуже, а от худа до добра опять недалеко».  
«Много видели, да мало знаете: а что знаете, так держите под замочком».

Ответы контрабандистки похожи на народные пословицы и поговорки.

3. Выпишите из III, IV и V глав «Мертвых душ» пословицы и поговорки и укажите их стилистическую роль в контексте. (Главы распределяются между учащимися во избежание перегрузки.)

### Ответы учащихся:

Из главы III  
1. «... вы... словно... дворяжка, что лежит на сене: и сама не ест, и другим не дает».

<sup>15</sup> Там же. С. 6.

<sup>16</sup> Там же. С. 7.

<sup>17</sup> Там же. С. 7.

<sup>18</sup> В.П. Крымская Занятия по русскому языку в старших классах. М. 1957. С. 49-51.

2. Дело яйца выеденного не стоит.
3. Тьма — хоть глаз выколи.
4. Эх ты... не знаешь, где право, где лево!

## И з г л а в ы V

1. Мёртвым телом хоть забор подпирай.
2. Затвердила сорока Якова одно про всякого.
3. На вкусы нет закона: кто любит попа, а кто по-падью.

4. Назовите в 1 главе «Мертвых душ» Гоголя ряд слов устаревших, употребленных в другом по сравнению с современным значением.

5. Подберите синонимы к слову *скудость* (при характеристике Плюшкина) и расположите их по степени возрастающей смысловой силы (*скудость*, *скопидомство*, *скряжничество*, *стяжательство*).

6. Замените прямую речь косвенной. Объясните, как происходит эта замена.

7. Выпишите предложение-период, которым заканчивается «Письмо к Гоголю» Белинского, поупражняйтесь в правильном чтении его с повышением и с понижением.

«И вот мое последнее, заключительное слово; если вы имели несчастье с гордым смирением отречься от ваших истинно великих произведений (повышение), то теперь вам должно с искренним смирением отречься от последней вашей книги и тяжкий грех ее издания в свет искупить новыми творениями, которые бы напомнили ваши прежние (понижение)».

Учащиеся имеют возможность наблюдать периоды и в философско-публицистическом стиле, создателем которого в русском литературном языке явился В. Г. Белинский, и в художественной прозе Гоголя.

8. Выпишите из «Мертвых душ» Гоголя несколько периодов.

Кажись, неведомая сила подхватила тебя на крыло к себе, и сам летишь, и все летит: летят версты, летят навстречу купцы на облучках своих кибиток, летит с обеих сторон лес темными строями елей и сосен, с топорным стуком и вороньим криком; летит вся дорога нивесь куда в пропадающую даль; и что-то страшное заключено в сем быстром мелькании, где не успевает означиться пропадающий предмет, только небо над головою да легкие тучи, да продирающийся месяц — одни кажутся недвижны.

Гоголь пользуется в дачном случае периодом для подробного развития своей мысли о быстро несущейся тройке, с которой он сравнивает любимую родину, предугадывая внутренние силы народа и его великое назначение.

Период музыкален, благозвучен.

Гоголь пользуется периодами для подробных описаний с большим количеством деталей, которые он очень любит.

Периодической речью пользуется Гоголь при описании сада Плюшкина (гл. VI), при описании чиновников на балу у губернатора (развернутое сравнение мужчин во фраках с мухами (гл. I) и др.

9. Приведите письменно примеры необычного порядка слов в оде Ломоносова «На день восшествия на престол императрицы Елизаветы Петровны»:

Царей и царств земных отрада,  
Возлюбленная тишина,  
Блаженство сел, градов ограда,  
Коль ты полезна и красна!

10. Выпишите и заучите наизусть не менее 15 крылатых выражений из басен Крылова.

11. Выпишите и заучите наизусть не менее 12 крылатых выражений из комедии Грибоедова «Горе от ума».

12. Обратите внимание на картину природы утром, перед дуэлью Печорина и Грушницкого («Княжна Мэри»). Какими языковыми средствами она создается?

13. Проследите, как создает Гончаров портрет И. И. Обломова?

14. Как раскрывается характер Катерины в ее высказываниях и поступках? Подберите примеры.

15. Проследите, как обогащается речь Павла Власова (словарь, синтаксический строй) по мере его морального и политического роста. Подберите примеры (роман Горького Мать»).

Итак, разнообразная словарная и тесно связанная с нею стилистическая работа, морфологические и синтаксические наблюдения и упражнения, выразительное чтение, заучивание наизусть — все это помогает учащимся овладеть богатыми ресурсами выразительности как устной, так и письменной речи, углубляет их знания по грамматике, способствует укреплению их орфографических и пунктуационных навыков.

Книга В.П. Крымской представляет огромный интерес для современного учителя-словесника, учит вдумчивой и кропотливой работе над художественным произведением, открывает большие возможности проведения уроков литературы в органическом единстве с занятиями по русскому языку в старших классах. Надеемся, что опыт этого замечательного учителя, методиста будет использоваться в практике школы.

Материалы подготовили  
В.Н. Беляева и Р.И. Монзина

### О РЕГИОНАЛЬНОЙ ЛИТЕРАТУРЕ И ТАЛАНТЕ БЕЗ ГРАНИЦ

Интервью с Еленой Константиновной Созиной, доктором филологических наук, зав. сектором истории литературы Урала ИИиА УрО РАН, профессором кафедры русской литературы УрГУ

– В октябре 2005 года в Екатеринбурге прошла I-ая Всероссийская научная конференция «Литература Урала: история и современность». Как бы вы могли охарактеризовать это мероприятие; чем конференция, на ваш взгляд, актуальна?

– Это первая конференция в регионе и вообще первая по литературе Урала. Мы проводили ее, исходя из двух основных задач. Во-первых, возникла необходимость наметить пути решения проблемы создания академической истории литературы Урала. Во-вторых, нужно было увидеть, кто в регионе активно занимается «своей» литературой, какие темы и вопросы актуальны. И должна сказать: мы даже не подозревали, что такое количество исследователей из разных городов, из разных вузов Екатеринбурга откликнется на наше приглашение, что уральская словесность так популярна. Сама же по себе проблема исследования истории литературы Урала была поставлена еще в начале 80-х гг. профессором Уральского гос. университета Иваном Алексеевичем Дергачевым. И. А. Дергачев составил первый вариант плана-проспекта по исследованию истории литературы Урала, и здесь, на филологическом факультете УрГУ, была создана лаборатория, где работали преподаватели, аспиранты, студенты. В середине 90-х гг., под началом Н. Л. Лейдермана, эта работа была продолжена, но уже в направлении школы. Был издан целый комплект учебно-методических книг: книга для учителя по литературе Урала и серия хрестоматий для школьников. Года два назад Институт истории и археологии при Уральском отделении Академии наук поддержал идею создания истории литературы Урала, после предварительной работы был издан проспект будущего издания. Надо сказать, что это достаточно «большая» тема для ученых нашего региона. Своя история литературы есть у Сибири, у Воронежского края, у Иваново-Вознесенска, а вот Уральский регион, с его мозаичным, но единым этно-культурным контекстом, своей истории литературы не имеет. Мы планируем издать четыре – пять томов «Истории литературы Урала», начиная с древних времен (даже не с XVII-го, а с конца XIV-го века, когда писалось «Житие Стефана Пермского») и

заканчивая современностью. В русле этого проекта, как подготовка к его реализации, и проводилась конференция. Она была представлена следующими секциями: «Литературная жизнь Урала», «Литература Урала в контексте истории и культуры», «Литература Урала XIX века и XX века: проблемы генезиса и поэтики». Среди разнообразных точек зрения явственно прозвучала позиция представителей научной мысли из национальных регионов Урала. Говорят, наука не знает наций и границ, но, как практика показывает, они у нее все-таки есть. По договоренности с коллегами из Удмуртии, Башкирии, Коми, мы решили обратиться к истории литературы Урала несколько иначе, чем это планировалось ранее. То есть национальные литературы будут соседствовать с русской по мере их возникновения и развития, с первого тома будущего издания, который начнется не с конца XIV века, как планировалось раньше, а с IX–X вв. В условиях нашего региона русская литература вторична, имеет более позднее происхождение.

– То есть литература Башкирии...

– Да, башкирская литература возникла, конечно, раньше, но тут тоже масса проблем. Башкирская литература видит свои корни в общетюркском наследии, это именно IX–X вв. А собственно башкирская письменность возникла под влиянием русской культуры в начале XIX века. Но, поскольку башкирская литература осознает свою причастность к тюркскому наследию, она должна рассматриваться в истории литературы Урала именно с древних веков. Эта договоренность есть результат проведения нашей конференции.

– Стратегия этого проекта четко определена: создание академической истории литературы Урала, но – 4-5 томов... Нне пугает Вас эта цифра? Не оттолкнут ли такие масштабы читателя, не интересующегося уральским краеведением?

– Напротив, многие авторы издания считают, что этого мало.

– Да... если начинать с XVII-го века...

– А если с XIV-го или X-го?... разные точки зрения на этот счет. Но к краеведению наше издание не должно иметь отношения.

Краеведение интересует край в литературе, а историю словесности интересует литература – пусть даже данного края. Понятно, что в литературе Урала вершинных явлений, сопоставимых по дарованию с А. Пушкиным или И. Бродским, значительно меньше, чем в пределах всей России. Когда речь идет об истории литературы того или иного региона, то поневоле приходится обращать внимание на второстепенных авторов. Конечно, и литературная жизнь Урала займет в нашем издании большее место, чем это могло быть в академических томах, касающихся истории литературы России в целом. Исследование литературного процесса вне его общего контекста (не только литературного, но и исторического, культурного, художественного) здесь оказывается невозможно.

– *Опубликованы ли уже какие-то сборники научных трудов, связанные с этим проектом?*

– Буквально на днях вышел сборник статей по материалам конференции. В нем опубликованы статьи 52 авторов, и темы, которые затронуты в этих работах, самые разнообразные – от рукописного наследия Урала до поэзии Ю. Казарина и уральской рок-поэзии.

– *Как бы вы могли охарактеризовать современный литературный процесс на Урале?*

– В современной драматургии, помимо Н. Коляды, очень интересна «уральская школа» так называемой «новой драмы»: это братья Пресняковы (наши бывшие студенты), а также О. Богаев, В. Сигарев. Что касается поэзии, то это

не только Б. Рыжий, которого многократно издали и которым интересуются обе столицы, но и работающий в наших стенах Ю. Казарин, Вит. Кальпиди, ныне живущий в Челябинске. Очень уважаю поэзию и прозу Майи Никулиной.

– *Я слышал, что Ю. Казарин оставил занятия лирикой...*

– Как же это? Менее чем полгода назад вышел сборник «Против стрелки часовой».

– *Для современности до сих пор актуальна проблема кризиса искусства, даже его возможного конца – что Вы думаете по этому поводу?*

– Конца искусства как такового, я думаю, быть не может, пока человек сохраняет себя и свой человеческий облик. Что же касается искусства постмодернизма, то оно органически возникло в мировой культуре второй половины XX-го века и существует по сию пору, хотя сегодня это, скорее, некий стиль – один из многих. Мне кажется, что ошибок в искусстве не бывает. Я не уверена, что это бывает и в истории. Ошибки бывают в русском языке или математике, где есть свои правила. В искусстве тоже есть, конечно, правила, но они носят вторичный характер: рефлексия постфактум или же манифест той или иной школы. А талант – он обычно работает сам по себе и сам находит свою дорогу, под которую затем создаются правила.

*Интервью взял Артем Третьяков,  
аспирант кафедры современной  
русской литературы УрГПУ.*



## СОВЕТУЕМ ПРОЧИТАТЬ

---

### К 70-ЛЕТИЮ Н.М. РУБЦОВА

#### БИБЛИОГРАФИЯ

1. Ахмедов М. Поэзия от нас не зависит: размышления с Николаем Рубцовым [Текст] / М. Ахмедов // Лит. Россия. – 2004. – № 29. – С. 6.
2. Астафьев В. Гибель Николая Рубцова [Текст] / В. Астафьев // Труд-7. – 2000. – № 15. – С. 8.
3. Астафьев В. Затеси [Текст]: из тетр. о Николае Рубцове / В. Астафьев // Новый мир. – 2000. – № 2. – С. 7-36.
4. Балан Д. «Тихая», «почвенная», или «славянофильская» поэзия [Текст]: [Н. Рубцов] // Лит. учеба. – 2003. – № 2. – С. 126-159.
5. Бараков В. Н. Виктор Астафьев и Николай Рубцов: к проблеме взаимоотношений [Текст] / В. Н. Бараков // Проблемы литературы XX века: в поисках истины. – Архангельск, 2003. – С. 347-351.
6. Бараков В. Н. Николай Рубцов и Владимир Высоцкий [Текст] // Текст. Культура. Социум. – Вологда, 2000. – С.119-122.
7. Бараков В. Слово в вечности [Текст]: [Н. М. Рубцов] // Москва. – М., 2001. - № 1. – С.183-185.
8. Батурина Т. Голос из будущего: (трилогия о Николае Рубцове) [Текст] / Т. Батурина // Дон. – Ростов н/Д., 2003. – № 3/4. – С. 232-235.
9. Бахвалов С. Опасный ножичек в руках поэта. Адамов и Рубцов: познание через драки [Текст] / С. Бахвалов // Мир Севера. – М., 2003. – № 2/3. – С.95-96.
10. Белков В. В архиве поэта [Текст]: [Н. М. Рубцов] // Москва. – М., 2001. № 1. С.156-158.
11. Белков В. Звездный год Николая Рубцова [Текст] / В. Белков // Слово. – М., 2003. № 1. С. 43-51.
12. Блинова О. И. Мотивация как средство создания индивидуально – авторского стиля [Текст] : (на материале поэзии Н. Рубцова) / О. И. Блинова // Художественный текст и языковая личность: проблемы изучения и обучения : материалы II Всерос. науч. – практ. конф., посвящ. 100-летию Том. гос. пед. ун-та (11-12 окт. 2001 г.). – Томск, 2001. – С. 86-92 .
13. Бондаренко В. Неожиданное чудо Рубцова [Текст] / В. Бондаренко // Мир Севера. – М., 2004. – № 2/3. – С. 52-56 .
14. Бондаренко В. Неожиданное чудо Рубцова [Текст] / В. Бондаренко //Лит. Россия. – М., 2004. – № 21. – С. 8-9.
15. Герасимова Н. Н. Слово «душа» в лирике Николая Рубцова [Текст] / Н. Н. Герасимова // Рус. яз. в шк. – М., 2003. – № 2. – С. 67-70.
16. Грунин А. В. Диалог художественных миров: Н.Рубцов и В.Попов [Текст] / А. В. Грунин // Уроки лит.: Прил. к журн. «Лит. в шк.». – 2001. – № 3. – С. 4-8.
17. Грунтовский А. Слово о Рубцове [Текст] / А. Грунтовский // Всероссийский сбор. – СПб., 2003. – № 1. – С.129-137.
18. Доронин Н. А. Фон Мекки, Шаляпин, Есенин и другие в нашем округе: Личности, причастные к истории Малаховки [Текст] / Н. А. Доронин. – Малаховка : [б. и.], 2004. – 72 с.
19. Дунаева М. Каким он был – поэт Рубцов [Текст] / М. Дунаева // Рос. газ. – 2000. – 15 янв.
20. Егорова Наталья Владимировна. Особенности развития поэзии и прозы в 60-70-х гг. XX в. [Текст]: [Н. М. Рубцов] / Н. В. Егорова, И. В.Золотарева // Поурочные разработки по русской литературе XX века. 11 кл. 2 полугодие. – М., 2004. – С. 222-266.
21. Зайцев В. А. Николай Рубцов [Текст]: в помощь преподавателям, старшеклассникам и абитуриентам / В. А. Зайцев. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 2002. – 86 с.
22. Зинченко В. Как по Сухоне-реке ходили пароходы [Текст]: [вступ. ст.] / В. Зинченко // Рубцов Н. М. Собр. соч.: в 3 т. – М., 2000. – Т.1. – С. 5-32.
23. Иванова Е. В. Н. Рубцов и современная поэзия: развитие поэтической традиции [Текст]: пособие к спецкурсу / Е. В. Иванова / Моск. пед. гос. ун-т. – М., 2000. – 55 с.
24. Калюжная Любовь Спиридоновна. Сто великих писателей [Текст]: [Н. М. Рубцов и др.] / Л. С. Калюжная, Г. В. Иванов. – М.: Вече, 2004. – 592 с.
25. Кашафутдинов И. Не по дьявольскому наваждению [Текст]: [Н. М. Рубцов] // Лит. Россия. – 2002. – № 32. – С.11.
26. Кириенко-Малюгин Ю. «Я бегу от помрачений...» [Текст]: [Н. М. Рубцов] / Ю. Кириенко-Малюгин // Наш современник. – 2003. – № 1. – С.241-250.

27. Киров А. Ю. Анализ «фабулы» поэтического произведения как подход к изучению его целостности (на примере сб. стихов Н. Рубцова «Звезда полей») [Текст] / А. Ю. Киров // XV международные Ломоносовские чтения. – Архангельск, 2003. – С.148-156.
28. Кожин В. О Николае Рубцове [Текст] / В. Кожин // Рубцов Н. М. Стихотворения. – М., 2000. – С.5-38.
29. Коняев Н. М. Николай Рубцов [Текст] / Николай Коняев. – М.: Молодая гвардия, 2001. – 363 с.
30. Коняев Н. М. Рубцовский вальс: апология русской судьбы [Текст] / Николай Коняев. – М.: Русь, 2005. – 539 с.
31. Котюков Л. Демоны и бесы Николая Рубцова [Текст] / Л. Котюков // Поэзия. – 2000. - № 1. – С.12-16; № 2. – С. 14-22; № 3/4. – С. 12-20; 2001. - № 1/2. – С. 17-25.
32. Котюков Л. К. Демоны и бесы Николая Рубцова: проза, эссе. [Текст] / Л. К. Котюков. – М., 2004. – 230 с.
33. Котюков Л. Строфы из бесконечности: (Размышления о необычной судьбе) [Текст] : [Н. М. Рубцов] // Свет. – М., 2000. – № 2. – С.68-70.
34. Красников Геннадий Николаевич. Роковая зацепка за жизнь, или В поисках утраченного Неба [Текст] / Г. Н. Красников. - М.: Звонница-МГ, 2002. – 496 с.
35. Красников Г. «Я сильный был, но ветер был сильнее...»: о поэзии Николая Рубцова [Текст] / Г. Красников // Рубцов Н. Стихотворения / Н. Рубцов. – М., 2000. – С.5-18.
36. Любенко Э. «Звезда полей горит, не угасая...» [Текст] : [Н. М. Рубцов] // Рос. писатель. – 2003. – № 13. – С.9.
37. Мовнар Ирина Валентиновна. Активизация читательского опыта старшеклассников на уроках по творчеству Н. М. Рубцова в 11 классе [Текст]: автореф. дис... канд. пед. наук / И. А. Мовнар. – М.: [б.и.], 2004. – 16 с.
38. Москин Д. Неизвестная любовь Николая Рубцова [Текст] / Д. Москин // Север. – Петрозаводск, 2004. – № 1/2. – С.169-170.
39. Наседкина В. Н. О национальном своеобразии концепта «память» в поэзии А.Твардовского и Н. Рубцова [Текст] / В. Н. Наседкина, А. А. Федоркова // Историко-культурное освещение слова и языковая экология. – Липецк, 2002. – С.183-198.
40. Николай Рубцов: Вологодская трагедия [Текст] / сост., подгот. текста Н. М. Коняев. – М.: Эллис Лак, 1998. – 464с. – Из содерж. : Н. Рубцов. Воспомявая современников.
41. Никонова Т. Мир устроен грозно и прекрасно...: (о поэзии Николая Рубцова) [Текст] / Т. Никонова // Подъем. – Воронеж, 2002. – № 11. – С.155-167.
42. Осипов А. И. Взаимодействие элегического и балладного начал в стихотворении Н. Рубцова «Я буду скакать по холмам задремавшей отчизны» [Текст] / А. И. Осипов // Славянские духовные ценности на рубеже веков. – Тюмень, 2001. – С. 90-91.
43. Павляк О. Н. Континуум дороги в лирике Николая Рубцова [Текст] / О. Н. Павляк //Актуальные проблемы литературы: коммент. к XX : материалы междунар. конф., Светлогорск, 25-28 сент. 2000 г. – Калининград, 2001. – С.136-145.
44. Памяти Николая Рубцова (1936-1971 гг.) [Текст] // Наш современник. – 2001. – № 1. – С.111-133.
45. Полетова М. «...Но хорошо бы попасть в Москву, чтобы тебя увидеть» [Текст]: из биогр. Николая Рубцова / М. Полетова // Рос. писатель. – М., 2004. – № 8. – С.14.
46. Полетова М. Рубцов [Текст]: малоизвест. факты биогр. / М. Полетова // Рос. писатель. – М., 2004. – № 5. – С.5.
47. Савченко Т. «Это муза не прошлого дня...»: Сергей Есенин в жизни и творчестве Николая Рубцова [Текст] / Т. Савченко // Рос. писатель. – М., 2004. – № 1. – С.14.
48. Самарин Ю. Слава и трагедия Рубцова: Пасхальный крест [Текст] / Ю. Самарин // Лит. Россия. – М., 2001. – № 13. – С.15.
49. Ситникова Валентина. Образы растений в поэзии Николая Рубцова [Текст] / В. Ситникова // Литература: Прил. к газ. «Первое сент.». – 2004. – № 5. – С. 25-27.
50. Тимашова Л. В. Поэзия Николая Рубцова и современный читатель [Текст] / Л. В. Тимашова // Мир образования – образование в мире. – М., 2003. – № 3. – С.183-188.
51. Тимашова Л. Феномен Николая Рубцова [Текст] / Л. Тимашова // Язык, литература, культура: диалог поколений. – М., Чебоксары, 2004. – С. 346-350.
52. Тимашова Лариса Владимировна. Эстетико-нравственное своеобразие и актуальность поэзии Николая Рубцова [Текст]: автореф. дис... канд. филол. наук / Л. В. Тимашова. – М.: [б.и.], 2004. – 20 с.
53. Тихая моя родина: воспоминания о Николае Рубцове [Текст]. – М.: [б. и.], 2001. – 80 с.
54. Фаустов С. Голос из Волги [Текст]: [Н. М. Рубцов] // Октябрь. – 2001. – № 12. – С.168-173.

55. Чалмаев В. А. «Горница» Николая Рубцова: темы преодоления бездомности – растущей беды России в XXI веке [Текст] / В. А. Чалмаев // Лит. в шк. – 2003. – № 10. – С.16-20.
56. Четина Е. М. Образ национальной культуры в поэзии В. Высоцкого и Н. Рубцова [Текст] / Е. М. Четина // Мир Высоцкого: исслед. и материалы. – М., 2000. – Вып. 3., т. 2. – С. 319-323.
57. Шестипалова К. П. Вопросы и задания для детей по стихотворению Н. М. Рубцова «Тихая моя родина» [Текст] / К. П. Шестипалова // Шестипалова К. П. Изучение поэтического произведения в начальных классах : поуроч. разработ.: 1-4 кл. / К. П. Шестипалова. – М., 2003. – С. 202-204.
58. Шестипалова К. П. Вопросы и задания для детей по стихотворению Н. М. Рубцова «Сентябрь» [Текст] / К. П. Шестипалова // Шестипалова К. П. Изучение поэтического произведения в начальных классах : поуроч. разработ.: 1-4 кл./ К.П.Шестипалова. – М., 2003. – С.205-206.
59. Шестипалова К. П. Слово учителя перед чтением стихотворения Н. М. Рубцова «Сентябрь» [Текст] / К. П. Шестипалова // Шестипалова К. П. Изучение поэтического произведения в начальных классах : поуроч. разработ.: 1-4кл. / К. П. Шестипалова. – М., 2003. – С.204.
60. Шестипалова К. П. Слово учителя о Н. М. Рубцове перед чтением стихотворения «Тихая моя родина» [Текст] / К. П. Шестипалова // Шестипалова К. П. Изучение поэтического произведения в начальных классах: поуроч. разработ. : 1-4 кл. / К. П. Шестипалова. – М., 2003. – С.201-202.
61. Шестипалова К. П. Анализ стихотворения Н. М. Рубцова «Сентябрь» [Текст] / К. П. Шестипалова // Шестипалова К. П. Изучение поэтического произведения в начальных классах : поуроч. разработ. : 1-4 кл. / К. П. Шестипалова. – М., 2003. – С. 204-205.
62. Юпп М. Коля Рубцов – ранние шестидесятые... [Текст] / М. Юпп // Наш современник. – М., 2003. – № 1. – С.251-253.