

ПРОЕКТЫ. ПРОГРАММЫ. ГИПОТЕЗЫ

Н.В. Барковская

РУССКИЙ СИМВОЛИЗМ В ШКОЛЬНОМ ИЗУЧЕНИИ

На поэзию Серебряного века в гуманитарном классе отводится, как правило, 8 часов. Творчество А. Блока рассматривается монографически. Исходя из этого, полагаем, что на изучение символизма разумно отвести 4 часа, оставив еще 4 на знакомство с акмеизмом и футуризмом, а также с творчеством М. Цветаевой.

Из четырех уроков первые два, вероятно, следует посвятить общему знакомству с теорией и историей символизма: *1-й урок – характеристика мироощущения рубежа XIX-XX вв. и модернизма как нового художественного явления; 2-й урок – характеристика русского символизма и понятие образа-символа.* Последующие два урока можно организовывать по-разному, в зависимости от тех задач, которые стремится решить учитель. Если нужно показать *разнообразие творческих индивидуальностей*, то 3-й и 4-й уроки можно посвятить поэзии В. Брюсова, К. Бальмонта, И. Анненского. Методические материалы учитель найдет без труда. Если учитель хочет дать *общее представление о проблематике и поэтике символизма*, то можно избрать тематический принцип. Так, тема «Миф о Петербурге в русском символизме» позволит показать эмблематичность и гиперболизированность образов в цикле В. Брюсова «Город» и стихотворении «Конь блед», микроурбанизм и психологический подтекст в петербургских стихах И. Анненского, мистицизм повседневности в цикле А. Блока «Город», трагическую арлекинаду в стихотворениях А. Белого «Пир» или «Маскарад». Кроме того, эта тема даст возможность сказать о своеобразии философии истории символистов, их взглядах на исторические судьбы России, о творческом усвоении традиций А. Пушкина, Н. Гоголя и Ф. Достоевского. Достаточно отобрать четыре стихотворения, по одному у каждого автора, чтобы подробно проанализировать их в течение двух уроков, привлекая материал изобразительного искусства¹.

Нина Владимировна Барковская — доктор филологических наук, профессор, зав. кафедрой современной русской литературы Уральского государственного педагогического университета.

¹ Петербург в русской литературе: Хрестоматия. 9–10 классы/ сост. М.Г. Качурин. – М., 1994; *Анциферов Н.П.* Быль и миф Петербурга. – М., 1991; Петербург в русской поэзии XVIII – начала XX в. – Л., 1988; Гранитный город: Литературно-художественный сборник. – Л., 1989; *Долгополов Л.К.* На рубеже веков. – Л., 1985; Семиотика города и городской культуры: Петербург. – Тарту, 1984;

Можно выбрать другую тему: «Тайна Вечной Женственности». В этом случае мы порекомендовали бы обратиться к следующим произведениям: рассказы «Лунная гостья» К. Бальмонта и «Два Готика» Ф. Сологуба, стихотворение И. Анненского «Смычок и струны» (тема любви неразрывно связана с темой музыки, творчества и страдания), одно из стихотворений из цикла А. Блока «Кармен» или поэма «Соловьиный сад», в которой уже ставится – однако не решается – проблема преодоления эстетизма. Возможен и другой отбор произведений, например, со сказочной образностью – русалочка в «Морской душе» К. Бальмонта, Царевна во вступлении к «Стихам о Прекрасной Даме» А. Блока, Снежная королева в его «Снежной Маске», сказочные образы В. Брюсова, Ф. Сологуба, А. Белого (в «Первой, Северной симфонии» или в книге стихов «Золото в лазури»). В качестве тем для рефератов учащихся могут выступать образы Эвридики, Ариадны, Кармен, по-своему преломляемые поэтами Серебряного века. Женские образы играют существенную роль в литературе Серебряного века, что обусловлено и символистской идеей Души мира, Вечной Женственности, и верой в то, что красота спасет мир, и женственностью самого стиля модерн, отталкивающегося от прозаизма буржуазной жизни, обостренно-эмоционального, прихотливого, изысканного, эротичного. Женщина предстала как прекрасное и таинственное существо, способное погубить или возродить к новой жизни, солнечное или загадочно-лунное. Знакомство с этой темой в русском символизме сделает особенно наглядным новаторский характер поэзии А. Ахматовой и М. Цветаевой, поможет и при уяснении трактовки темы любви в творчестве И.А. Бунина. В классе с углубленным изучением истории можно акцентировать соответствующую тематику: «Восток или Запад? Миф о России в русском символизме». В классе культурологов уместно будет рассмотрение концепции искусства-жизнетворчества, аполлонического и дионисийского типов вдохновения, художника-диаволиста и художника-теурга.

Итогом изучения символизма должно стать домашнее сочинение – *портрет одного из поэтов, включающий анализ избранного стихотво-*

Топоров В.Н. Петербург и «Петербургский текст русской литературы» // Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического. – М., 1995 и др. работы.

рения. План сочинения и вспомогательная литература рекомендуются учителем. В качестве внеклассного мероприятия возможно проведение научных чтений (если это позволит уровень написанных сочинений) или ролевой игры «Артистическое кафе «Бродячая собака»» (при подготовке можно использовать книгу «Воспоминания о Серебряном веке» (М., 1993), содержащую, помимо прочего, выдержки из «Петербургских зим» Г.В. Иванова, журнал «Декоративное искусство», 1991, № 3 и проч.).

Теперь остановимся на принципиально важных положениях, которые должны быть освещены на первых двух уроках.

1-й урок – «Мироощущение рубежа XIX–XX веков. Модернизм в искусстве».

Следует показать своеобразие социального и культурного развития России в ситуации «конца века»: изменения в укладе жизни, техническая революция, глобальные научные открытия, начало «эры воздухоплавания», бурная урбанизация и, как следствие, изменения в общественном сознании и психологии; активизация личностного начала и рост индивидуализма, ощущение «водворота эпохи», «крушение гуманизма» (Блок), влияние Ф. Ницше и европейского модернизма, интерес к мистике и оккультизму, к мифу, который вносит смысл в кажущийся хаос обстоятельств.

Культ искусства; автономизация элитарной и массовой культуры; художник – герой своего времени, имиджевое поведение «декадента»; идея творчества жизни (цель искусства – не воспроизводить действительность и не выносить ей «приговор», а творить свою, автономную эстетическую реальность); пересмотр принципа односторонней детерминации личности средой – общие черты искусства того времени. Соотнесение человеческого «я» с макро- и микрокосмом, выдвижение на первый план философской проблематики, активизация художественной формы, субъективизация предмета изображения, поэтика ассоциаций и «пропущенных звеньев», поиск средств повышенной выразительности определили обновление поэтики.

Данные положения обстоятельно освещены в соответствующей научной и методической литературе². Предложим только два типа иллюстративных материалов, конкретизирующих общие теоретические положения.

Во-первых, желательна *обращение к произведениям изобразительного искусства*. Сопоставление картин художников XIX в. и начала XX в. позволит дать наглядное представление об отличии модернизма от реализма. Можно сопоставить женские портреты, что, помимо прочего, закрепит в визуальной памяти учащихся философский концепт «Вечно-женственного». Так, картина И.Е. Репина «Осенний букет» (1892) изображает дочь художника, В.И. Репину, демонстрируя прелесть обычного. Лицо девушки, не вполне правильное, однако, умное и милое. Фоном для портрета служит скромный осенний пейзаж, в руках у девушки – последние цветы, не яркие, но трогательные. На картине К.А. Сомова «Дама в голубом» (1897-1900) изображена художница Е.А. Мартынова. Молодая женщина одета в пышное старинное платье, по моде 1840-х гг., в эффектный синий муар и ажурное кружево. В опущенной руке она держит томик стихов; все это, в совокупности с романтическим парковым пейзажем, фигурами дам и кавалеров на заднем плане, создает ретроспективную стилизацию, переносит нас в мир искусства. Но вот лицо женщины – это лицо человека новой, чреватой катастрофами, эпохи: лицо нервное, одухотворенное, с плотно сжатыми губами, складкой над бровью, полное затаенной тоски и горечи. Лиза Мартынова мечтала стать художницей, но неудачи, разочарования привели к преждевременной смерти. Воистину, как призывал В. Брюсов, жизнь была принесена в жертву на алтарь искусства. Другая параллель: картина В. Серова «Девушка, освещенная солнцем» (1888) изображает Машу, двоюродную сестру художника, круглолицую, большеглазую, румяную – это обыкновенная девушка из интеллигентной разночинной среды (отец Маши был врачом). Девушка изображена на фоне зеленого леса, ветер шевелит листву, игра оттенков зеленого, желтого, перламутрового, света и тени передает ту «живую жизнь», о которой писал В.В. Вересаев. А вот картина М. Врубеля «Царевна-Лебедь» (1900) рисует сказочно преображенный облик жены художника, оперной певицы. Пышный наряд, декоративный фон напоминают сцену из оперного спектакля. Но перед нами не буквально фольклорный или пушкинский образ Царевны. Картина проникнута тонким лиризмом и тревогой (бледное, тонкое лицо Царевны с огромными глазами, потемневшее море, сгущающиеся лиловые сумерки). Можно обратиться и к другим картинам. Так, картина В. Борисова-Мусатова «Водоем» рисует призрачный

² Долгополов Л.К. На рубеже веков. – Л., 1985; Дмитриев С.С. Очерки истории русской культуры начала XX века: Книга для учителя. – М., 1985; Максимов Д.Е. Русские поэты начала века. – Л., 1986; Орлов В. Перепутья. Из истории русской поэзии начала XX века. – М., 1976; Лейдерман Н.Л. Траектории «экспериментирующей эпохи» // Русская литература XX века: закономерности исторического развития. Кн. 1. – Екатеринбург, 2005; Стиль модерн. – М., 1989; Русский стиль модерн. – М., 1990; Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1920-х годов). Кн. 1. – М., 2001; Пайман А. История русского символизма. – М., 1998; Эткин Э. Русская поэзия XX века как единый процесс // Вопросы литературы. 1988. № 10; см. также: Конспекты уроков для учителя литературы: 11 класс. Серебряный век русской поэзии: В 2 ч. Ч. 1 / Под

ред. Л.Г. Максидовой. – М., 2000; Барковская Н.В. Поэзия Серебряного века. – Екатеринбург, 1999.

мир грезы, сновидения, передает «музыку тишины». Своеобразные живописные «сонаты» и «симфонии» М. Чюрлениса дают наглядное представление о технике лейтмотива, столь важной для символистов, воплощают «Дух музыки»³.

В подготовленном классе можно проделать более сложную работу, показав *различие романтизма, реализма и символизма в семиотическом аспекте*. И.П. Смирнов различает первичные (примарные) и вторичные (секундарные) художественные системы⁴. Первые воспринимают текст как мир (т.е. художественная реальность жизнеподобна и создает у читателя ощущение как бы подлинной жизни), вторые, напротив, мир воспринимают как текст (как набор знаков, топов, символов), в этом случае художественный мир демонстрирует свою условность. Воспользуемся отчасти наблюдением, сделанным Е. Фарино⁵. В стихотворении А. Майкова «Болото» (1856) вторая часть (стихи 16–30) являет собой собирательную, а не конкретную картину поэтической (романтической) южной природы: горы, монастыри, ревущие водопады, лунный восход и т.п. Картина передает романтическое одиночество, устремленность ввысь. Однако эта картина дана в прошедшем времени. Первая часть (стихи 1–15) выдержана в настоящем времени, рисует как бы натуралистическое восприятие природы, «здесь» и «сейчас». Все детали мира взаимосвязаны, тесно примыкают друг к другу (лягушка – на пне, над ней – стрекоза, вокруг – незабудки и т.д.). Пейзаж нарочито антипоэтичен (серый пень, тощие цветы), одомашнен; перед нами реалистически изображенный уголок природы. Образ болота – сквозной и в цикле А. Блока «Пузыри земли», но выполняет роль символа, например, в стихотворении «Полюби эту вечность болот...».

Блок не описывает болотистые окрестности Петербурга, а конструирует свой миф о мире. Болото – междумирие, ни твердь, ни вода, ни жизнь, ни смерть. Рыхлые формы, мхи, кочки, чахлая растительность – это развалины храма Прекрасной Дамы, аморфный мир, утративший сакральный центр. Тоска и бесприютность болот – символ спящей Вечности, соотносятся с Мировой душой, оказавшейся во власти злых чар (название цикла отсылает к ведьмам из трагедии Шекспира «Макбет»), подобно Спящей Красавице. Северная природа населяется Блоком низшими демонскими силами (болотные чертенятки,

болотный попик, русалка, леший), олицетворяющими стихийную витальную силу. Отдельные образы играют роль символов, знаков, «слов», из которых складывается мифологическая картина («текст»).

Можно предложить самостоятельно (дома или в микрогруппах на уроке) проделать сопоставительный анализ и других стихотворений. В стихотворении К.Д. Бальмонта «Фантазия» дана вольная (*фантастическая*) интерпретация сюжета стихотворения А.С. Пушкина «Бесы».

Архетипическое значение мотива метели, как указывает Ю.В. Доманский⁶, включает в себя семы враждебного человеку начала, наказания, результата действия злых сил, нередко присутствует сема свадьбы (по А.Н. Афанасьеву, «гроза и крутящиеся вихри представлялись чертовой свадьбой»⁷). Если в стихотворении Пушкина четырехстопный хорей идеально выражает динамику вьюги, то в стихотворении Бальмонта обращает на себя внимание необычная форма, артистичная, музыкальная, искусно сделанная: сверхдлинная строка восьмистопного хорая, строфа, удваивающая четверостишие, тройные созвучия (рифмуются середина строки, конец и начало следующей), синтаксические, лексические и фонетические повторы. Напевная «музыка стиха» аккомпанирует мотивам сна, лунных чар, грез. В результате в стихотворении не только актуализируется древнее представление о вьюге как разгуде бесовских сил, но и выражается неомифологическая (символистская, берущая начало в работе Ф. Ницше «Рождение трагедии из духа музыки») идея борьбы аполлонического и дионисийского начал, уподобление мира художественному произведению (панэстетизм). Противостояние стихийного, страстного, демонического – и упорядоченного, ясного, статуарно-пластического состояний мира указывает на традиции философской лирики Ф.И. Тютчева в творчестве новых поэтов. Именно символисты (В.С. Соловьев, а затем В.Я. Брюсов и А. Белый) возродили интерес к творчеству Ф.И. Тютчева, основательно забытого к концу XIX в. «Хаос прародимый» воспринимался Ф.И. Тютчевым как энергия витальная, но разрушительная, прорывающаяся в летних грозах и зимних вьюгах, социальных и психологических катаклизмах; поэтому в стихотворении «Чародейкою-Зимой...» он поэтизирует недолгое состояние покоя и гармонии леса, который стоит, очарован, «не мертвец и не живой», и в это время он прекрасен.

Если предыдущее сопоставление обнаружило философскую насыщенность символист-

³ См., напр.: *Русакова А.А.* Символизм в русской живописи. – М., 2001, а также книги, посвященные творчеству отдельных художников.

⁴ Одна из последних работ по этой теме: *Смирнов И.П.* Меганстория. К исторической типологии культуры. – М., 2000.

⁵ *Фарино Е.* Введение в литературоведение. – СПб, 2004. С. 290–297.

⁶ *Доманский Ю.В.* Смыслообразующая роль архетипических значений в литературном тексте. – Тверь, 2001. С. 41.

⁷ *Афанасьев А.Н.* Поэтические воззрения славян на природу. – М., 1994. С. 10.

ской поэзии, то сравнение стихотворения А. Блока «Сумерки, сумерки вешние...» со стихотворением А. Фета «Вдали огонек за рекою...» (строки из последней строфы которого послужили эпиграфом к стихотворению А. Блока) показывает другую линию преемственности – импрессионизм, психологический подтекст, ощущение сложной жизни души, которую «не выразишь словами», т.е. то, что характерно именно для поэзии А. Фета, за которым в 1870–1880-е гг. закрепилась нелестная, с точки зрения демократической, народнической интеллигенции, репутация представителя «чистого искусства». Поэтический сюжет у А. Блока повторяет фетовский: весенний вечер и предчувствие свидания «там», на другом берегу. Но в стихотворении А. Фета (1842) выражен молодой порыв навстречу любви и счастью, ощущение свободы и даже романтического своеволия, четко задано направление движения, картина яркая (*огонек, огонь, вся в блесках река*); энергичная интонация с обилием риторических восклицаний и вопросов, обращениями, усиливающими повторами, трехстопный амфибрахий, совместно с инверсиями (*весло удалое*), создает легкий оттенок песенной стилизации. В стихотворении А. Блока (1901) чувство более сдержанное, менее определенное, цель вовсе не ясна, есть только предчувствие встречи, причем таинственной – с *плачущей душой одинокой*; поэтический мир не столь яркий, как у А. Фета: *сумерки, отзвуки, отблески, холодные волны*. Неопределенные местоимения (*что-то, кто-то*) передают именно *надежды нездешние*. Интонация самоуглубленного, элегического раздумья создается трехстопным дактилем с обилием пауз, чередованием дактилических и мужских клаузул (у Фета – чередуются женские и мужские), элементом кольцевой композиции (четвертая строфа варьирует вторую).

Разумеется, можно подобрать и другие тексты для сопоставлений. Важно подчеркнуть, что *символизм вобрал в свой миф о мире самые разнообразнейшие мифологические, философские, религиозные, культурные традиции. Образ-символ полигенетичен, а потому и многозначен*. Кроме того, символизм был устремлен к *глобальному синтезу*, на всех уровнях, в том числе, и историко-культурном. Разрозненные явления, события, значения символизм стремился связать в единый миф, придать жизненному хаосу некий высший смысл (телеологию). Как пишет современный исследователь, «символизм требует, чтобы у мира был смысл и было единство... Понять символическую природу мироздания – значит совершить восхождение из «дольного» мира чистой предметности в «горный» мир его смысловых

первоначал»⁸. Любовь мыслилась Душой мира, Дух музыки должен был гармонизировать хаос. Понятно, что в условиях тотального кризиса такое миропредставление было весьма привлекательным, ибо давало надежду и открывало перспективу в будущее. Символ и мыслился как «окно в Вечность».

2-й урок следует посвятить понятию образа-символа. С точки зрения гносеологии, символ – это иконический знак, который условно, через посредство заключенного в нем наглядного образа, используется для выражения значительного и отвлеченного содержания. Сам символ конкретен, но значение его абстрактно, при этом необходимо подобие между означающим и означаемым (например, символ мира – белый голубь, а не ястреб или ворона). Неверно думать, что символ обязательно «туманный» и «расплывчатый», это может быть вполне конкретный предмет, но вот символизируемое им содержание объемно и многогранно (так, пасхальное яйцо символизирует и Воскресение Христово, и весеннее красное солнышко, и бесконечную цепь рождений, т.к. живая курица несет «неживое яйцо», из которого появляется живой цыпленок, и сферическую форму Вселенной). Итак, важен сам предмет, играющий роль символа.

Символ следует отличать от аллегии (она однозначна, а символ многозначен) и от метафоры (способа характеристики предмета путем приписывания ему, т.е. переноса по сходству, свойств другого предмета). В символе переноса значений нет: метель в творчестве А. Блока или А. Белого – это именно снежные вихри, но символизируют они разгул стихий, губительных страстей, социальных потрясений. Символ строится как смысловая вертикаль, т.е. он не дан целиком, а только задан в тексте, глубину символизируемых значений должен постигнуть читатель, и от его культурной памяти и интуиции зависит, на одну, две или более ступеней пройдет он «колодец смыслов». Вяч. Иванов говорил, что символ дает душе импульс разворачивающейся спирали. Не стоит доискиваться «окончательного» или «точного» смысла символов, нельзя рационально полностью объяснять их. Если мы в одном из лиц в толпе узнаем вдруг лицо знакомого человека, то это лицо пробудит в нас массу ассоциаций, воспоминаний, переживаний, но мы вовсе не будем все это логически формулировать. Символическое мышление оперирует не причинно-следственными связями, а аналогиями, когда мысль вдруг, внезапно, по наитию обнаруживает глубинную связь (аналогию) между различными явлениями (напр. у А. Блока: «Валентина, звезда,

⁸ Косиков Г.К. Два пути французского постромантизма: символисты и Лотреамон // Поэзия французского символизма. – М., 1993. С. 8.

мечтанье! Как поют твои соловьи...», и дальше: «Темный морок цыганских песен, Торопливый полет комет!»). Г.А. Гуковский показывает, что в стихотворении А. Блока «Миры летят. Годы летят. Пустая...» описано катание на чертовом колесе – модное и довольно вульгарное развлечение в «Луна-парке», но увлечение публики вращением, полетом, безумным вихрем движения стало для А. Блока символом чувства мощного и жуткого бега истории, мира, страны, их неудержимым стремлением в неизвестное⁹. Для сравнения назовем и стихотворение Ф. Сологуба «Чертовы качели».

Систему символических мотивов для поэзии «старших» и «младших» символистов выстраивает австрийский славист А. Ханзен-Леве¹⁰. Исследование опирается на обширный поэтический материал, благодаря алфавитному указателю мотивов удобно для использования. В частности, А. Ханзен-Леве намечает следующие оппозиции мотивов для «старших» («декадентов», «диаволистов») и «младших» («теургов») символистов: лунный мир – солнечный мир; лед, холод, смерть – огонь, луч, тепло, жизнь; оцепенение – динамика, текучесть; кристалличность – органика; урбанизм – природный мир; никогда – всегда; безумие – озарение; угасание – воспламенение; бесстрашие – страстность; потерянности – обретение себя и т.д. Можно выбрать любой символический мотив, например, *звезда, змея, луна* или флористический образ (роза, хризантема и т.п.), выяснить его семантику по мифологическим словарям, словарям символов, сопоставить с трактовкой в символизме, пользуясь исследованием А. Ханзен-Леве, а затем проанализировать функционирование избранного образа в конкретном стихотворении (стихотворениях) поэта-символиста. Данная работа может лечь в основу реферата по литературе, при условии достаточно широкого круга произведений и аналитического осмысления результатов мотивного анализа.

Наглядный пример мифопоэтического мышления дает также символика цвета. А. Белый¹¹ и П. Флоренский¹² в своих работах отталкиваются от физических (оптических) свойств цвета, но дают физическим качествам метафизическое истолкование. Так, белый, вбирающий все цвета спектра, рассматривается как символ божественной полноты мира, а черный – как символ небы-

тия; все другие цвета – производные от белого и черного. Например, серый – белый, сквозь который просвечивает черный – символизирует дьявольскую подоплеку обыденности, мистицизм повседневности, не случайно серый и красный (белый луч, проходящий сквозь серую среду) – цветовые лейтмотивы в цикле А. Блока «Город», учитывая также мотивы, косвенно указывающие на серый цвет, такие, как пыль, дым, тучи, оловянное небо, дождь и проч.

Завершая разговор об образе-символе, можно обратиться к рассказу К. Бальмонта «Лунная гостья» (объем текста – всего 3,5 страницы, можно раздать учащимся ксерокопии). Этот рассказ воплощает важнейшие представления символистов о Любви как Душе мира, о Духе музыки, использует символы луны, зеркала, сновидения.

Образ сна – один из ключевых в русском символизме. В. Соловьев ввел мотив «тяжкого сна житейского волнения», «сна земного», в который погружен человек. Однако в данном случае сон – аллегория, а не предмет изображения. Образ сновидения появляется тогда, когда сон трактуется как «окно» в мир иной, как способ восхождения *a realibus ad realiora*. Область сна рисовалась как царство мечты, грезы, игры духа. Однако, в отличие от романтиков, абсолютно противопоставлявших скучную повседневность и мир грезы, символисты пытались обнаружить соответствие (аналогию) реального и идеального, феноменального и ноуменального. Как следствие, в их творчестве проблематизировалась граница, которая не только разделяет, но и связует разные сферы. Идея проницаемости границы определила внимание символистов к процессуальности перехода от бодрствования к сновидению, к стадии предсонья. П. Флоренский полагал, что «сновидение способно возникать, когда одновременно даны сознанию оба берега жизни..., когда сознание держится близ границы перехода и не совсем чуждо восприятию двойственному, т.е. в состоянии поверхностного сна или дремотного бодрствования», в «сумеречном сознании»¹³.

Образы предсонья возникают помимо воли спящего, выражая его подсознание или сверхсознание.

В лирическом рассказе К. Бальмонта «Лунная гостья» повествуется о том, как сонное видение (Мария, «такая белая, такая воздушная», что сквозь нее просвечивали звезды дальнего неба¹⁴) странно пересеклось с реальностью: «Что это было, я не знаю, но это было».

В начале рассказа дается развернутая мотивировка сна: ночь Ущербной Луны, дальняя му-

⁹ Гуковский Г.А. К вопросу о методе Блока // Литературное наследство. Т. 92. Александр Блок. Новые материалы и исследования. Кн. 1. – М., 1980. С. 72–73.

¹⁰ Ханзен-Леве А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Ранний символизм. – СПб., 1999; Ханзен-Леве А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Мифопоэтический символизм. – СПб., 2003.

¹¹ Белый А. Священные цвета // Белый А. Символизм как миропонимание. – М., 1994.

¹² Флоренский П. Небесные знамения // Флоренский П. Иконостас: Избранные труды по искусству. – СПб., 1993.

¹³ Флоренский П. Иконостас. – СПб., 1993. С. 17–18.

¹⁴ Бальмонт К.Д. Где мой дом: Стихотворения, художественная проза, статьи, очерки, письма. – М., 1992. С. 175.

зыка, воспоминания юности. Убаюканный музыкой, герой заснул и увидел во сне ту, которую когда-то любил. Затем он проснулся, но музыка продолжала звучать: «...переливно журча теньвым тончайшим напевом, без конца, без конца, струилась воздушная, тишайшая, но звучащая музыка», послушная воле героя. Затем сон его перешел в новый сон, «как зеркало отражает углубленную видоизмененную зеркальность, где то же не есть то же»¹⁵, Снова у зеркала появляется Мария, она входит, как отражение, в его глубь, и зеркало превращается в серебряную бальную залу, где танцует «снежно-белый серебряный звездный вихрь». Все это видение сопровождается запахом трилистника. Утром герой обнаружил полуопрокинутый (кем-то?) флакон духов «Трефель».

В рассказе взаимопретекают важнейшие символистские темы: музыка, память, мечта, зеркало. В «лунном мире» рассказа варьируются одни и те же лейтмотивы, не приводя к приращению смысла, но, напротив, растворяя семантику в ритмических повторах. Основным является музыкальный лейтмотив: качающиеся звуки; музыка лилась, переливалась, менялась; замедлялась, торопилась, снова медлила; хрустальный, призрачный звук; теньвые, высокие, переливающиеся звуки; призрачная мелодия. Со звуком сливаются цвет и свет: светлая ночь; хрустальная даль; тончайшие лунные нити мечты; июньская светлая мгла; голубая рама тысячелетий; голубая грусть; холодный серебряный свет трюмо; розовая кашка; матово-серебряное холодное зеркало и др. Звук и свет сопровождает запах – «сладкий дух трилистника», «сладко-истомный запах... точно где-то близко было целое поле, целый луг только что зацветших стебельков розовой кашки». Лунный свет переходит в хрустальный звук и нежный запах, создавая целостный образ, призрачный и прозрачный, выражающий чистую, нежную любовь и грусть о недостижимом. В рассказе упоминаются вальс и танго, скрипка, флейта, маленькая детская шарманка, звучащие *тонкой* мелодией; но называется и органная fuga старинного мастера: «исполненный строгой молитвенной красоты, напев идет широко и спокойно, как будто вырастает, внушающая ясную благоговейность, высота готического собора».

Рассказ посвящен С.С. Прокофьеву, упоминается его «Скифская сюита», отрывок из которой хорошо было бы прослушать перед чтением рассказа или предлагая рассказ для самостоятельного анализа дома; уместно и обращение к живописи Борисова-Мусатова).

Сплетение лейтмотивов, а также ритм фразы (построенный на инверсиях, парных конструкциях, лексических повторах) и мелодика (созвучие гласных и согласных звуков) создают завораживающий, убаюкивающий эффект, например: «Я без конца слушал теньвую музыку. Я чувствовал себя нежным и юным. Я полностью управлял потоком текущей гармонии. Потом гармония овладела моей волей и потопила меня. Это она уже, силой своей внутренней певучей законности, качала меня и баюкала, уносила меня и качала, облекала меня голубыми и синими тенями, отсветами нежно-зелеными и матово-серебряными. Пела, держала, качала, уносила, унесла». Сначала преобладает воля героя, чему соответствует анафорический повтор «Я...» и преобладание звуков *e, o*, потом нарастает музыкальная волна, появляются парные конструкции, преобладают звуки *e, a*, наконец, последнее предложение состоит из пяти сказуемых, передавая чистое движение, без указания на субъект и объект этого движения. Смысл рассказа выражен самим рассказчиком: «Любовь сильнее смерти».

Можно обратиться к анализу и других рассказов, например, «Рождественский мальчик» или «Два Готика» Ф. Сологуба, в них также будут присутствовать мотивы сна, музыки, символика луны, цвета и света, также будет пересекаться граница реального и идеального миров, но пафос этих рассказов более трагический, чем в лирической прозе К. Бальмонта. Подобный материал не требует специальных стиховедческих навыков анализа и расширит представление учащихся о русском символизме (романы слишком объемны и сложны для анализа).

Русский символизм – богатое и разнообразное художественное явление, задача учителя заключается в том, чтобы экономно отобрать материал, исходя из своих пристрастий и возможностей, а отобранные произведения, пусть даже одно-два, вдумчиво и неторопливо рассмотреть с учащимися, ибо даже отдельный образ-символ в свернутом виде содержит весь миф о мире.

¹⁵ Бальмонт К.Д. Где мой дом: Стихотворения, художественная проза, статьи, очерки, письма. – М., 1992. С. 174.

В.И. Лыкова

ОТ ЗВУКА ДО ТЕКСТА

ТЕХНОЛОГИЯ ПРОВЕДЕНИЯ УРОКОВ ОБОБЩЕНИЯ ПО РУССКОМУ ЯЗЫКУ В 5 КЛАССЕ ПО ТЕМЕ «ЛЕКСИКА»

Уроки повторения, обобщения изученного материала дают возможность учителю сформировать отношение к определенной проблеме, выбранной в качестве тематического центра дидактического материала урока. Для нашего урока выбрана тема здоровья. Задача обобщения, систематизации изученного теоретического и практического материала по определенному разделу языкознания для учителя является одной из основных.

«Раскручивание» конкретной темы по принципу *от звука до текста* позволяет использовать и развивать различные учебные навыки, умения учащихся, активизирует их память, заставляет вспоминать и включать в свою деятельность на уроке не только то, что они изучали в ближайшее время, но и изученное ранее, брать что-то и из личного опыта, собственных жизненных наблюдений. Уроки подобного типа развивают лингвистическое мышление, формируют умение анализировать связь всех уровней текста, видеть неслучайность звука, морфемы, слова, порядка и сцепления слов в тексте. На таких уроках развиваются навыки работы со словарем, умения логико-семантического анализа текста и др. Подобные уроки возможны в любом классе, в том числе и в пятом, после повторения и расширения знаний раздела «Лексика» в начале учебного года.

Работа начинается с оформления записи *Здоровье дороже денег*, в которой учащимся предлагается сопоставить количество букв и звуков. Мы включаем таким способом фонетическое внимание учащихся. С этой целью просим прочесть и записать данное выражение в тетради в фонетической транскрипции: [здоров`йи дорожы д`эн`ик]. Вызванный к доске ученик комментирует орфограммы в записанных словах: подбирает проверочные слова, отмечает случаи оглушения согласных звуков; объясняет чередование *оро/ра*, полногласие в корнях *здоров, дорож*, чередование *з/ж*.

Далее выполняем синтаксический разбор предложения, обращая внимание учеников на необычное для пятого класса сказуемое, выраженное сравнительной степенью прилагательно-

го. Отмечаем связь сказуемого с подлежащим, которое характеризуем не только с синтаксической, но и с морфологической точки зрения. Морфологический разбор слова *здоровье* – существительное, нарицательное, неодушевленное, среднего рода, 2 скл., в форме Им. падежа, ед. числа, подлежащее.

Далее определяем, на сколько частей можно разделить данное слово. Варианты ответов:

- 1) *здоровь-е* – 2 части (морфемный состав);
- 2) *здо-ро-вь-е* – 3 слога (слогоделение);
- 3) [*здоров`йи*] – 8 букв, 8 звуков (количество букв и звуков).

На одно и то же явление можно посмотреть с разных позиций. Рассмотрим, какое из предложенных направлений поможет определить значение слова, а следовательно, и тему высказывания. Деление на морфемы, понимание значения корня помогает установить лексическое значение слова.

Подбираем однокоренные слова – *выздороветь, здоровый, здорово, здравствуй* (обращаем внимание учащихся на то, что среди форм приветствия последнее слово наиболее употребительно).

Определим по этимологическому словарю происхождения слова *здоровье*: праславянское *сьdorvъ*, где *сь* – хороший и *dorvъ* – дерево, т.е. из хорошего дерева.

Рассмотрим различные способы употребления слова в речи. Встречается выражение: *здоровенный, ровно из матерого дуба вытесанный*. Разберемся, сохранилось ли у слова древнее значение, с этой целью подберем определения к нашему слову (попутно заметим, что в определениях выражены характерные для предмета признаки, свойства) – *могучее, крепкое, слабое, исполинское, богатырское, хорошее, прекрасное, неважное // общественное*.

Толковый словарь так определяет лексическое значение слова *здоровье* – это состояние организма, при котором правильно, нормально действуют все органы; состояние организма, самочувствие. Словарь помогает нам ответить на вопрос об однозначности или многозначности слова. Данное слово однозначное, перенос значения появляется в контексте, например, при использовании определений (см. *общественное здоровье*).

Далее вспоминаем выражения, включающие это слово: *Труд есть источник здоровья. Он был слаб здоровьем. Кушайте на здоровье и др.* В чем основной смысл этих выражений? Безусловно, он проявляется в том, чтобы подчеркнуть ценность здоровья. Произведения фольклора не могли не зафиксировать этот вывод. Проанализируем, одну притчу с целью выявления ее основного смысла. Учитель может сам рассказать притчу или попросить заранее подготовиться к пересказу учащегося. Текст взят из хрестоматии К.Д. Ушинского «Детский мир и Хрестоматия» – Новосибирск: «Мангазея», 1998.

Богатство

Один небогатый молодой человек встретился со своим прежним учителем и горько жаловался ему на свои неудачи в жизни. Он был когда-то лучшим учеником в школе, и те, которые учились гораздо хуже его, пользовались теперь богатством и известностью, тогда как он во всем терпел недостатки. «Неужели же ты в самом деле так беден, как говоришь?» – сказал ему учитель. – Ты, кажется, пользуешься очень хорошим здоровьем, и эта рука, – продолжал учитель, взяв за руку своего бывшего ученика, – сильна и способна к работе. Позволил ли бы ты отрезать за тысячу рублей?» – «Сохрани Боже, ни за десять», – отвечал молодой человек. «А за сколько бы ты отдал свои зоркие глаза, которые так ясно видят Божий мир, твой острый слух и твои молодые ноги? Я думаю, ты не променял бы их за целое королевство?» – «Конечно, нет», – отвечал юноша. «Как же ты жалуешься на свою бедность, обладая такими богатствами?»

Содержание притчи раскрывает содержание афоризма, проанализированного в начале урока. В беседе с учащимися приходим к выводу о том, что здоровье, данное нам от рождения, мало ценится, не осознается нами как самое главное богатство. Мы задумываемся об этом только тогда, когда возникает угроза потерять его.

Вспомним пословицы о здоровье, выполним ряд заданий, связанных с употреблением данного слова в устойчивых выражениях: 1) соберем рассыпанную пословицу: *не, быстрый, болезнь, ловкий, догнать, и* (ср.: *Быстрого и ловкого болезнь не догонит*); 2) сыграем в «Найди пару». Детям этого возраста необходимо переключать внимание, менять виды деятельности, активизировать двигательную активность. Каждому ученику дается половинка пословицы, вторую – ребята должны найти сами. Несмотря на то, что многие из предложенных учителем пословиц не названы раньше, в предыдущих ответах, дети безошибочно находят свою пару. На это надо обратить внимание детей на то, что так проявляется историческая память, заложенная в нас, таково свойство пословицы, закон ее построения.

Вот половинки пословиц:

1. Нищий болезней ищет, //а к богатому они сами идут.
2. Сытый конь воду возит, // того на подругах поить возят.

3. Без болезни // и здоровью не рад.
4. Кто не боится холеры, // того она сама боится.
5. Самого себя лечить – // только портить.
6. Ешь, пока рот свеж, // а завянешь, ни на что не взглянешь.
7. Аптека и лечит, // так калечит.
8. У кого желчь во рту, // тому всё горько.
9. Беда не по лесу ходит, // а по людям.
10. Что русскому здоровью, // то немцу смерть.
11. У молодого не хватает ума, // у старого здоровья.
12. Береги платье снову, // а здоровье смолоду.
13. Здоровье выходит пудами, // а входит золотниками.
14. Болезнь входит пудами, // а выходит золотниками.

Этапы работы над пословицами:

1. Прочитайте, посмотрите, как построены пословицы (после того, как дети нашли пару, им выдается список всех пословиц для дальнейшей работы). Пословицы часто строятся на использовании антонимов. Определим, какую роль играют антонимы в этих текстах. Иногда в пословицах создается особое единство (3, 4, 7, 8, 10), которое также необходимо проанализировать.

2. Объясните значение пословиц. Это речевое упражнение. Философское содержание текстов выводит на диалог мнений, на многозначность текста, расширение значения, на богатство содержания, заложенного в афористичной форме. Замечаем, как расширяется значение слова в окружении других, сцеплении с другими словами. Проводим аналогию между словом в тексте и человеком среди других людей.

3. Найдите синонимичные по содержанию пословицы (например, 11, 12).

4. Найдите антонимичные по содержанию пословицы (13, 14). Это задание позволяет обратить внимание учащихся на форму текста. Мы видим, что форма может быть так же активна, как и содержание: порядок слов коренным образом меняет смысл. Это становится открытием для детей, они не заметили это не сразу.

5. Объедините пословицы в смысловые группы. Виды групп:

- ценность здоровья, преимущества здоровья (2, 3, 12);
- кого поражают болезни (1, 8, 9);
- как относиться к болезни (4, 5, 7);
- свойства здоровья (6, 13, 14);

6. Проверьте верность наблюдений, заложенных в пословице, в различных ситуациях. Для этого используйте любую пословицу, например, такую: *у кого желчь во рту, тому все горько*. Как содержание пословицы может проявиться **в общении**? Ответ может быть таким: *критичный человек всегда найдет, к чему придраться. В учебной жизни?* Примерный ответ: *кто в каждом предмете выискивает скучное, неинтересное, для того нет интересных пред-*

метов. **Вывод:** пословицы – необыкновенно емкие по содержанию и универсальные тексты. В них заложены речевые модели, которые делают речь понятной всем, лаконичной и выразительной. Если пословица известна, то достаточно только намека на ее содержание, чтобы приложить ее значение к конкретной ситуации.

7. Назовите новый для вас термин в данном определении. Учащиеся уже знакомы с термином *словообразовательная модель*, новым для них является термин *речевая модель*. Работа с пословицами помогает им понять значение этого термина по аналогии с известным им понятием: как создавая слова, мы используем различные словообразовательные модели, так и создавая текст, мы можем использовать готовые речевые модели. Так нам открывается ценность знания пословиц с целью употребления их в собственной речи.

8. Назовите известных собирателей пословиц. Ответ: В.И. Даль, его словарь «Толковый словарь живого великорусского языка», где содержится 30000 пословиц.

Анализ пословиц на данном уроке может стать удачным переходом к изучению темы «Фразеологизмы» на следующем уроке.

Варианты домашнего задания:

- написать сказку по определенной пословице в жанре сочинения-рассуждения или эссе;
- инсценировать конкретную пословицу;
- приготовить раздаточный материал для игры по пословицам.

Творческие работы детей:

1. Сказка ученицы 5 класса Филипповой Риты по старинной пословице *Кто не боится холеры, того она сама боится* (с элементами рекламы продуктов «Активия»).

Давно это было или недавно, никто не знает. Только жил-был в те времена один смелый мужик, которого ни одна болезнь не брала. В чем тут был секрет, никто не знал.

Гуляла в те поры по земле Холера, самая страшная среди всех вредных болезней. Все вокруг ее боялись, кроме того мужика. Правда, была и у нее своя «ахиллесова пята», но никто и об этом не знал.

Гуляла Холера по свету, на людей страх нагоняла, губила людей тысячами, а все ей мало.

Однажды повстречала Холера мужика. Идет он, песню поет, на нее не глядит. Спрашивает его Холера:

– Ты что, меня не боишься?

– Зачем мне тебя бояться, – отвечает ей мужик, улыбаясь. А Холера ему:

– Я самая страшная болезнь, и все меня бояться.

Слышит Холера ответ:

– А я не боюсь никого, ничего, а тебя и давно!

Испугалась таких слов Холера и убежала, затаила злость на мужика.

Решила она хитростью действовать, узнать, почему мужик ее не боится. Подкралась рано утром к его окошку и подглядывает.

А мужик утром веселый встал, зарядку сделал, холодной водой облился и бутылочку «Активии» выпил. Поняла Холера, почему мужик ее не боится, так как – в здоровом теле – здоровый дух. Таких Холера сама боится. Это и была ее «ахиллесова пята».

И пошла Холера дальше по свету гулять, искать людей, у которых «колени дрожат» от страха при упоминании одного лишь имени ее.

Только к тем людям, которые закаляются, зарядкой по утрам занимаются, «Активию» пьют, по жизни весело идут и, главное, понимают, что, чего боишься, то и случится – к тем она и носа не сует и своим поданным: Простуде, Гриппу, Скарлатине, Дифтерии, Чахотке – не вела.

Историю эту давно все забыли. Осталась от нее пословица: кто не боится холеры, того она сама боится. Ведь человек сам хозяин своей судьбы. Он выбирает, бояться ему или нет.

2) Сочинение ученицы 5 класса Пургиной Полины по пословице *Куй железо, пока горячо*.

Наступило лето, начались каникулы. Нина Обещалкина поехала отдыхать на море в лагере. Там она подружилась с Ирой из Новосибирска. Они вместе купались, играли, гуляли.

Но вот пришло время расставаться, и Ира дала Нине свой адрес. Подруги договорились, что Нина обязательно напишет первая.

Дома Нина, правда, все собиралась написать, но все время откладывала или забывала. Уже перед самым праздником, Новым годом, наконец собралась поздравить подругу, но не нашла того листочка, где записала адрес Иры.

Нина очень огорчилась, а мама, узнав об этом, сказала: «Так бывает со всеми, кто необязателен в своих обещаниях. Надо сразу выполнять обещанное, а не откладывать на потом. Не зря говорят: “Куй железо, пока горячо”».

Таким образом, предложенный нами принцип «от звука до текста», т.е. комплексное использование на одном уроке различных видов лингвистического анализа (фонетического, морфемного, морфологического, синтаксического и др.), объединенных тематически, позволит учителю продемонстрировать ученику связь всех уровней языковой системы, что способствует формированию широкого лингвистического кругозора, а привлечение разнообразного дидактического материала по определённой теме – развитию творческого потенциала ребенка.

Письменная речь дается школьникам гораздо труднее, чем устная. Стимулом к выполнению письменных творческих заданий может стать интересный, понятный и волнующий ребенка материал: пословица, сказка, загадка, притча и другие фольклорные жанры. Отгадывая загадку, размышляя о содержании притчи, сочиняя сказку, историю, ребенок погружается в близкий ему мир игры, где, как известно, дети воспроизводят многое из того, что помнят и знают. Заданная учителем тема определяет направленность их фантазии. Работы учеников, выполненные на материале пословиц, показали, что освоение научных лингвистических понятий можно сочетать с развитием творческих способностей детей.

ОБРАЗ СОВРЕМЕННОГО ЯЗЫКА: РИТОРИЧЕСКИЙ АСПЕКТ

Ю.Б. Пикулева

СТИЛИСТИКА JUVENIS:

ОБ ОФОРМЛЕНИИ ВСПОМОГАТЕЛЬНЫХ УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКИХ ТЕКСТОВ

Сознательное представление человека о мире, стилевая манера его взаимодействия с окружением формируется не только повседневным опытом и языком, но также массовым школьным и вузовским образованием. Практика показывает, что в большинстве случаев качественный уровень индивидуальной культуры человека становящегося, только начинающего свой жизненный путь, напрямую зависит от уровня духовного развития общества в целом. Картина мира молодежи складывается как феномен обыденного сознания, соединяющий коллективные представления и индивидуальные смыслы, в котором на основе свойственного подросткам критического переосмысления закрепляются культурные ценности и социальные нормы, задается система ориентации в мире, опирающаяся не только на идеологические основания, но и культурно-исторический опыт. Представляется, что трансформации жизненных и культурно-речевых установок современной молодежи (по сравнению, к примеру, с подобными установками подростков 80-х годов) находит отражение в текстах, которыми подрастающее поколение пользуется в своей ежедневной учебной практике.

Образовательный процесс в любом заведении (средней школе, лицее, гимназии, училище, колледже, вузе) всегда сопровождается ведением тетрадей, использованием дневников, блокнотов. Обложки подобных вспомогательных учебно-методических текстов и послужили материалом для нашего исследования. Для нас очевидно, что современные издатели, стремясь повысить продажи подобных школьных принадлежностей, стараются сделать их обложки максимально привлекательными для молодежи. Поэтому можно предположить, что анализ текстов, размещенных на подобных изданиях, позволит выявить как жизненные, так и речевые стилевые установки подростков начала XXI века.

Ключевая особенность оформления обложек вспомогательных учебно-методических текстов – **смена целевой установки с инфор-**

мативной на воздействующую. Вспомним: еще недавно на тетрадях были размещены лишь указания на жанровую характеристику (*Тетрадь*) и «форма», в которую ученик вписывал свои данные и информацию об изучаемом предмете. Безусловно полезными для обучающихся были расположенные на обороте или форзаце таблица умножения, всевозможные формулы, русский и латинский алфавиты. Все эти текстовые фрагменты помогали сделать учебный процесс более успешным.

Сегодня же большинство обложек оформлены так, чтобы максимально отвлечь подрастающее поколение от обучения. Тексты, расположенные здесь, могут реализовывать **функцию рекламного воздействия**, называя персоны, организации, объекты массовой культуры, которые могут быть интересны молодежи. (*Hollywood. George Clooney. Столичный банк сбережений. STB card. Speed&Beauty Красота движения Porsche*). Практически на каждой тетради последняя обложка сейчас занята каталогами рингтонов, картинок, игр, служб знакомств(!) – услуг, которые можно получить с помощью мобильного телефона. Современной молодежи, которая с техникой на «ты», это, безусловно, помогает скоротать время на скучном уроке.

Издатели тетрадей берут на вооружение весь арсенал манипулятивных приемов, которые свойственны рекламным текстам. Вот пример подобного оформления обложки:

1 обложка: *Сериал на канале СТС
Бeverly Хиллс
Beverly Hills 90210*

4 обложка: *Конкурс! Заполни купон и пришли по адресу 123298, Москва, а/я 50, и ты участник суперлотереи Фан-клуба! <http://90210.df.ru>*

Кто есть кто? №2. Как фамилия у Брендона и Бренды?

Любителя молодежного сериала, конечно же, заинтересует объявленный конкурс. Но выполнение его условий (заполнение купона и его вырезание) автоматически приведет к уничтожению тетради, ведь без целой обложки она уже не сможет полноценно выполнять свои функции.

Из последней издательской практики – оформление тетради как PR-текста, продви-

Юлия Борисовна Пикулева — кандидат филологических наук, доцент кафедры теории и стилистики русского языка Уральского государственного университета им. А.М. Горького.

гающего в массовую аудиторию информацию о предприятии и его корпоративной культуре. На первой обложке изображен Каменск-Уральский завод по обработке цветных металлов. На обороте читаем текст, имеющий целевого адресата – молодежь, потенциальных работников этого градообразующего предприятия.

Дорогие ребята! Школьная пора – это замечательное время. Каждый день вы узнаете столько нового, рядом с вами друзья-одноклассники и любимые учителя. Все еще впереди, все в ваших руках! От вашего желания учиться, трудолюбия и терпения зависит ваша будущая судьба. Приложите усилия сегодня – завтра это окупится интересной работой в дружном коллективе, профессиональным ростом и хорошей зарплатой. Мы будем рады принять вас на работу на наш завод. Нам нужны грамотные, творческие, неравнодушные работники. Специальностей на заводе много – каждый может выбрать по душе. Желаю вам здоровья и добра. Уважения к учителям и интересных уроков. И, конечно, крепких знаний и хороших оценок! Генеральный директор ОАО «КУЗОЦМ» Фарит Гашимович Махмутов

КУЗОЦМ Мы делаем качественный цветной прокат с любовью и вдохновением!

Далее следует подробная информация о высоких производственных показателях завода, продукции, выпускаемой предприятием, предлагаемых вакансиях. Прилагаются адреса (в том числе и электронный), телефоны.

Для лингвокультуролога подобные тексты необычайно интересны, потому что демонстрируют не только ключевые концепты современного молодежного сознания (*школа, знание, учитель, дружба*), но и возрождение свойственных советской пропаганде и разрушенных в период экономической нестабильности в 90-е прагматических оценочных смыслов концепта *труд*. Подрастающему поколению внушается мысль не только о том, что труд – положительное начало, общечеловеческая утилитарно-практическая ценность, но внутренняя благородная потребность человека¹. Труженик наделяется положительными качествами, он становится не *трудолюбивым*, а *творцом*. Физически тяжелый труд на заводе, в современной России автоматически наделяемый низким статусом из-за несоответствия прикладываемых усилий и оплаты труда, представляется в совершенно ином ключе: как акт эстетический, творческий, эмоциональный, моральный. Ощущение высокого стиля задано сопряжением (кому-то может показаться, логически невозможным) конкретно-предметного и абст-

рактного: номинации выпускаемой продукции – *цветной прокат* и (далее по тексту – конкретно) *слитки, шины, прутки, проволока* – соседствуют с лексикой чувства – *любовь и вдохновение*. Изменение отношения молодежи к труду осуществляется посредством внесения его в сферу идеологически значимых для подростков явлений. Привлечение к труду всегда было актуальной целью советской пропаганды. Речь тогда шла о том, чтобы с помощью дальнейших трудовых усилий усовершенствовать себя и общество. Сегодня, в определенной мере, ситуация повторяется, но на новом уровне. В нашем меркантильном мире «легко агитировать за приобретение материального блага, но трудно – за трудовое усилие»². Поэтому размещение подобных текстов на школьных тетрадях представляется фактом воздействия, основанным на выстраивании новой идеологии труда в сознании молодежи.

Признаемся, что показанный выше пример – единичен. Большинство современных обложек тетрадей, дневников, блокнотов выполняют прежде всего развлекательную функцию, и тексты на них отражают эту особенность в полной мере.

Ради достижения гедонистического эффекта издателями используются такие приемы, как **языковая игра и ирония**. Насколько грамотно и «тонко» это делается в случае с обложками учебно-методических текстов – вопрос, к сожалению, второй.

Языковая игра понимается как «нетрадиционное, неканоническое использование языка, это творчество в языке, это ориентация на скрытые возможности языкового знака»³. Проблема языкового творчества, по мнению Т.А. Гридиной, предстает «как соотношение языкового стереотипа (стандарта) и намеренного (осознанного) отклонения от этого стандарта в речевом поведении личности, что обусловлено специальной прагматической установкой речевого акта»⁴. Игровые трансформации, отмеченные нами на обложках тетрадей, связаны с реализацией воздействующей развлекательной стратегии, которая состоит в привлечении внимания и возбуждении интереса к печатному продукту. Нередко языковая игра становится общим стилиобразующим приемом. Чаще всего мы сталкиваемся с графическими сигналами языковой игры: *Blue eYes, My FAVOURite, copyboOK*. Игра шрифтами здесь позволяет вывести новые положи-

² Там же. С. 21.

³ *Норман Б.Ю.* Язык: знакомый незнакомец. – Минск, 1987. С. 168.

⁴ *Гридина Т.А.* Языковая игра: стереотип и творчество. – Екатеринбург, 1996. С. 3.

¹ *Чернова О.Е.* Язык в контексте культуры. – Магнитогорск, 2006. С. 19.

тельные оценочные смыслы на первый план восприятия.

С системно-языковой точки зрения, языковая игра рассматривается как аномалия⁵, «явление, которое нарушает какие-либо сформулированные правила или интуитивно ощущаемые закономерности»⁶. Отступление от нормы в игровой ситуации получает эстетическое задание привлечения внимания. Интерпретация игровых знаков должна развлечь обладателя тетради, доставить ему удовольствие самим процессом обнаружения новых смыслов. Очевидно, руководствуясь именно этими соображениями, издатели помещают на оборот тетради, к примеру, *БЕСтолковый словарь*, показывающий наивную, тайную для всех «этимологию» слова: *Аул* – селение, в котором можно заблудиться, *байкер* – любитель рассказывать байки, *барабашка* – маленький барабан, *басмач* – мужчина, красящий волосы басмой, *безделушка* – женщина-лентяйка, *болванка* – жена болвана, *бронхит* – модный бронези-лет, *букашка* – маленькая книжка (анг.), *былинка* – маленькая былинка, *вантуз* – туз на руках (анг. карточн.), *водочка* – похвала дочери, *выскачка* – прыгун в высоту. Трудно судить о том, насколько эффективно выполняет «БЕСтолковый словарь» свою функцию, но нельзя не заметить, что на обложке оказываются не лучшие и не самые сложные образцы толкования. Некоторые же (*былинка* – маленькая былинка) могут быть интерпретированы лишь как недоразумение или опечатка.

С развлекательной целью издатели помещают на обложки тетрадей анекдоты, которые реинтерпретируют прецедентные исторические ситуации в игровом тексте. Их обыгрывание, построенное на взаимодействии знакомого всем сценария и его рефлексивного игрового аналога, создает контрастные отношения, лежащие в основе языковой игры. Так, доставая из портфеля тетрадь по химии, можно увидеть изображение Д.И. Менделеева с примечательной подписью: «*Менделеев открыл сорокаградусную водку, потом он открыл девятнадцатиградусный портвейн. И только утром великий ученый открыл, что их нельзя смешивать*». Издателей подобной продукции можно обвинить в использовании алкогольной тематики на товарах для подрастающего поколения, но, к сожалению, такие ситуации не регламентируются законом.

Стилевой манерой оформления современных вспомогательных учебно-методических текстов становится своеобразное средство не-прямой оценки – **ирония** – и ее крайнее выражение – **стеб**.

Ирония – один из видов языковой манипуляции, которая заключается в употреблении слова, выражения или целого высказывания (в том числе и текста большого объема) в смысле, противоречащем буквальному (чаще всего противоположном) с целью насмешки⁷. Нередко с помощью надписей на тетрадях иронически переосмысливается концепт *труд*, который, как уже говорилось ранее, важен для сознания молодого поколения, и утверждается ценность *лени*. Вот несколько примеров: *Наберу форму... только вздремну. Похудею... но потом надо слегка подкрепиться. Сделаю генеральную уборку... только не сегодня. Сделаю все уроки... только не сейчас*. При создании иронической интерпретации знаков немаловажную роль играет изображение, сопровождающее слово. Так, фраза «*в работу вкладывай всю душу*», сопровождаемая несколькими картинками, на которых овца лежит на диване, смотрит телевизор и т.д., может быть прочитана как ироническая, где работа понимается как нечто, что приносит удовольствие. Надпись *the really wild tiger (настоящий дикий тигр)* рядом с фотографией котенка вызывает антагонизм прямых и иронических значений внутри слова, активизацию расширения значений внутри, победу иронического смысла⁸.

Ирония и стеб, любимые молодежью, позволяют повышать продажи за счет спекулирования на определенном мировоззрении, точнее, на отсутствии мировоззренческих позиций, когда высмеивается все и вся. Такая манера исподволь навязывает агрессивнонигилистическое отношение ко всяким явлениям – как отрицательным, так и положительным⁹. Ирония становится эстетической и нравственной категорией, служащей для обозначения эмоционально-ценностного отношения к явлениям нашей действительности¹⁰. Вот примеры. На тетради по геометрии изображен пьяница, рядом заголовок «*Лицо синус, глаза косинус*». Рядом с символом СССР – серп и молот – на обложке оказывается надпись «*Коси и забивай!*». На титульном листе тетради – призыв «*Если хочешь быть солдатом — об-*

⁷ Ермакова О.П. Ирония и ее роль в жизни языка. – Калуга, 2005. С. 7.

⁸ Там же. С. 189.

⁹ Солганик Г.Я. Современная публицистическая картина мира // Публицистика и информация в современном обществе. – М., 2000. С. 16.

¹⁰ Ливоев В.М. Ирония как феномен культуры. – Петрозаводск, 2000. С. 98.

⁵ Николина Н.А., Агеева Е.А. Языковая игра в структуре современного прозаического текста // Русский язык сегодня. Вып. 1. – М., 2000. С. 552.

⁶ Булыгина Т.А., Шмелев А.Д. Языковая концептуализация мира (на материале русской грамматики). – М., 1997. С. 437.

ложки декана матом!». Анормальное здесь подается как нечто забавное. Русское слово позиционируется «в роли коммуникативно-речевого провокатора, диверсанта, разрушительно воздействующего на учебную коммуникативно-речевую ситуацию и целенаправленно выводящего из строя объекты организационного влияния»¹¹. Не хочется жестких оценок, но надпись на одной из тетрадей – «*Инвалид умственного труда*» – говорит сама за себя.

Особой популярностью в современной молодежной среде пользуются тетради со сленгом “Живого журнала”, так называемым языком «падонков»: продукция с надписями «*В Бабруйск, животное!*», «*Аффтар жжот*», «*Выпей йаду*», «*Ржунимагу*» сметается студентами с полок. Следует заметить, что язык «падонков» в последнее время выходит за рамки виртуальной коммуникации, и умение его понимать становится необходимостью для учителей и преподавателей. «Падонки» – русская Интернет-субкультура, оформившаяся на рубеже XX и XXI веков, носящая контркультурный характер и обладающая такими признаками, как провокационность и эпатажность¹². Для «падонков» характерно использование в речи обцененной лексики, нарочитых орфографических ошибок, причем подобное абстрагирование от социальных норм и правил носит у них карнавальный (М.М. Бахтин), пародийный характер. Увлечение молодежи подобной суб- (а точнее, контркультурой) может быть расценено как сигнал роста влияния Интернета на жизнь подрастающего поколения, а также как знак стремления подростков к индивидуализму, яркости на фоне общепринятого, серого.

Один из пунктов, вызывающих протест в субкультуре «падонков», – это экспансия США. Изучая надписи на тетрадях, продающихся в российских магазинах, мы приходим к выводу об **экспансии английского языка** в эту речевую среду. Очевидно, что никакой вынужденной языковой политики, т.е. совокупности целенаправленных действий, отражающих приоритеты в выборе и употреблении в тексте конкурирующих между собой языковых средств, в отношении надписей на вспомогательной учебной литературе нет. Подавляющее преобладание тетрадей с надписями на английском языке говорит о слабой позиции русского нормативного слова в обозначенном массиве

текстов¹³, о реальности и опасности его выдавливания из молодежной письменной речевой культуры. Смещение русских слов с сильной текстовой позиции и замещение их иноязычными словами могут быть рассмотрены в семиотическом аспекте. Выбираемый вариант написания (кириллица или латиница) становится культурным знаком, вносящим в смысл высказывания дополнительные, подразумеваемые, коннотативные смыслы, ценностные в интеллектуальном и эмоциональном отношении для обыденного сознания. Выбираемый большинством издателей для оформления тетрадей латинский шрифт становится культурно значимым стилевым признаком. Человек, родившийся и выросший уже после падения железного занавеса, обладает совершенно другой, современной ценностной картиной мира, в которой традиционная аксиологическая реализация оппозиции *свое – чужое*, в соответствии с которой *свое* оценивается положительно, *чужое* – отрицательно, теряет свою устойчивость. Молодежь не пугает английский язык, их прагматическая компетенция позволяет достаточно легко понять значение слов и предложений, предлагаемых на обложках тетрадей. Тем более что практически вся лексика, используемая здесь, интернациональна или входит в начальный курс обучения иностранному языку: *Friends. Black / White. Style. eXtreme sport. Tatoo. Elegant flowers. International travel club.*

Говоря о предпочтительных графических формах, нельзя не отметить интересную тенденцию оформления исследуемых текстов – участвовавшее использование латинских выражений. Представляется, что крылатые слова и выражения, используемые в дизайне тетрадей должны, по мнению издателей, стать символом некоего сакрального, высшего знания, престижности, образованности. Зафиксированные нами латинские выражения описывают принципы успешного обучения (*Industriae nil impossibile. Для прилежного нет невозможно. Satius est supervacua discere quam nihil. Лучшие изучить лишнее, чем ничего не изучить. Non scholae, sed vitae discimus. Учимся не для школы, а для жизни*) или дают общее представление о нравственных, этических и эстетических идеалах прошлого, ценных для современного подрастающего поколения (*In dubio abstine. При сомнении воздерживайся. Falax species rerum. Наружность вещей обманчива. Aquilam volare dokes. Орел мух не ловит. Felix cui quod, amat defendere fortiter audit. Счаст-*

¹¹ Жданова О.П. Политика выживания нормативного русского слова из молодежных текстов // Речевые конфликты и проблемы современной языковой политики. – Екатеринбург, 2006. С. 25.

¹² Резвушкин К. «Падонки» в контексте развития киберкультуры // Филологические проекции Большого Урала. – Челябинск, 2006. С. 60.

¹³ Жданова О.П. Политика выживания нормативного русского слова из молодежных текстов // Речевые конфликты и проблемы современной языковой политики. – Екатеринбург, 2006. С. 24.

лив тот, кто ничего не должен). Обращает на себя внимание то, что рядом с латинским текстом всегда идет русский перевод. Безусловно, в современной России, где нет обязательного курса латыни в средней школе, подобный комментарий необходим. Но и здесь, используя престижный латинский язык, издатели не могут обойтись без иронии. Так, к примеру, они могут помешают надпись «*Id, quo gaudeamus, voluptas est. То, что дает нам радость, есть наслаждение*» рядом с изображением собаки, жадно смотрящей на колбасу. Ироническое смещение регистров и стилей речи¹⁴ становится здесь механизмом создания текстовой иронии.

Последняя особенность текстов, помещаемых на обложки тетрадей, связана, пожалуй, с общим не очень удовлетворительным состоянием современного института редактирования, призванного охранять языковую норму. И эта особенность – **наличие орфографических и пунктуационных ошибок**. Многолетние призывы методистов «беречь глаза ученика», то есть устранять из его практики любого вида какографию (в переводе с греческого – «сквернописание»), разбиваются о легкомысленный подход к подготовке подобного типа кратких, казалось бы, незначительных текстов. «Глаз незаметно (а незаметные враги – самые опасные!) привыкает к ложному начертанию слов... Неправильно предложенные формы впоследствии могут всплыть как зрительные образы и повлечь за собой ошибку»¹⁵. Конечно, некоторые подобные ошибки можно интерпретировать как опечатки (к примеру, встретившееся нам «*головотям*»). Но нередко это просто де-

монстрация незнания составителями правил русского и английского языков. Так, к примеру, на обложке тетради английское слово *boy-friend* (обычно встречающееся в двух вариантах написания – через дефис и слитно) оказывается написано раздельно. Невнимательность по отношению к русскому своду правил представляется вообще неприемлемой. Выпускающий редактор просто обязан идентифицировать предложение «*Будь проще и люди к тебе потянутся!*»¹⁶ как ССП и поставить запятую между двумя грамматическими основами.

Анализ малых речевых форм – надписей на тетрадях, дневниках, блокнотах, используемых школьниками и студентами в повседневной практике, – приводит нас к выводам о том, что в малом находит отражение большое, а именно общее культурно-речевое и ценностное состояние нашего социума. Обложки тетрадей как лакмусовая бумажка проявляют изменения в языковой картине мира современной молодежи, где все больше и больше информационное уступает фатическому, развлекательному, где умение декодировать сигналы языковой игры, иронии и стеба становится необходимым и (порой) достаточным условием жизненного успеха, где латиница и кириллица существуют как абсолютно равноправные коды. Эта стилистика *juvenis* кажется неприемлемой старшему поколению, но, признаемся, найти сильные рычаги воздействия на молодежь тяжело. Да и возможно ли? Вряд ли какая-то спущенная сверху языковая политика сможет повлиять на стихийно формирующуюся в современном открытом мире молодежную речевую среду, для которой аномальное нормально.

¹⁴ Походня С.И. Языковые виды и средства реализации иронии. – Киев, 1989. С. 24.

¹⁵ Миртов А.В. Правописание: методы и приемы обучения // Библиотечка учителя. Русский язык. 1999. № 18. С. 2-8.

¹⁶ Сохранена пунктуация оригинала.

Т.В. Гоголина, Е.И. Пипко

ТРУДНЫЕ ВОПРОСЫ ИЗУЧЕНИЯ ОДНОСОСТАВНЫХ ПРЕДЛОЖЕНИЙ В ШКОЛЕ

Теоретические сведения по теме «Односоставное предложение», на наш взгляд, можно помочь учащимся освоить крупным блоком. Идею крупноблочной подачи материала (В. Шаталов) можно реализовать при помощи опорного конспекта (Ю. Меженко, И. Аркин) или таблицы.

Использование на уроке подобных форм подачи материала значительно сокращает время на усвоение теории, высвобождает его на отработку практических умений. Особенно это актуально при повторении теории по русскому языку в 10–11 классах, где таблица или опорный конспект как методический прием позволяют в интенсивном варианте, потому что в каждом опорном конспекте или таблице заложено несколько параграфов учебника, сконцентрировать теоретическую часть.

В 8 классе при изучении темы «Односоставные предложения» и в 10–11 классах при повторении данной темы можно вместо опорного конспекта использовать таблицы. Таблицы как вид наглядности отличаются от конспектов своей структурой, приспособленностью для целостного восприятия теоретических сведений с последующим выделением и детализацией отдельных тем и дают возможность для многократного повторения и закрепления материала урока или системы уроков. Таблицы многоплановы, пригодны для решения различных задач: по формированию навыков устной и письменной речи, по усвоению правил и определений, по развитию мышления, умения делать выводы и обобщения и др.

Положительный эффект в обучении с помощью таблиц достигается совмещением элементов занимательности, подбором теоретических сведений и дидактического материала.

Рассмотрение теоретического материала по теме «Односоставные предложения» начинается

с разграничения структурных типов простых предложений по строению грамматической основы. По данному признаку простые предложения делятся на **двусоставные** (с двумя главными членами – подлежащим и сказуемым) и **односоставные** (с одним главным членом). Целесообразно объяснить учащимся, что односоставные предложения отличаются от двусоставных не только количеством главных членов в составе грамматической основы, но и тем, что не требуют второго главного члена и не могут быть им дополнены без изменения характера выражаемой мысли. Традиционно по форме выражения главного члена предложения делятся на две основные группы: с главным членом сказуемым (глагольные) и с главным членом подлежащим (номинативные = назывные). Главный член односоставного предложения только по форме соответствует подлежащему или сказуемому двусоставного предложения. Он одновременно выражает как значение грамматического субъекта, так и значение грамматического предиката. Рассмотрим это положение на примере: *Люблю тебя, Петра творенье!* (А.С. Пушкин). Главный член односоставного предложения *люблю* передает как значение грамматического субъекта – определенное лицо (говорящий), т.к. это форма 1 л., ед. ч. глагола, так и значение грамматического предиката – форма изъяв. накл., наст. врем. глагола, выражающая факт реальный, происходящий в определенное синтаксическое время, совпадающее с моментом речи об этом факте.

Учитывая синтаксическую природу главного члена односоставного предложения, точнее называть данные группы: 1) с главным членом, подобным сказуемому; 2) с главным членом, подобным подлежащему. Такой подход позволит по форме соотносить главный член односоставного предложения с подлежащим или сказуемым двусоставного предложения, но функционально отграничить его от главных членов двусоставного предложения.

Определив понятия «односоставное предложение» и «главный член односоставного предложения», рассмотрим различные типы данных предложений. С помощью таблицы «Виды односоставных предложений» можно обобщить весь теоретический материал как в 8-м, так и в 10–11 классах.

¹⁵ Миртов А.В. Из книги: «Правописание: методы и приемы обучения» // Библиотечка учителя. Русский язык. 1999. № 18. С. 5.

¹⁶ Сохранена пунктуация оригинала.

Татьяна Владимировна Гоголина — кандидат филологических наук, доцент кафедры общего языкознания и русского языка Уральского государственного педагогического университета.

Елена Ивановна Пипко — учитель МОУ СОШ № 2 г. Екатеринбург.

Виды односоставных предложений

Виды ОСП Аспекты анализа	Определённо- личные	Неопределённо- личные	Обобщённо- личные	Безличные	Назывные
Морфологическое выражение главного члена односоставного предложения	1) форма спрягаемого глагола 1 или 2 л., ед. или мн. ч.; 2) форма повелит. накл.	1) форма спрягаемого глагола 3 л., мн. ч.; 2) форма прошед. вр., мн. ч.	1) любая личная форма спрягаемого глагола; 2) форма повел. накл.	1) форма спрягаемого глагола 3 л., ед. ч., 2) форма прош. врем., ср. р.; 3) форма независимого инфинитива; 4) слово НЕТ; 5) нареч. или кр. страд. прич. в ср. р. со связочным глаголом, зависимым инфинитивом или без них.	1) имя существ. в форме И. п., ед. или мн. ч., 2) количественно-именное словосочетание по модели колич. числ. + сущ. в Р. п.
Типовое значение односоставного предложения	Действие или состояние, отнесенное к определенному лицу	Действие или состояние, соотношенное с неопределенным лицом	Действие или состояние, связанное с обобщенным субъектом	Действие или состояние, возникающее и существующее независимо от производителя действия или носителя признака	Утверждения бытия, существования предмета речи, мысли
Примеры	1 л., ед. ч. Знаю, что 2 л., ед. ч. шутитесь, а все-таки 1 л., ед. ч. верю. И вот, наконец, 1 л., мн. ч. едем. повел. накл. Отвечайте на вопрос.	В дверь ..мн. ч., прош. вр. постучали. Вас 3 л., мн. ч. вызывают в кабинет.	Слезами горю не 2 л., ед. ч. поможешь. Цыплят по осени 3 л., мн. ч. считают.	3 л., ед. ч. Светает. прош. вр., ср. р. Похолодало. незав. инф. Не своротить камня с пути думою. незав. инф. Быть грозе великой. Нет покоя. связ. гл. нареч. Стало грустно. кр. страд. прич. Вымыто. связ. гл. Нареч. Было жарко. нареч. завис. инф. Нельзя жить только старой славой.	Почти пустая И. п. платформа. И. п. Два-три человека. Яркий белый И. п. И. п. свет. Блеск кафельной стены.

При использовании такой таблицы необходимо обратить внимание на следующие моменты:

1. Вместо термина «наречие» можно использовать термин «слова категории состояния», если учащиеся владеют данным понятием;

2. В односоставных предложениях не употребляются глагольные формы, которые образуются сочетанием суффикса *-л* с окончаниями мужского рода (нулевое окончание) и женского рода (окончание *-а*), т.е. формы типа *знал* и *знала*. Данные формы употребляются только в двусоставных предложениях. Если в предложении с такой глагольной формой отсутствует подлежащее, то предложение является двусоставным неполным. Например: 1) *Я решил остаться здесь ночевать*. 2) *Сходил в лес, набрал сухих дров и развел костер* (А. Серафимович). Первое предложение – двусоставное полное, а второе – двусоставное неполное. Если рассмотреть его вне контекста, то его структурный тип не изменится;

3. При анализе односоставных предложений необходимо обращать внимание на контекст. Даже если в предложении используются формы глагола, употребляющиеся в односоставных предложениях, то нужно соотнести предложение

с предыдущим или предыдущими, чтобы проверить наличие подлежащего: 1) *Анфиса и Тата пошли побродить по городку*. 2) *Он понравился им чистотой, садами, мощеными спусками*. 3) *Зашли в городской сад*. 4) *Там целыми полями вели анютины глазки*. 5) *Обнаружили дощатый павильон* (К.Г. Паустовский). Первое, второе и четвертое предложения – это двусоставные полные предложения. Третье и пятое предложения являются двусоставными неполными с пропущенными подлежащими *Анфиса* и *Тата*, которые восстанавливаются из контекста.

Цель использования таблицы – помочь учащимся усвоить необходимую информацию по теме «Односоставные предложения». Таблица позволяет концентрированно подать теоретический материал по данной теме, исключая его дробление при первичном восприятии. Учеников, которые видят весь объем темы (или раздела) в целом, уже не смущает кажущаяся громоздкость и труднодоступность материала, поэтому они обретают уверенность в своих силах. Кроме того, так проще наметить перспективы овладения навыком, систематизировать знания учащихся.

Принцип компоновки учебного материала следующий: сначала даются общие сведения о языковом явлении, которые в последующих «подблочных» таблицах разграничиваются по отдельным темам. Составление «подблочных» (смежных) таблиц учащиеся могут делать самостоятельно. Таким образом, в тематическую таблицу может входить несколько опорных «подблоков». Такая компоновка учебного материала способствует поэтапному изучению темы, организации самоанализа и самооценки на каждом занятии. При изучении темы «Односоставные предложения» можно использовать таблицы или схемы по каждому типу односоставных предложений, составленные учащимися на основании общей таблицы и наполненные примерами, подобранными самостоятельно.

Единство теоретических сведений и дидактического материала позволяет разнообразить методы работы с детьми, применять, например, принцип индукции и дедукции в познании (вести ученика от общего к частному и наоборот); цепочки опорных обозначений стимулируют творческое начало, побуждают домысливать связи между составляющими языкового понятия, что всегда интереснее, чем сухое считывание готовых правил по учебнику.

Обосновывая целесообразность такого способа подачи теоретического материала, мы понимаем, что опорная таблица – один из многих методических приемов, который может быть использован лишь на определенном этапе обучения, и, выполнив свою функцию, опорная таблица «уходит в тень», уступая свое место отработке практических умений. Основной целью следующих уроков фронтальной проработки является конкретизация, углубление знаний, отработка навыков, развитие общеучебных умений. Отбирая дидактический материал для этих уроков, каждый учитель ориентируется на общий уровень учащихся, конкретные условия, в которых работает класс и т.д.

Как один из способов закрепления материала на уроке можно использовать **межпредметное обобщение**. Рассмотрим данную форму работы подробнее.

Работа над художественным текстом, которая проводится на каждом занятии по литературе, приобретает целенаправленный характер, так как основная задача – помочь учащимся понять образный мир произведения и роль изучаемых языковых явлений в создании художественного образа. Такая работа развивает интерес к литературе, способствует более глубокому пониманию художественного произведения.

В качестве тренировочного упражнения при изучении темы «Односоставные предложения» можно использовать следующий текст и задания к нему:

Спишите текст. Вставьте и объясните орфограммы. Расставьте и объясните пропущенные знаки препинания. Определите стиль и тип данного текста. Объясните функциональное значение каждого вида предложений.

В сотый раз я пож..лел что (не) родился художником. Задача художника п..редить в красках эту г..ологическую поэму. В тысяч(?)ный раз я почув..ствовал вялость ч..ловеческой речи. (Не) было н.. слов н.. сравнений чтобы оп..сать м..гущество крат..ров, дыхание моря слитого в их проп..сти крики ...рлов и тыс..чи малейших ласковых в..щей. Всплески в..ды пр..зрачные струи солнеч(?)ные зайч..ки н..жнейшие вод..р..сли и м..дузы.

(Не) было слов что(бы) п..редить и..гибы бухт, зат..не (н,нн)ые углы гроты выстла(н,нн)ые ч..рным блеском и светлой подводной тр..вой. Темная пр..зрачность волн, к..чающих д..леко (в)н..зу спины с..ребр..(н,нн)ых паламид. Луна видная (с)низу даже днем и похожая на клубы розового пара. Все надо было зарисовать и перен..сти на сотни п..лотен. Но как (не) было слов, так (не) было и красок что(бы) передать торжестве(н,нн)ость и прел..сть этих мест.

(По К.Г. Паустовскому)

Для анализа текста учащимся можно предложить следующие вопросы:

- Каково содержание данного текста?
- Что можно сказать о лирическом герое этого текста?
- Каким чувством и настроением проникнут данный текст?
- Какие языковые средства используются автором для создания настроения?
- Как строение предложений помогает определить составные части текста?
- Почему один вид предложений сменяется другим? Какой эффект достигается благодаря этой смене?

Творческое задание к предложенному тексту:

Трансформируйте текст так, чтобы во второй части состояние покоя сменило бы состояние движения. Подумайте, каким способом можно это сделать. Какие синтаксические средства создания динамики лучше использовать в данном случае?

В качестве домашнего задания можно предложить учащимся написать сочинение-миниатюру по одной из тем (темы предлагает учитель) с включением в текст односоставных предложений, или найти предложения данного типа и определить их роль в художественном тексте.

Надеемся, что предложенные нами способы и приемы анализа материала помогут учащимся глубже рассмотреть сущность конкретных языковых явлений. А крупноблочная подача материала по теме «Односоставные предложения» позволит учителям сформировать у учащихся четкое представление о данном структурном типе простого предложения.

ИДЕТ УРОК

Л.И. Стрелец

«...ИНКОГНИТО ПРОКЛЯТОЕ!»

(РАССКАЗЫ А.П. ЧЕХОВА «ДВОЕ В ОДНОМ» И ТЭФФИ «ИНКОГНИТО»)

УРОК-СОПОСТАВЛЕНИЕ В 11 КЛАССЕ

Сопоставление художественных текстов может быть той точкой, в которой пересекутся «горизонтальные» и «вертикальные» связи учебного материала. Осмысление этих связей помогает представить курс литературы как огромное диалоговое пространство. Такие сопоставления позволяют соотносить различные литературные эпохи, направления, течения, художественные миры писателей, произведения и их интерпретации и т.п. Оставаясь, по словам Б.М. Гаспарова, «на почве исследуемого текста», мы можем придать диалогу на уроке необходимую конкретность.

Программы по литературе рекомендуют обратиться к изучению творчества Тэффи в 11 классе при обзоре прозы начала XX века (журнал «Сатирикон») или обзоре литературы 20-х годов (русская эмигрантская сатира). Рассказ «Инкогнито» относится к сатириконовскому периоду творчества, в течение десяти лет (1908 – 1918) Тэффи была постоянным сотрудником этого журнала. Рассказ А.П. Чехова «Двое в одном» напечатан в 1883 году. С какой целью мы сопоставляем эти тексты? Во-первых, сопоставление – самый верный способ обозначить особенности художественного мира писателя. Во-вторых, сама Тэффи не отрицала влияния А.П. Чехова на свое творчество. На этом занятии перед одиннадцатиклассниками стоит конкретная исследовательская задача: посмотреть, как в ситуации «инкогнито» раскрывается человек в рассказах А.П. Чехова и Тэффи, как преломляется в этих текстах тема «маленького человека». Наконец, рассматривая жанровые особенности произведений, мы углубим представление о приемах создания комического эффекта.

Домашнее задание к уроку предполагало чтение рассказа А.П. Чехова «Двое в одном» и сцены вранья Хлестакова из комедии Н.В. Гоголя «Ревизор» (3 действие).

Введение и актуализация темы урока.

Урок начинается с расшифровки темы «...Инкогнито проклятое!». Уточняем значение слова «инкогнито» [1) скрытно, тайно, не обна-

руживая своего имени и личности; 2) человек, скрывающийся под чужим именем, желающий остаться неизвестным]. Тема урока сформулирована необычно. Сообщаем учащимся, что это слова известного им литературного героя, которому принадлежат и следующие реплики:

...Вот я вам прочту письмо, которое получил я от Андрея Ивановича Чмыхова...Вот что он пишет: «Любезный друг, кум и благодетель... Спешу, между прочим уведомить тебя, что приехал чиновник с предписанием осмотреть всю губернию и особенно наши уезд... Я узнал это от самых достоверных людей, хотя он представляет себя частным лицом...советую тебе взять предосторожность, ибо он может приехать во всякий час, если только уже не приехал и не живет где-нибудь инкогнито ...

Это бы еще ничего, – инкогнито проклятое!

Предложенные реплики узнаваемы, поэтому атрибуция текста не вызывает затруднений (Н.В. Гоголь «Ревизор», Антон Антонович Сквозник-Дмухановский), но она позволяет назвать имя писателя, к творчеству которого нам придется обращаться на уроке. Аллюзии и реминисценции из произведений Н.В. Гоголя, новые повороты в теме «маленького человека» у А.П. Чехова, «некая надтреснутость, горькость смеха» (О. Михайлов) Тэффи напоминают о гоголевском «смехе сквозь слезы». Таким образом, в начале мы называем имена писателей, произведения которых пересекутся в рамках нашего урока: Н.В. Гоголь, А.П. Чехов и Тэффи.

Выразительное чтение рассказа Тэффи «Инкогнито».

Чтение рассказа «Инкогнито» (этот текст относится к числу тех текстов, которые непременно должны быть выразительно прочитаны на уроке) предваряет краткая справка о Тэффи.

Тэффи (1872–1952) – это псевдоним Надежды Александровны Лохвицкой (Бучинской). Она происходила из старинной дворянской семьи, близкой к литературным кругам. Старшая сестра Тэффи – поэтесса Мирра Лохвицкая. Тэффи, большая любительница розыгрышей и мистификаций, представила читателю целый ряд противоречивых толкований своего псевдонима. По одной из версий, она, руководствуясь суеверным

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

соображением «дуракам везет», взяла имя «знакомого дурака» Стэффи (домашнее прозвище Степана), отбросив первую букву. По другой версии, этот псевдоним заимствован из сказки Р. Киплинга «Как было написано первое письмо». Прозаик, поэт, драматург, Тэффи прежде всего прославилась своими юмористическими рассказами. В 1919 году Тэффи эмигрирует, свое решение она объясняет следующим образом: «Увиденная утром струйка крови у ворот комиссариата, медленно ползущая струйка поперек тротуара перерезывает дорогу жизни навсегда. Перешагнуть через нее нельзя. Идти дальше нельзя. Можно повернуться и бежать» («На скале Гергесинской»).

Работавший в «Сатириконе» вместе с Тэффи Саша Черный писал: «Прежние писательницы приучили нас ухмыляться при виде женщины, берущейся за перо. Но Аполлон сжалился и послал нам в награду Тэффи. Не “женщину-писательницу”, а писателя, большого глубокого и своеобразного»¹.

Работа с информационной карточкой.

(карточка-информатор помещается на экране или раздается учащимся)

Вот как критики и литературоведы говорят об особенностях юмористических рассказов Тэффи. В 10 классе мы познакомились с ранними рассказами А.П. Чехова. Какие общие черты в творчестве писателей вы можете выделить, опираясь на эти высказывания?

«...Правильный и изящный язык, выпуклый и отточенный рисунок, умение несколькими словами характеризовать и внутренний мир человека, и внешнюю ситуацию...» (В. Кранихфельд).

«...Она ничего не выдумывает, а лишь только подмечает действительно смешное в жизни людей, в их будничной обстановке...» (рецензент журнала «Нива»).

«Сюжеты Тэффи воспроизводят прием английского юмора, который достигает комического эффекта, вводя абсурд в обыденные ситуации» (В. Берелович).

«Тэффи никогда не превращала свой талант в механический смехофон» (К. Чуковский).

Анализ высказываний позволяет говорить о лаконизме как о характерной особенности писательской манеры Тэффи. Лаконизм – отличительная черта и стиля А.П. Чехова.

Изящный лаконизм Тэффи сочетается с острой наблюдательностью, умением замечать мелочи. И. Бунин приводит слова А.П. Чехова: «Писателю надо непременно в себе выработать зоркого, неугомонного наблюдателя... Настолько, понимаете, выработать, чтобы это вошло

прямо в привычку...сделалось как бы второй натурой»².

Будничность сюжетов Тэффи заставляет вспомнить позицию Чехова, который не любил изображать невероятные, исключительные события: «Зачем это писать, что кто-то сел на подводную лодку и поехал к Северному полюсу искать какого-то примирения с людьми, а в это время его возлюбленная с драматическим воплем бросается с колокольни? Все это неправда, в действительности этого не бывает. Надо писать просто: о том, как Петр Семенович женился на Марье Ивановне. Вот и все»³. Смешное в произведениях Тэффи тоже обнаруживается в обычных бытовых ситуациях: мучающие друг друга визитеры («Визитерка»), любовное свидание, когда каждый из партнеров мечтает поскорее улизнуть, но изображает страстную влюбленность («Счастливая любовь»). Часто высмеивается романтическая поза. Так, «демоническая женщина» прозаически жует селедку с луком («Демоническая женщина»).

Слова К. Чуковского о Тэффи можно отнести и к творчеству А.П. Чехова, который никогда не стремился к смеху ради смеха. М. Горький писал: «Антон Чехов уже в первых рассказах своих умел открыть в тусклом море пошлости ее трагически мрачные шутки...»⁴.

В творчестве Тэффи и Чехова чувствуется сильный пародийный элемент. Пародируются литературные жанры, устоявшиеся повествовательные каноны. «Обыгрывание» литературных явлений помогает найти свои повествовательные формы. Тэффи виртуозно использует аллюзии. ***(Аллюзия – намек, легкая отсылка на уровне отдельного элемента, детали к предшествующему источнику)***. Попытаемся обнаружить аллюзии в рассказе Тэффи «Инкогнито».

• Начало рассказа Тэффи заставляет вспомнить известный рассказ А.П. Чехова «Жалобная книга»: «Кондуктора долгокультяпинской железной дороги окончательно зазнались. Об этом печальном факте свидетельствовали все жалобные книги всех вагонов третьего класса...» Тэффи использует тот же прием, что и А.П. Чехов – приводит высказывания пассажиров, передавая в одной фразе психологию, настроение, особенности речевой манеры героев. Мы видим, что мощный источник комизма писателей – в «прекрасно смешных словах» (М. Зощенко).

¹ Цит. по ст.: *Верещагин В.* Тэффи // Рус. мысль. 1968. 21 нояб. С. 8–9.

² *Бунин И.А.* Собр. соч.: В 9 т. Т. 9. – М., 1967. С. 219.

³ *Куприн А.И.* Памяти А.П. Чехова // Собр. соч. В 5 т. Т. 5. – М., 1982. С. 440–441.

⁴ М. Горький и А. Чехов. Переписка, статьи, высказывания. – М., 1951. С.136.

- Фамилия героя Овсяткин напоминает «лошадиную фамилию» из рассказа А.П. Чехова – Овсов.

В тексте Тэффи учащиеся без особых затруднений (этому способствует и тот факт, что третье действие комедии «Ревизор» перечитывалось к уроку) обнаруживают целый ряд намеков на гоголевское произведение.

- Слова начальника канцелярии «Вот у меня в канцелярии есть одна такая крыса – Овсяткин» перекликаются с репликой Хлестакова «Я только на две минуты захожу в департамент... А там уж чиновник для письма, этакая крыса, пером только – тр, тр... пошел писать». В сущности, этой фразой мнимый ревизор сам себя разоблачает и довольно точно описывает то, чем на самом деле он занимается.

- Один из кондукторов говорит: «...Не жажить бы беды. Держи ухо остро». Эта фраза соотносится с репликой Хлестакова: «Извольте, господа, я принимаю должность, я принимаю, говорю, так и быть, говорю, я принимаю, только уж у меня: ни, ни, ни!.. Уж у меня ухо остро! Уж я...»

- Развязка рассказа Тэффи напоминает финал шестого явления третьего действия комедии Н.В. Гоголя.

- Тэффи дважды сравнивает позу Овсяткина с позой «распекающего генерала», Бобчинский и Добчинский тоже полагают, что Хлестаков «чуть ли не генерал», а может быть, и «сам генералиссимус».

- В рассказе Тэффи подчеркивается несоответствие внешности и манеры поведения героя: «У управляющего лицо величественное, вроде редьки. А этот – мочалка не мочалка, шут его знает». Это заставляет вспомнить слова городничего: «Чудно все завелось теперь на свете: хоть бы народ – то уж был видный, а то худенький, тоненький – как его узнаешь, кто он!»

Аллюзии придают тексту рассказа особую глубину, становится той точкой, в которой пересекаются сквозные темы и мотивы.

Сопоставление текстов.

В чем сходство и отличие ситуаций, в которых оказались Иван Александрович Хлестаков (Н.В. Гоголь «Ревизор»), Иван Капитонович (А.П. Чехов «Двое в одном») и Кузьма Петрович Овсяткин (Тэффи «Инкогнито»)?

Хлестаков не стремится действовать инкогнито. Однако соблазн «сыграть роль чином выше своего собственного» велик. И «елистратишка простой» с удовольствием примеряет маску значительного лица. Играя роль, не соответствующую собственному социальному статусу, герой «переигрывает»: «один раз я даже управлял департаментом», «и в ту же минуту по улицам курьеры, курьеры, курьеры...можете предста-

вить себе, тридцать пять тысяч одних курьеров!», «меня завтра же произведут сейчас в фельдмарш...» Городничий понимает, что чиновник из Петербурга «прилгнул немного», но чувство страха («инкогнито проклятое!») торжествует над здравым смыслом.

В рассказе А.П. Чехова «Двое в одном» оба героя играют несвойственную им роль. Начальник Ивана Капитоновича, от лица которого ведется повествование, так объясняет свое желание остаться неизвестным: «Мне, как лицу высокопоставленному, не подобает ездить на конке, но на этот раз я был в большой шубе и мог спрятаться в куний воротник. Да и дешевле, знаете... Несмотря на позднее и холодное время, вагон был битком набит. Меня никто не узнал. Куний воротник делал из меня incognito». Иван Капитонович, по словам высокопоставленного лица, «маленькое, пришибленное, приплюснутое создание», ведет себя в вагоне конки совсем не так, как в канцелярии. Он преобразился, «не казался пришибленным, держал себя развязно», вступал в перепалку с кондуктором.

Герой рассказа Тэффи, мелкий канцелярский чиновник, ощущает себя значительным лицом потому, что исполняет «ответственнейшее поручение высочайшей важности»: он должен проехать инкогнито в третьем классе и проверить работу кондукторов долго-культяпинской железной дороги, на которых жалуются пассажиры. Если Хлестаков не понимает, что его принимают за ревизора, то Овсяткин постоянно подчеркивает собственную значительность, в результате чего «поймать с поличным» кондукторов не удается.

И Гоголь, и Чехов, и Тэффи показывают мелкого чиновника, который пытается предстать в глазах окружающих значительным лицом. Каковы мотивы поведения героев?

Н.В. Гоголь видел в этом порок, свойственный природе человека вообще: «Всякий, хоть на минуту, если не на несколько минут, делался или делается Хлестаковым...». Поведение Хлестакова, на первый взгляд, кажется безобидным, но чем больше он входит в роль значительного лица, тем явственнее стремление продемонстрировать свою власть над другими, пусть лишь мысленно. «И точно: бывало, как прохожу через департамент, – просто землетрясение, всё дрожит и трясется, как лист. О! я шутить не люблю. Я им всем задал острастку». Так проявляется стремление к самоутверждению. Чем незначительнее человек, тем сильнее оно выражено. Этим объясняется и поведение Овсяткина. Наступил момент, которого герой ждал всю жизнь: «Жил-жил и дожил. Служил-служил и дослужился. Секретнейшее предписание высочайшей важности! Н-да-с! Ин-ког-нито! Я им покажу! Я их подтя-

ну! Будут знать! Попомнят!» Герой стремится к тому, чтобы важность этого момента осознали все: перепуганная жена, сбившиеся с ног кондуктора.

Метаморфоза, произошедшая с героем А.П. Чехова, тоже определяется стремлением Ивана Капитоновича к самоутверждению. Как и в рассказе Тэффи, это стремление приобретает уродливые формы. Суть характера чеховского героя очень точно обозначена в названии – оно указывает на причудливое сочетание рабства и стремления к деспотизму, приниженности и «свободолюбия», которое связано с возможностью курить в вагоне конки.

Каковы истинные лица героев Чехова и Тэффи?

Несоответствие между лицом и маской вызывает смех. Для читателя истинные лица героев не являются тайной. В начале рассказов Чехова и Тэффи оценку «канцелярским» дают их начальники. Высокопоставленное лицо так характеризует Ивана Капитоновича: «Приниженнее, молчаливее и ничтожнее его я не знаю никого другого. «Вот оценка героя рассказа Тэффи: “Такой какой-то от природы общипанный, что посади его в первый класс, так и видно, что он должен ехать в третьем”». В полной ли мере мы можем доверять этим оценкам?

Высокопоставленное лицо в рассказе А.П. Чехова убеждает читателя: «Не верьте этим иудам, хамелеонам!» Заметим, что эта мысль звучит в начале и в конце рассказа. Смысловое кольцо указывает на то, что она чрезвычайно важна для понимания авторской позиции. Рассказчик уверен, что «жалкие физиономии» Ивана Капитоновича и прочих «сих малых» – это маски, которые меняются в зависимости от ситуации. Что скрыто под маской? «Маленький человек» А.П. Чехова внутренне готов превратиться в деспота, может быть, более жестокого, чем те, от кого он зависит и кому он завидует. Не так прост и Овсяткин, как может показаться на первый взгляд. Его сходство с Хлестаковым носит внешний характер, ведь Иван Александрович изображает значительное лицо, не преследуя при этом никаких далеко идущих целей. Кузьма Петрович исполняет «ответственнейшее» поручение. Чувство страха заставляет героев гоголевской комедии совершить досадную ошибку – они принимают Хлестакова за ревизора. Страх, овладевший кондукторами, подсказывает им выход. Исход ревизии предрешен. «Ревизия моего инкогнито дала благоприятный результат, – подумал он, укладываясь спать на бархатном диване отдельного купе первого класса. – Кондуктора нашей дороги – народ смысленный и безусловно благовоспитанный...» И как точно усвоены манера поведения, жесты, поза, речь значительного

лица, как глубоко в сознании «маленького человека» укоренено стремление повелевать, что невольно задаешься вопросом, «... а может, в её личность какая-нибудь».

Почему поведение героев Тэффи и А.П. Чехова резко меняется в тот момент, когда они оказываются в вагоне конки или поезда?

Действие рассказов происходит в ограниченном замкнутом пространстве. Оказавшись в дороге, человек как бы проживает маленькую самостоятельную жизнь. Героя окружают незнакомые люди, которые ничего не знают о его прошлом, его сословная и социальная значимость не определена. Только в этой ситуации Иван Капитонович может позволить себе «играть не по правилам». Правда, эта игра продолжается до тех пор, пока случайность не разрушает некоторые общепринятые нормы, продиктованные социальной иерархией. (Например, «лицу высокопоставленному не подобает ездить на конке», но начальник Ивана Капитоновича едет). В вагоне конки мы увидели человека, а не «канцелярского», человек этот не вызывает симпатий: крикливый, развязный, «либерал», понимающий свободу как возможность курить в конке. Можно назвать еще целый ряд рассказов А.П. Чехова, в которых исследуются подобные метаморфозы («Толстый и тонкий», «Маска» и др.)

Герой рассказа Тэффи тоже использует возможности, которые дает ситуация инкогнито. Он не только в глазах окружающих, но и в своих собственных превращается в значительное лицо. Герой утрачивает ощущение реальности, на задний план отходит истинный смысл данного ему поручения. Кузьма Петрович настолько вживается в роль, что возникает опасение, сможет ли он выйти из этой роли, оказавшись в обычных условиях.

Итак, в замечательных юмористических рассказах А.П. Чехова и Тэффи мы обнаруживаем новые повороты в теме «маленького человека». Говоря о бесталанности, отсутствии чувства собственного достоинства, элементарного самосознания у своих героев, писатели показывают, насколько сильно в их подсознании стремление хоть на миг ощутить себя значительным лицом, привлечь к себе внимание, заставить окружающих подчиняться. Главным героем сопоставляемых текстов является смех, освобождающий, лишенный дидактизма, в нем много горечи, которая вызвана ощущением несовершенства человеческой природы и общественных законов. Исследуем специфические приемы создания комического эффекта в рассказах А.П. Чехова и Тэффи. Как известно, в основе комического лежит несоответствие. Попытаемся выделить эти несоответствия и обозначить характерные особенности юмористических рассказов.

Самостоятельная работа

(выполняется по вариантам).

Первый вариант.

Рассказ А.П. Чехова «Двое в одном».

- Высокопоставленное лицо оказывается в вагоне конки, что не соответствует его статусу.

- Поведение Ивана Капитоновича в вагоне конки прямо противоположно представлениям высокопоставленного лица об одном из своих канцелярских.

- Замечание кондуктора («Здесь курить не велено!»), понимается героем как «посягательство на свободу».

- Неадекватность реакции значительного лица в связи с поведением Ивана Капитоновича («...что возмутительнее всего, говорил с соседом о политике»).

- Мгновенное изменение поведения героя, не соответствующее тому, как держал себя герой до тех пор, пока не узнал в одном из пассажиров высокопоставленное лицо.

Обнаруженные нами несоответствия, определяющие комический эффект, связаны с неадекватностью психологических реакций героев, которые в свою очередь объясняются манией величия значительного лица и комплексом неполноценности «маленького человека».

Второй вариант.

Рассказ Тэффи «Инкогнито».

- Несоответствие между представлениями героя о себе и представлениями читателя о герое.

- Поведение героя, не соответствующее его внешности и поставленной перед ним задаче – проехать инкогнито.

- Несоответствие выводов ревизии Овсяткина действительности.

- Неожиданная развязка, не соответствующая читательским ожиданиям.

- Описание поведения героя, не соответствующее комедийной ситуации: «зловеще прищуривая один глаз», «от этого смеха, короткого и сухого, как щелканье взводимого курка, оба кондуктора вздрогнули и слегка попятнулись».

- Несоответствия, обнаруживающие себя на лексическом уровне: «лиловый пес», «лицо

величественное, вроде редьки», «долго-культяпинская железная дорога» («культяпый», беспальный, безрукий, иными словами, укороченный, в сочетании со словом «долго»).

Несоответствия, обнаруженные в рассказе Тэффи, подчеркивают комедийность ситуации и поведения героев. Вообще событийность, сюжетность в рассказе «Инкогнито» имеют гораздо большее значение, чем в рассказе Чехова. Интрига чеховского текста – в разрушении иллюзий относительно «малых сих». Недоразумение, разочарование, «открытие» позволяют показать зависимость человека от его социальной роли. Ситуация, в которой оказывается Иван Капитонович, не является исключительной, ситуация, в которой оказывается Овсяткин, необычна.

Подведение итогов и домашнее задание.

Итак, мы рассмотрели, как проявляется характер человека в ситуации «инкогнито» в рассказах А.П. Чехова и Тэффи. Урок оказался на пересечении нескольких «сквозных» тем русской литературы. Это тема «маленького человека», изображение чиновничества, тема маски, с которой напрямую связана ситуация «инкогнито». Предлагаем поразмышлять над темой маски в русской литературе по следующему плану.

1. Маска как знак равнодушия, черствости, холодности, чопорности. «Приличьем стянутые маски» скрывают отсутствие живого человеческого чувства (М.Ю. Лермонтов «Как часто построю толпою окружен...», «Маскарад»).

2. Маска как способ подчеркнуть собственную исключительность (М.Ю. Лермонтов «Герой нашего времени»).

3. Маска как выражение фальшивости, неестественности, неизменности (Л.Н. Толстой «Война и мир»).

4. Маска как способ отгородиться от мира, вызывающего скуку и раздражение, указание на сложность и противоречивость характера (Л.Н. Толстой «Война и мир»).

5. Маска как указание на неясность сословной и социальной значимости лица (А.П. Чехов «Маска»).

Проскурина Е.Н.

«ПОДАРОК СЮЗЕРЕНУ»:

«СЕНТИМЕНТАЛЬНАЯ ПРОГУЛКА» П.ВЕРЛЕНА В ПЕРЕВОДАХ В.БРЮСОВА И А.ЭФРОН (ОПЫТ СОПОСТАВИТЕЛЬНОГО АНАЛИЗА НА УРОКАХ ЛИТЕРАТУРЫ)

Урок, предметом которого является сравнительный анализ стихотворных переводов, по своему типу относится не к уроку приобретения знаний, умений, навыков, а к совершенствованию уже накопленного опыта. Работа предполагает актуализацию навыков культурологического анализа. Поэтому в 11-м классе таким уроком хорошо замыкать период изучения поэзии серебряного века. К этому времени ученики уже усвоили тот факт, что важной частью поэтического арсенала серебряного века является корпус стихотворных переводов, с чего, по существу, и начинается зарождаться русский символизм. В числе переводимых авторов был и П.Верлен (1844–1896), активно переводимый В.Брюсовым – начинателем нового литературного направления. Анализ его поэтического перевода известного стихотворения П.Верлена «Сентиментальная прогулка» в сравнении с текстом-первоисточником, а также с другим вариантом перевода, выполненного А.Эфрон, позволяет решить несколько учебно-практических задач. Во-первых, продемонстрировать учащимся навыки лингвистического анализа поэтического текста; во-вторых, показать на его основе навыки сравнительного анализа поэтики стихотворных текстов; в-третьих, выявить, чей перевод ближе к первоисточнику и почему; в-четвертых, показать, каким образом проявляет себя поэтическая индивидуальность автора каждого из переводов.

Реализация задач урока (сдвоенного) ведется методом объединения групповых усилий по типу урока-практикума. Однако перед этим всем ученикам дается домашнее задание: выполнить самим подстрочный перевод стихотворения П.Верлена «Promenade sentimentale», пользуясь Большим словарем французско-русского языка¹.

Урок начинается с прослушивания «Promenade sentimentale» на языке оригинала, после чего класс вместе с учителем приступает к корректровке перевода. Опыт показывает, что, даже не зная языка, дети с помощью словаря неплохо в целом ориентируются в незнакомом иностранном тексте: верно переводят лексику, пытаются корректно построить грамматические конструк-

ции, выдержать синтаксис первоисточника. На уроке варианты перевода сводятся в единый откорректированный текст, для чего к участию в этом этапе работы привлекается преподаватель французского языка².

Поль Верлен PROMENADE SENTIMENTALE

Le couchant dardait ses rayons suprkmes
Et le vent berzait les n̄nuphars blames;
Les grands n̄nuphars entre les roseaux
Tristement luisaient sur les calmes eaux.
Moj j'errais tout seul, promenant ma plaie
Au long de l'йтang, parmi la saulaie
Oщ la brume vague йвоquait un grand
Fantфme laiteux se d̄isesp̄rant
Et pleurant avec la voix des sarcelles
Qui se rappelaient en battant des ailes
Parmi la saulaie oщ j'errais tout seul
Promenant ma plaie; et l'йpais linceul
Des t̄n̄ibres vint noyer les suprkmes
Rayons du couchant dans ses ondes blkmes
Et les n̄nuphars, parmi les roseaux,
Les grands n̄nuphars sur les calmes eaux.

Сентиментальная прогулка Подстрочный перевод

Закатное солнце жалило своими последними лучами,
И ветер качал мертвенно-бледные кувшинки;
Большие кувшинки среди тростников
Печально сияли на тихой воде.
Я брел совсем один, прогуливая свою рану
Вдоль большого пруда среди ив,
Где жидкий туман как будто воскресал в памяти
Огромный молочного цвета призрак,
Который, словно в отчаянии, плакал голосом уток,
Напоминающих о себе взмахами крыльев
Среди ивняка, где я брел совсем один,
Прогуливая мою рану; и плотный саван
Тьмы пришел утопить последние
Лучи закатного солнца в своих бледных волнах
И кувшинки среди тростников,
Большие кувшинки на тихой воде.

На втором этапе урока делается анализ подстрочного перевода, начиная с тематического и заканчивая синтаксическим.

Тематический уровень стихотворения Верлена: *солнце – лучи – ветер – кувшинки – тростники – вода – я – рана – пруд – ивы – туман – память – призрак – отчаяние – голос уток – взмахи крыльев – ивняк – я – один – рана – саван – тьма – лучи солнца – волны – кувшинки – тростники – кувшинки – вода.*

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

¹ Если класс не очень сильный, то это задание может быть дано выборочно тем ученикам, кто, по мнению учителя, может с ним справиться.

² Подстрочный перевод может быть дан и в самом начале урока как уже готовый по приведенному ниже варианту. Это уменьшает количество этапов урока, увеличивая время на работу по группам.

Уже на этом уровне выявляется движение лирического сюжета стихотворения из внешнего, созерцательного плана (первые 4 строки) во внутренний, активизирующий сферу памяти. Импульсом погружения в мир призрачных воспоминаний одинокого лирического Я, отмеченных плотным ассоциативным рядом («молочный призрак», плачущий «голосом уток, // Напоминающих о себе взмахами крыльев // Среди ивняка») является созерцаемый им туманный закатный пейзаж, поэтически выстроенный не столько как угасание дня, сколько как тотальное нагнетение тьмы (вторая часть двенадцатой и последующие строки). В результате пронизанности мотивом смерти всего стихотворения («мертвенно-бледные кувшинки» – во 2-й строке; «огромный ... призрак» – в 8-й; «плотный саван» – в 12-й; «утопить» – в 13-й) создается картина заката как смерти дня, являющаяся коррелятом внутреннего состояния лирического героя, которое может быть определено понятием «смертельная тоска».

На уровне синтаксического анализа стихотворения обращает внимание то, что оно состоит всего из двух предложений. Первое обнимает 4 начальные строки и соответствует созерцательной экспозиционной части. Второе охватывает 12 последующих строк, с обилием запятых, часто не совпадающих с концом строки, и стиховых переносов (enjambement), что создает впечатление потока чувственного сознания лирического Я. В этом плане название стихотворения воспринимается не просто как сентиментальная прогулка лирического героя, а как прогуливание собственных чувств лирическим Я поэта.

В заключение этой части анализа обращается внимания на круговую композицию стихотворения. После этого учителем делается ремарка о том, что стихотворение «Сентиментальная прогулка» мотивами печали, одиночества, угасания, смерти демонстрирует особенности лирики П.Верлена как представителя французского декаданса. В то же время оно показывает своеобразие его стихотворного почерка, держащегося на тонком, изысканно-изыщном импрессионистическом рисунке. Это резюме является переходным моментом к следующему этапу урока, представляющего собой уже собственно сравнительный анализ двух переводов «Promenade sentimentale».

На этом этапе класс делится на две группы. Первая работает с переводом А.Эфрон, вторая – с переводом В.Брюсова. Но перед началом работы учитель кратко информирует класс о личности Ариадны Эфрон: дочь М.Цветаевой, известна как поэт-переводчик и автор воспоминаний.

Сентиментальная прогулка
Перевод А. Эфрон

Струил закат последний свой багрянец,
Еще белел кувшинок грустных глянец,
Качавшихся меж лезвий тростника,
Под колыбельный лепет ветерка...

Я шел печаль свою сопровождая,
Над озером, средь ив плачущих тая,
Вставал туман, как призрак самого
Отчаянья, и жалобой его
Казались диких уток пересвисты,
Друг друга гнавших над травой росистой...
Так между ив я шел, свою печаль
Сопровождая; сумрака вуаль
Последний туманила багрянец
Заката и укрыла бледный глянец
Кувшинок, в обрамлень тростника
Качавшихся под лепет ветерка.

Сентиментальная прогулка
Перевод В. Брюсова

На западе гасли закатные чары,
И ветер качал на воде неньюфары;
Большие цветы, у глухих берегов,
Печально белели среди тростников.
Я шел одиноко, в тоске, молчаливый,
Вдоль пруда, где гнулись над водами ивы,
Вставая, качался неясный туман,
Как призрак молочный, фантом-великан,
И где-то кричал коростель, и в бессилье
По воздуху хлопали слабые крылья...
Я шел одиноко вдоль сумрачных ив,
И, саваном плотным все дали закрыв,
Туман поглотил и закатные чары,
И зыби пруда, и в воде неньюфары,
Большие цветы, у глухих берегов,
Белевшие грустно среди тростников.

Выстраивание тематической цепочки перевода А. Эфрон и ее сравнение с тематической цепочкой стихотворения Верлена привело группу учеников к неожиданным результатам. В тексте перевода оказалось всего несколько существительных, совпадающих с верленовскими, и все они, кроме существительных «отчаяние» и «призрак», относятся к типу нейтрального пейзажно-го изображения.

Тематический уровень перевода А.Эфрон: *закат – багрянец – кувшинки – глянец – лезвия тростника – лепет ветерка – я – печаль – озеро – ивы – туман – призрак – отчаяние – жалоба – уток пересвисты – трава – ивы – я – печаль – сумрака вуаль – багрянец заката – глянец кувшинок – обрамлень тростника – лепет ветерка* (жирным шрифтом нами отмечены элементы лексических совпадений. Кроме существительных, в эту группу попадает местоимение «я»).

Мотивный анализ также выявил отчетливые отличия перевода от текста-первоисточника. Мотив смерти появляется у Эфрон в первых четырех строках в образе кувшинок, обрамленных «лезвиями тростника», что вызывает ассоциации с отточенным ножом, делает более определен-

ным контраст между нежной белизной цветка и грозящими ему смертью листьями-ножами. Общими для двух текстов являются и мотивы, плача, отчаяния, призрака. Но в то же время в начале стихотворения у Эфрон появляется такая деталь, как «лепет ветерка», облегчающая отчаянно-печальное состояние лирического героя, а в его конце «саван заката» заменен «сумрака вуалью» на фоне того же «лепета ветерка», что размывает семантику обреченности, тотальности тьмы, смерти, вводя в текст атмосферу надежды на рассвет – в мире и в душе лирического героя.

При синтаксическом анализе ученики тут же отметили, что автор-переводчик пытается сохранить синтаксический рисунок первоисточника, о чем свидетельствует отсутствие завершающих точек при обилии стиховых переносов. В то же время в этом варианте перевода есть два многоточия: в конце 4-й и 10-й строк, что делает текст более симметричным, чем у Верлена, но вместе с тем разрывает поток речи лирического героя. Многозначительна и замена точки и запятой многоточиями, придающая повествованию некую недоговоренность, а пейзажному рисунку будущую зыбкость, акварельность.

Обилие enjambement'a размывает ритмическую четкость 5-стопного ямба, каким выполнен перевод, придавая стиху вольное, свободное течение, что также в большой мере соответствует ритмическому рисунку стихотворения Верлена.

Группа, работавшая с переводом Брюсова, пришла к выводу, что поэт довольно точно воспроизводит динамику чувств лирического героя в соответствии со стихотворением-первоисточником. Он тонко подбирает художественные детали, либо полностью соответствующие, либо синонимичные поэтике Верлена: закатные чары солнечных лучей, молочный призрак тумана, уплотняющийся до савана. Тем самым в данном варианте перевода сохранена стратегия омертвления как природы, так и души лирического героя. Но вместе с тем здесь, так же, как и у А. Эфрон, при анализе тематического среза оказалось мало лексических совпадений с текстом Верлена.

Тематический уровень перевода В. Брюсова: *запад – чары – ветер – вода – неньюфары – цветы – берега – тростники – я – тоска – пруд – воды – ивы – туман – призрак – фантом-великан – коростель – воздух – крылья – я – ивы – саван – дали – туман – чары – зыби пруда – вода – неньюфары – цветы – берега – тростники* (жирным шрифтом здесь также выделены элементы лексических совпадений источника и перевода). Помимо существительных «призрак» и «саван», остальные случаи относятся к нейтральному типу пейзажного изображения.

Но при этом главным в переводе Брюсова является мотив одиночества, аспект «прогуливания раны» здесь не воспроизведен, как и мотив памяти (фрагмент: «И где-то кричал коростель, и в бессилье // По воздуху хлопали слабые крылья» – переносится в план реальности, а не поэтических фантазий-ассоциаций лирического героя), что значительно меняет семантическое поле стихотворения.

Вместе с тем поэтически Брюсов остается здесь верен сам себе. Он уходит от пунктуации первоисточника, создавая собственный, отличающийся графической и ритмической четкостью, рисунок стиха, что в целом характерно для его собственной поэзии (Дети вспоминают четкость ритма одного из самых непонятных, на первый взгляд, стихотворений Брюсова, так возмущившего в свое время современников: «Творчество» («Тень несозданных созданий...»). Здесь же уместно зачитать краткое посвящение В. Брюсова «При посылке П. Верлену перевода «Романсов без слов», датированное 23 ноября 1894 г.:

Еще покорный ваш вассал,
Я шлю подарок сюзерену,
И горд и счастлив тем, что Сену
Гранитом русским оковал, –

где проявлены основные черты его художественного почерка, распространившиеся и на поэтический перевод).

Учащиеся отметили тонко подобранный по этому размеру стихотворения – 4-стопный амфибрахий: трехсложный размер подчеркивает размеренность, неторопливость шага. Но вместе с тем из-за многочисленных запятых, завершающих каждую строку, теряется текучесть интонации, характерная для текста Верлена, отражающая текучесть мысли лирического Я.

Заключительным этапом урока стало сравнение двух переводов. При сравнении тематических цепочек общими оказались существительные *тростник, ветер(ок), ивы, туман, призрак*, а также местоимение *я*. Кроме существительного *призрак*, остальные общие тематические элементы относятся здесь к типу нейтрального пейзажного изображения.

При сравнении глагольных цепочек трех текстов оказалось, что прямые совпадения в них практически отсутствуют. Был обнаружен лишь единственный случай, выделенный нами жирным курсивом:

П. Верлен: *жалило – качал* – сияли – брел – воскресал – плакал – брел – пришел утопить

А. Эфрон: *струил – белел – шел – вставал – казались – шел – туманила – укрывала*

В. Брюсов: *гасли – качал* – белели – шел – гнулись – *качал(ся)* – кричал – хлопали – шел – поглотил.

В результате многоэтапной аналитической работы класс пришел к тому главному выводу, что на основе минимального лексического дублирования каждому из поэтов-переводчиков удалось создать свой неповторимый стихотворный шедевр, сохранив при этом как динамику художественной мысли, так и импрессионистическую палитру «Promenade sentimentale». В качестве отличительных семантических признаков ученики отметили, что А. Эфрон, известной в первую очередь как поэт-переводчик, в большей степени удалось воспроизвести интонационные тонкости поэтики П. Верлена. При этом она делает попытку нейтрализовать семантику обреченности, смертельного отчаяния, каковой характеризуются чувства лирического героя как в источниковом тексте, так и в переводе В. Брюсова. В плане звукописи ученики отметили обилие аллитераций на звук «л», часто в сочетании с гласными «а», «е», «я».

В переводе Брюсова нетрудно оказалось заметить черты символистской поэтики: прежде всего к ним относится существительное «чары», отличающееся высокой частотностью в словаре поэтов-символистов, влекущее за собой аллитерацию на звук «ч», присутствующего в 8-ми строках из 16-ти, в большинстве случаев в сочетании с гласным «а», что рождает семантический эффект призрачности, зачарованности пейзажной картины, что также соотносится с семантикой омертвления. Учащимся также было обращено внимание на один тонкий поэтический жест Брюсова-переводчика: он сохраняет непереверденным слово «неньюфары» (кувшинки), что вводит в его текст фрагмент французской речи, несомненно, обогащающий поэтический строй стихотворения. Но если А. Эфрон смягчает «смертельную» семантику «Promenade sentimentale», то В. Брюсов, точно воспроизводя его смысло-

вую стратегию, не задействует такие его ключевые мотивы, как «прогулка раны», воскрешение памяти.

В. Брюсов «спрямляет» и ритмический рисунок «Promenade sentimentale», пренебрегая при этом его ассоциативной плотностью. В результате синтаксис и ритмика перевода выполняют функцию своеобразного автографа к тексту.

В качестве общих черт было отмечено сохранение в обоих переводах кольцевой композиции, характерной для «Promenade sentimentale». Эта особенность построения текста, коррелирующая с ключевым образом пруда (у А. Эфрон – озера), напоминающего круг, создает мотив возвращения, движения по окружности, что ассоциируется прежде всего с двумя кругами: памяти и жизни.

Урок завершился прослушиванием музыкальной версии «Сентиментальной прогулки» в переводе А. Эфрон с диска Д. Тухманова «По волне моей памяти...».

Можно завершить урок чтением других вариантов перевода «Promenade sentimentale». Например, Г. Шенгели:

Пламенел закат блеском горних слав,
И баюкал бриз бледный ряд купав;
Крупные, они в камышах склоненных,
Грустно промерцав, стыли в водах сонных.
Я бродил один, покорен тоске,
Вдоль пруда, один, в редком ивняке,
Где вставал туман, где за мглою смутной
В муке цепенел призрак бесприютный
И едва стоная стоном кулика,
Что подругу звал, звал издалека
В редком ивняке, где в тоске бездомной
Я бродил один, там, где саван темный
Сумерек, волной блеклою упав,
Затопил собой пышность горних слав
И цветы купав в камышах склоненных,
Бледных тех купав, стывших в водах сонных.

Машталлер Р.Х.

«И ВОТ ТЕПЕРЬ МЫ ЭТУ ТАЙНУ РАЗГАДЫВАЕМ...»

(«МОЦАРТ И САЛЬЕРИ» А.С. ПУШКИНА: ЖАНРОВО-РДОВАЯ СПЕЦИФИКА)

УРОК-АНАЛИЗ В ДЕВЯТОМ КЛАССЕ

Тема: А.С. Пушкин. «Моцарт и Сальери»: жанрово-родовая специфика.

Цель:

• закрепить знания о своеобразии драмы как литературного рода, ее сценической предназначенности;

• раскрыть философский смысл маленькой трагедии;

• совершенствовать у учащихся навыки работы с текстом.

Ход урока.

1. Слово учителя:

В центре нашего внимания одна из самых сложных пьес русской классической драматургии – трагедия «Моцарт и Сальери» А.С.Пушкина (из цикла «Маленькие трагедии»).

Класс условно поделен на группы (отделы): исторический, научный, художественный. Представители всех названных отделов получили соответствующие их профилю задания, и на определенных этапах урока включаются в работу.

Цель нашей работы – раскрыть специфику трагедии Пушкина «Моцарт и Сальери», понять ее философский смысл, ответить на вопрос: «Почему судьба богато одаренной личности становится в этом мире трагической?»

Общее название циклу было дано издателями. Сам Пушкин называл их «Драматические сцены», «Опыты драматических изучений». Написаны эти сцены во время знаменитой болдинской осени 1830 года. Какие творческие задачи решал он, создавая эти гениальные «опыты»? Ему было важно увидеть возможности драмы в постижении глубины человеческих характеров, страстей. Возможности прямого разговора с читателем-зрителем о сложных философских проблемах.

В любом случае название, ставшее традиционным, – «Маленькие трагедии» – соотносится только с их объемом. В каждой из них – всего несколько страниц, две-три сцены...

2. Слово научному отделу:

– Какое из слов в названии цикла ключевое?

– Трагедия.

– Дайте толкование данному жанру, в чем его отличие от комедии?

– Трагедия – вид драмы, в основе которой лежит особо напряженный, непримиримый конфликт, чаще всего оканчивающийся гибелью героя.

– Удалось ли вам определить размер стиха, которым написаны все пьесы?

– Это белый стих (лишенный рифмы, но наделенный внутренней ритмичностью), т.е. автор подчеркивает тем самым значительность избранной темы (одной из вечных тем).

– В чем особенность анализа драматического произведения?

– Действие сконцентрировано до предела и выражено только через диалог.

– Как выражается авторская позиция?

– Через речь героев и авторские ремарки-«подсказки», т.е. автор доверяет читателю, его вниманию к слову, его воображению и его нравственному чувству).

– По замыслу Пушкина, каждая из «маленьких трагедий» – это художественное исследование сильной человеческой страсти. Исследователь творчества поэта С. Бонди писал: «Основная тема... всех маленьких трагедий – анализ человеческой души, человеческих страстей,

аффектов...»¹. Запишите в тетради, а кто-то из вас найдет толкование слова по словарю.

Пушкину, думается, были важны не сами аффекты – скупость, зависть, сладострастие, а тот психологический «ключ», при помощи которого раскрывается тайна души человеческой. Тайна же, по Пушкину, заключается в том, что человек и сам не подозревает, какой вулкан страстей дремлет до поры до времени на дне его души. Уже в «Цыганах» он предупреждал своего «беспечного» героя, имея в виду скрытые от него самого в глубине души страсти: «Давно ль, надолго ль усмирили? Они проснутся, погоди!»².

Главный герой маленьких трагедий – тот же обиженный человек, впервые появившийся в «Цыганах». Герои маленьких трагедий – барон Филипп, Альбер, Сальери, Гуан, Вальсингам – люди незаурядные, но... обиженные. Этот внутренний разлад в душах героев отражен и в названиях пьес. Так, например, в названии трагедии «Скупой рыцарь» обратите внимание на необычность сочетания слов: скупой рыцарь (что стоит за словом рыцарь? – истинные добродетели, в которых нет места скупости: скупость и рыцарство несовместимы).

– В чем необычность названия «Каменный гость»?

– Гость, т.е. посетитель, приглашенное лицо, которое ни в одном из значений не может быть каменным.

– «Пир во время чумы». Пир – торжество веселья, чума – торжество смерти.

– Какой прием лежит в основе названий?

– Оксюморон.

– Трагедия «Моцарт и Сальери» по первоначальному замыслу называлась «Зависть». В 1824 году в европейской прессе появились сообщения о том, что находившийся при смерти итальянский композитор Сальери признался в отравлении Моцарта, умершего в 1791 году.

Почему «Маленькие трагедии» объединены в один цикл? Они имеют много общего. Жанр – трагедия; конфликт заключен уже в названии; в основе трагедии – художественное исследование сильной человеческой страсти, тайн человеческой души. Причем, главным является не событие, а его авторская психологическая, философская интерпретация.

3. Сообщения о жизни и творческой судьбе Моцарта и Сальери, подготовленные историческим отделом (на экране фотографии композиторов; учащиеся делают записи в тетрадях под негромкое музыкальное сопровождение из произведений Моцарта).

¹ Бонди С.М. О Пушкине: Статьи и исследования. – М., 2006.

² Пушкин А.С. Стихотворения Поэмы. – М., 1998. С. 129.

– Легенда об отравлении В.А. Моцарта была положена в основу маленькой трагедии А.С. Пушкина «Моцарт и Сальери». Почему именно они стали героями трагедии Пушкина? Почему Пушкин не взял героев вымышленных, а обратился к историческим личностям, сохранив их имена?

Давая героям имена реальных людей, Пушкин сразу вызывал у читателей нужные ассоциации: отпадала необходимость объяснять, что персонажи – личности творческие и один из них – гений. Представьте себе, если бы этот персонаж был просто некий музыкант, наделенный вымышленным именем, – смогли бы вы сразу поверить в его особый дар, талант, вызывающий страстную зависть другого известного музыканта?

В самом деле, практически каждый из нас, услышавший сегодня имя Антонио Сальери, немедленно представляет себе злодея, в прямом и переносном смысле отравившего жизнь великого Моцарта. Серьезные исторические исследования, основанные на многочисленных документах, давным-давно установили полную абсурдность подобных представлений. Однако, как и любая легенда, этот миф жив и неискореним, во многом благодаря маленькой трагедии А.С. Пушкина «Моцарт и Сальери», где все события предстают перед читателем в категоричной и безапелляционной форме. Но не ввести в заблуждение своих читателей, пользуясь подобным их доверием, и не оклеветать реальное историческое лицо стремился Пушкин. Совсем иную цель ставил перед собой поэт, работая над маленькой трагедией «Моцарт и Сальери». Его интересовала философская проблема соотношения и совместимости «гения и злодейства».

– Какова композиция трагедии?

– В трагедии две сцены, между героями происходит две встречи.

Такая «зеркальность композиции подчеркивает полярность Моцарта и Сальери. Конфликт между ними – это в первую очередь столкновение противоположных, несовместимых принципов отношения к искусству.

– Что заставило пойти Сальери на столь страшный шаг? Почему Сальери отравил Моцарта?

– Из-за зависти.

Накануне урока ребятам было предложено поделиться своими размышлениями о том, что такое, по их мнению, зависть. Наиболее интересные ответы прокомментирует представитель творческого отдела. Но это первый уровень понимания.

– Давайте попробуем разобраться в истоках зарождения зависти. Некоторые исследователи считают, что возникновению зависти предшест-

вовала обида. Герой прямо признается: «...Обиду чувствую глубоко...» На что мог быть обижен Сальери?

Итак, обида порождает гордыню (подобных примеров в русской литературе множество), которой герои, как щитом, надеются защититься от обидевшего их окружающего мира. Гордыня обрекает человека на одиночество и изоляцию. Там и зреют грандиозные проекты мести «страшному» миру. Там рождается жажда «власти великой», к которой ведут разные пути – деньги (власть над миром), слава (власть над душами), страсть (власть над телами).

ЖАЖДА СЛАВЫ – ОБИДА – ГОРДЫНЯ – ЗАВИСТЬ – МЕСТЬ?

4. Обратимся к тексту.

Выразительное чтение начальных строк.

Трагедия начинается с *монолога Сальери*. По мнению ученых, этот монолог не что иное, как история болезни героя, рассказанная им самим. Безоговорочно верить Сальери нельзя, исповедь героя только кажется исповедью. Это попытка оправдать самого себя, и автор внимательно следит за всеми оговорками своего героя, чтобы указать нам на подлинные истоки его трагедии.

Перед нами проходят этапы жизни Сальери.

Родился я с любовью к искусству;
Ребенком будучи, когда высоко
Звучал орган в старинной церкви нашей,
Я слушал и заслушивался – слезы
Невольные и сладкие текли.
Отверг я рано праздные забавы;

Науки, чуждые музыке, были
Постылы мне; упрямо и надменно
От них отрекся я и предался
Одной музыке. Труден первый шаг
И скучен первый путь. Преодолея
Я ранние невзгоды.

– В чем истоки трагедии героя? (в ранних невзгодах).

– Где ищет защиту от них? (в церкви, там впервые ощутил свою сопричастность к мировой гармонии).

– Очень часто причину трагедии Сальери видят в том, что он стал творцом вопреки «генетической доминанте, не предполагающей в нем гения». Докажите эту мысль текстом.

Поначалу Сальери является двойником самого автора. Сальери «родился с любовью к искусству». И Пушкин скажет о себе: «Я лирных звуков наслажденья / Младенцем чувствовать умел...» И автор, и герой равно обладали способностью переживать «восторг... вдохновенья». Обоих жизнь встретила «ранними невзгодами», и оба «обиду чувствовали глубоко». Но в дальнейшем их пути расходятся.

Для Пушкина смыслом жизни становится творчество. Он признает над собою одну лишь власть – власть «Божественного глагола». За три года до создания «Моцарта и Сальери» в стихотворении «Поэт» он создает образ художника, близкого и самому себе, и Моцарту, и антагонисту Сальери. Внешне поэт ничем не выделяется из толпы и более того – «меж детей ничтожных мира / Быть может, всех ничтожней он».

Но в силу таинственных непостижимых причин, в процессе вдохновения стихия его души преображается в гармонию:

Тоскует он в забавах мира.
Людской чурается молвы,
К ногам народного кумира
Не клонит гордой головы...

– Что говорит Сальери о своем творчестве? Проследим историю пути Сальери к познанию музыки, к овладению великим искусством.

– Сальери-подросток – легко ли было отвергнуть праздные забавы?

– Как вы думаете, оправдано ли такое самоограничение? Отказ от радостей жизни, от чувств?

Это медленное восхождение к вершинам мастерства. Наделенный любовью к музыке, тонко чувствующий гармонию и способный к искреннему наслаждению ею, он посвятил свою жизнь изучению тайн музыки.

Овладение техникой обязательно для композитора, но какое сравнение приводит Сальери, чтобы доказать, что он в совершенстве постиг все логические законы построения музыки? «Звуки умертвив, музыку я разъял, как труп. Поверил я алгеброй гармонию.»

Что же для Сальери есть творчество? Гармония,веряемая алгеброй. Создание музыкального произведения на основе мастерского владения техническими приемами. Упорным трудом добившись славы, он с презрением относится к непосвященным, возносится над ними.

– Как Сальери отреагировал на «ранние невзгоды»?

– Чем глубже была обида, тем выше становились его притязания: «Я стал творить, но в тишине, но в тайне...»

– О чем помышляет герой, творя в тишине, в тайне? Найдите в первом монологе Сальери, что движет им, какое желание?

– Жажда славы: «Я стал творить, но в тишине, но в тайне, / Не смея помышлять еще о славе ...Слава мне улыбнулась». Слава – вот кумир Сальери.

– Почему он стремится к ней, что дает человеку слава?

– Он надеется, что именно слава принесет ему власть, одну из самых захватывающих – власть над человеческой душой.

Слава становится целью Сальери, а его музыкальная одаренность средством достижения этой славы, в то время как для Пушкина творчество не может быть средством. Он пишет Жуковскому: «Ты спрашиваешь, какая цель у «Цыганов»? Вот на! Цель поэзии – поэзия...» (20 апреля 1825 г.).³

Это объясняет трагедию Сальери.

– Как соотносит понятия «ремесло» и «искусство» Сальери в первом монологе?

– «Ремесло поставил я подножием искусству; Я сделался ремесленник».

– Но что значит «сделался ремесленник»?

Научный отдел:

Обратимся к статье толкового словаря. На экране: «Ремесленник происходит от слова ремесло (стар. Рукомесло – рукодельное мастерство, ручной труд) и означает человека, который профессионально занимается каким-то ремеслом. Владеть ремеслом – хорошо знать свое дело. В переносном смысле тот, кто не умеет работать творчески. Человек, не вкладывающий в свое дело творческой инициативы, действующий по сложившемуся шаблону. Но не будем уподобляться тем критикам, которые считают, что, называя Сальери ремесленником, Пушкин показывает его малоодаренным музыкантом, завидующим гению. «Ремесло поставил я подножием искусству; Я сделался ремесленник...» Это цена, которая заплачена за известность.

– Сопоставьте значения слов ТАЛАНТ и ГЕНИЙ.

На экране:

Талант – особый природный дар, ярко выраженные способности человека к чему-то.

Гений – 1. высший творческий дар, самобытный дар.

2. человек, обладающий этим даром, концентрирующий в себе высшие качества чего-либо.

Сальери в трагедии – одаренный музыкант, а его реальный прототип Антонио Сальери – учитель Бетховена, Листа, Шуберта. Путь Сальери мог стать и путем Пушкина, который не раз признавался, что «в юности» «похвалы его трогали». Но в дальнейшем поэт преодолевает это желание славы и избирает свободу ... Сальери же свой талант бросает как раз «к ногам народного кумира».

На экране:

³ *Иезутова Р.В.* Пушкин и «Дневник» В.А. Жуковского. – М., 1978. С. 152.

Глюк Кристоф Валлибальд (1714–1787) – известный композитор, живший в Париже и Вене, создатель нового стиля в опере.

«Ифигения в Авлиде» – опера Глюка.

Пуччини Никола (1728–1800) – итальянский композитор, последние годы жил и работал в Париже, где его оперы пользовались успехом («пленили» слух парижан).

Voï cru sapete – «О вы, кому известно» (ит.) – ария Керубино из оперы Моцарта «Женитьба Фигаро», на сюжет Бомарше.

Бомарше Пьер Огюстен (1732–1799) – французский драматург, автор комедий «Севильский цирюльник», «Женитьба Фигаро», на сюжеты которых были написаны известные оперы.

Алигьери – Данте Алигьери (1265–1321), итальянский поэт, автор «Божественной комедии».

Гайдн – *Гайдн Франц Йозеф* (1732–1809), австрийский композитор.

Жрецы – служители божества (у язычников); здесь: люди, поклоняющиеся музыке, служащие ей как божеству.

Фигляр (устар.) – шут, фокусник.

Херувим (мифолог.) – ангел, житель рая.

Requiem – *реквием* – музыкальное произведение траурного характера, исполняется во время отпевания в церкви умершего человека.

– Почему же чувство зависти в нем рождается именно к Моцарту? Ведь рядом с Сальери на вершине музыкальной славы Глюк, Гайдн, Пуччини.

В каких словах персонажа звучит объяснение?

– О небо!

Где ж правота, когда священный дар,
Когда бессмертный гений – не в награду
Любви горячей, самоотверженья,
Трудов, усердия, молений послан –
А озаряет голову безумца,
Гуляки праздного?..

– Почему Сальери называет Моцарта «безумцем, гулякой праздным»? Легкость, глубина, смелость, стройность творений Моцарта кажутся ему не результатом напряженного труда, а праздностью, дарованной свыше. Тот, кто наделен гением, но недостаточно серьезно относится к музыке, для Сальери – отступник, опасный еретик. Вот почему он так болезненно завидует Моцарту. Он завидует Моцарту, потому что великий дар достался человеку, который этого не заслуживает. Его беспечность, праздность, легкость отношения к своему гениальному дару, по мнению Сальери, оскорбляют величие музыки. Сальери не обычный завистник, как Барон из предыдущей трагедии не был обычным скупцом. Оба они относятся к предмету своей страсти – один к золоту, другой к музыке – с на-

стоящим религиозным трепетом. Музыка для Сальери стала критерием истины, в его картине мира она оказалась выше Бога. И если Бог доверил гениальный дар недостойному музыканту, «гуляке праздному», значит, Он нарушил бессмертные законы правды (вспомните начало трагедии). И тот, кто вдохновенно и бескорыстно служит своей богине, музыке, обязан поправить Бога, стать богоборцем, восстановить нарушенный миропорядок. То есть спасти вдохновенную музыку Моцарта от него самого! Недостойный Моцарт умрет, его великая музыка останется, и уж ей-то Сальери завидовать не будет.

Итак, первый монолог Сальери есть завязка трагедии, но он же является кульминацией терзаний Сальери, которые уже давно мучат его душу.

Монолог заканчивается восклицанием Сальери: О, Моцарт, Моцарт!

– Как вы думаете, с каким чувством произносит Сальери имя Моцарта? Как это отражает эмоциональное состояние героя?

(Комментирование ремарки).

– Что стоит за вопросом Сальери: «Давно ль?» (Моцарт мог услышать размышления Сальери).

– Какое чувство звучит в этом вопросе? Какой ремаркой можно было бы обозначить вопрос? (с опасением, осторожно...), а какой ремаркой – позу, жест, как это помогло бы читателю? (Инсценировка).

5. Эпизод со слепым скрипачом.

– Как Сальери слушает слепого скрипача? Что его вывело из себя?

– Моцарт хохочет: скрипач играет из «Моцарта», а Сальери не смешно. Здесь нет зависти, ему не смешно, когда «Фигляр (шут, фокусник) презренный» играет в трактире божественную музыку Моцарта, потому что Сальери относится к музыке как к высокому нетленному искусству, не для всех доступному.

В то время как Моцарт говорит: «привел я скрипача, чтоб угостить тебя его искусством». Моцарт легко раздвигает границы избранных жрецов музыки.

Данный эпизод предполагает большие возможности для анализа. Попробуем задать себе вопросы:

– Как давно не виделись до нынешней встречи Моцарт и Сальери?

– Герои успеют много раз упомянуть о своей близости, об искренней дружбе. Докажите примерами из текста.

Об этом говорит все: и разговор «на ты», и возможность неожиданной шутки, и потребность показать новую работу («Я шел к тебе, нес кое-

что тебе я показать... хотелось твое мне слышать мненье»), и название «другом» («Нет, мой друг Сальери!»; «С красоткой, или с другом – хоть с тобой...», «друг Моцарт»), и прямые признания («Когда же мне не до тебя?..»), и все венчающий высокий тост: «За твое здоровье, друг, за искренний союз, связующий Моцарта и Сальери...».

– Не правда ли, много свидетельств? Может быть, даже чересчур... И, пожалуй, особенно активно настаивает на дружбе Моцарт... Нуждается ли в этом прочное, ничем не омраченное чувство? Может быть, Моцарт говорит о том, что было или что должно быть, но нет в настоящую минуту?

– Три недели назад Моцарту был заказан «Реквием», – а черный человек все не идет за готовой вещью. Какое впечатление произвел этот заказ на Моцарта?

А между тем ближайший друг, Сальери, узнает о нем только сегодня: «А! Ты сочиняешь Реквием? Давно ли?»

Почему же Моцарт до сих пор ничего не говорил Сальери о Реквиеме? Ведь даже «безделицу», написанную на ту же тему, что и «Реквием» («виденье гробовое, внезапный мрак или что-нибудь такое...»), эту «безделицу» Моцарт несет к Сальери незамедлительно; и она поражает того «глубиной и стройностью». В этой непоследовательности есть какой-то скрытый смысл, если рассматривать поступки Моцарта, оглядываясь на постепенно приоткрывающийся последний период его жизни. Моцарт мучится подозрениями и пытается их отогнать. Но в этом эпизоде присутствует еще другой подтекст: исследователи не раз обращали внимание на пушкинскую заметку «О Сальери». «В первое представление «Дон Жуана», в то время, когда весь театр, полный изумленных знатоков, безмолвно упивался гармонией Моцарта, раздался свист – все обратились с негодованием, и знаменитый Сальери вышел из залы – в бешенстве, снедаемый завистью. Завистник, который мог освистать «Дон Жуана», мог отравить его творца».

Таким образом, исполнение слепым скрипачом арии именно из этой оперы придает шутке весьма определенную окраску. Оба героя вряд ли забыли об этом случае.

– Как смягчает грубость Сальери Моцарт?

Сальери прогоняет старика, а Моцарт не забывает заплатить. «Постой же: вот тебе, пей за мое здоровье». Музыка на заказ – это и средство существования семьи. Отправляясь в трактир, Моцарт предупреждает о том жену, чтоб не ждала: не беспокоилась, а может быть, и не трагилась излишне на обед.

Для Моцарта, как и для Пушкина, высокое искусство – это не только божественный дар, наслаждение, но это еще и средство существования в той «низкой» жизни, где тоже есть счастье, семья, друзья... Чтобы не быть голословной, зачитаю фрагмент из писем Пушкина Плетневу: «Деньги, деньги... Взять жену без состояния я в состоянии, но входить в долги для ее тряпок – я не в состоянии. Делать нечего: придется печатать мои повести. Перешлю тебе на второй неделе, а к Святой и тиснем...»⁴

Сам Моцарт, «избранник, счастливцев праздный», хорошо знал, что такое нужда низкой жизни. Для Сальери неприемлемо такое отношение к искусству, искусство и обыденная жизнь – несовместимы. Для Моцарта – это две стороны его жизни. Способность творить Божественную музыку и способность дружить, любить, быть внимательным, веселым, тревожным... Сальери знает только одну страсть – искусство. Вспомним последний дар возлюбленной Изоры – яд. Хороша любовь, если возлюбленная дарит яд, хороша дружба, если в чаше яд!

Сальери разделяет жизнь человека и жизнь композитора. И если Моцарт-композитор вызывает в нем восторг и зависть, то Моцарт-человек – ненависть. Самое гениальное в Моцарте соединение человеческого и божественного дара.

6. Каково настроение Моцарта *во второй сцене?*

Сальери: Что ты сегодня пасмурен?..

Ты, верно, Моцарт, чем-нибудь расстроен?

Моцарт: Мой Реквием меня тревожит.

– Что значит «мой Реквием»? Какие два смысла можно прочесть в этой фразе?

– Мой «Реквием» – произведение Моцарта. Мой реквием – реквием для Моцарта, о Моцарте.

Послушаем несколько музыкальных фрагментов из произведений Моцарта, подтверждающих, что его музыка жизнеутверждающая, чаще легкая, жизнерадостная.

– Почему он принимает заказ написать реквием? Возможно, Моцарт надеялся заработать, так как у него всегда были финансовые трудности. Но это был бы слишком простой ответ.

Какое впечатление произвел на Моцарта этот заказ, и как отозвалась эта работа на душевном состоянии Моцарта?

– Его мучают предчувствия:

Мне день и ночь покоя не даёт
Мой черный человек. За мною всюду
Как тень он гонится. Вот и теперь
Мне кажется, он с нами сам – третий
Сидит.

⁴ Пушкин А.С. Письмо Плетнёву П.А. Полн. собр. соч.: В 16 т. Т. 14. – М., Л., 1959. С. 89.

– Каким мы видим Моцарта в этой сцене? Перед нами другой человек, далеко не праздный гуляка, легкий человек...

Ниже он назовет свой труд «безделицей». Значит ли это, что он неуважительно относится к своему труду?

– Как оценивает музыку Сальери? Почему очень важно видеть его лицо в тот момент, когда он слушает музыку? (плачет).

В чем его убеждает музыка? (в гениальности композитора).

Давайте и мы в этом убедимся (прослушивание «Реквиема»).

– Сопоставьте речь двух героев: отбор лексик, построение фразы. Как они говорят о творчестве? («Восторг, вдохновенье» – «безделица», «Две, три фразы»). Как это характеризует каждого из них? Речь Сальери скупа и строга. Слово же Моцарта веселое, вольное, более свободное в выражении.

7. Перед нами *второй монолог Сальери*.

– Какое решение принял Сальери? Почему ему важно доказать самому себе: «Я избран, чтоб его остановить»? Этот монолог – оправдание замысла убийства.

– Прокомментируйте, обратившись к тексту, главное доказательство Сальери: «Ты, Моцарт, недостойн сам себя».

Что пользы, если Моцарт будет жив
И новой высоты еще достигнет?
Подымет ли он тем искусство? Нет;
Оно падет опять, как он исчезнет;
Наследника нам не оставит он.

– Встреча с Моцартом стала роковой для Сальери не только в силу исключительной одаренности Моцарта, но и по причине ложности понимания божественного дара им самим. Поначалу он тешит себя надеждой, что он в состоянии этот дар вернуть:

Как жажда смерти мучила меня,
Что умирать? я мнил: быть может, жизнь
Мне принесет незапные дары;
Быть может, посетит меня восторг
И творческая ночь, и вдохновенье...

Но... тщетно. И тогда Сальери охватывает ярость от бессилия. Бессилия мертвого перед живым. Все, что Сальери ставит в вину Моцарту, имеет отношение к нему самому: это он оказался «недостойн сам себя», это он оказался «врагом» самому себе, это его нужно остановить. Моцарт – живой упрек всей жизни Сальери, отрицание всех его расчетов. Но, не желая признать истину, Сальери ищет очередную уловку: он избран, чтоб остановить Моцарта. Но остановить Моцарта можно, лишь убив его.

Убийству мешает Бог. Как? Своей заповедью: «Не убий!» Вот тогда-то и рождается бунт против Бога: «Все говорят: нет правды на земле, Но правды нет и выше».

Почти все исследователи считают, что трагедия начинается с богоборческого бунта. На самом деле «осмнадцать лет» «обида» разрушила душу героя, пока не разрушила ее окончательно. Убийство – кульминация трагедии. «И больно, и приятно, как будто тяжкий совершил я долг...»

– Как вы считаете, предугадал ли черный замысел Сальери Моцарт?

Мне день и ночь покоя не дает
Мой черный человек. За мною всюду
Как тень он гонится. Вот и теперь
Мне кажется, он с нами сам – третей
Сидит.

Разгадав, он пытается «остановить», спасти Сальери, спасти его душу. Но глухота завистника поразительна: он слышит только голос своей зависти.

Моцарт делает вторую попытку остановить Сальери: «Ах, правда ли Сальери, Что Бомарше кого-то отравил?»

Третья попытка – знаменитая фраза о том, что «гений и злодейство – две вещи несовместные».

Попытка удержать Сальери от рокового шага не удалась. И Моцарт выпивает бокал с ядом, смело идя навстречу своей судьбе.

Любопытно, что поэт Соколов «угадывает» это:

...Сальери думал: он не знает.
А Моцарт видел. Моцарт знал,
Какая слабость наполняет неукоснительный бокал...
Он отвернулся.
Пусть насыплет...

– Кто главный герой трагедии?

– Сальери.

– А почему в названии Моцарт на первом месте?

– Так выражена авторская симпатия к герою, к его человеческим качествам.

Известный русский писатель Федор Михайлович Достоевский в своей знаменитой речи о А.С. Пушкине сказал: «Пушкин умер в полном расцвете своих сил и, бесспорно, унес с собою в гроб великую тайну. И вот мы теперь без него эту тайну разгадываем...»⁵

⁵ Достоевский Ф.М. Пушкин. Очерк (Произнесено 8 июня на заседании Общества любителей российской словесности) // Достоевский Ф.М. Собр. соч.: В 10 т. Т 10. – М., 1958. С. 459.

Т.В. Зверева

О ЧЕМ МОЛЧИТ «ОДА, ВЫБРАННАЯ ИЗ ИОВА» М. ЛОМОНОСОВА, ИЛИ ЕЩЕ РАЗ ОБ «УМЕНИИ ПРОЧИТАТЬ ОДУ»

*Если бы взвесить скорбь мою
и боль положить на весы!
Тяжелее она, чем песок морей;
оттого и дики слова мои!*
Иов 6, 2 - 3

Поэзия XVIII века уже давно принадлежит к области истории литературы и вытеснена за пределы актуального чтения. Отчасти данная ситуация обусловлена спецификой классицистических текстов, как правило, приуроченных к какому-либо «случаю» и неотделимых от исторического события, отчасти неспособностью филологии дать современную интерпретацию «забытых» текстов. А.С. Пушкин и В.Г. Белинский, упоминавшие об откровенной «скуке», которая посещала их при чтении од, поэзию классицизма знали и чувствовали. Непрочитанность XVIII века в условиях средней школы – проблема наболевшая. Для большинства читателей подлинное развитие русской литературы начинается с имен А.С.Грибоедова, А.С.Пушкина, Н.В.Гоголя, в лучшем случае – В.А.Жуковского и К.Батюшкова. Вместе с тем у основания великой русской словесности стоят имена М.В.Ломоносова, А.П.Сумарокова, Г.Р.Державина, Н.М. Карамзина. Внешняя простота классицистской поэзии обманчива. Чтение подобных текстов требует и определенной читательской культуры, и серьезных навыков филологического анализа. Умение «прочитать оду» не дается легко и просто.

В данной статье предложена одна из возможных интерпретаций «Оды, выбранной из Иова» М.В.Ломоносова. Данное произведение не стоит в списке рекомендуемых для школьного изучения, однако именно в этом тексте наиболее ярко обозначилось личностное начало, как правило, нивелируемое в системе «государственной» («торжественной») оды. Кроме того, ситуация Иова, к которой обращается Ломоносов, – ситуация онтологическая, бытийственная, через которую обречен пройти каждый человек. Именно анализ подобных ситуаций должен, на наш взгляд, определять специфику отбора текстов для школьного изучения.

«Ода, выбранная из Иова» стоит особняком не только в творчестве М.В.Ломоносова, но и в русской литературе XVIII в. в целом. Несмотря на то, что для поэтов-классицистов был чрезвычайно важен опыт обращения к духовной поэзии, ветхозаветная история об Иове не привлекала их внимания. Место «Оды» в системе ломоносовской поэзии также не очерчено еще достаточно определенно. Культурно-исторический комментарий, предложенный Ю.М. Лотманом¹, в значительной степени прояснил некоторые «темные» места данного текста и выявил его актуальность для читателя 1750–1760-х гг. Вместе с тем предложенная Лотманом интерпретация «Оды» не дала ответа на вопрос об ее обособленности.

Как это ни странно, но на сегодняшний день не решен до конца и вопрос о соотношении ломоносовского текста с Книгой Иова. Несмотря на то, что в самом общем плане сюжетная схема оды заимствована из Библии, ее тематическая основа совершенно иная. Тем более что Ломоносов не только «выбирает» из ветхозаветной книги, но и в значительной мере трансформирует канонический текст. Так, например, «Ода» заканчивается следующей строфой, не имеющей аналога в библейском тексте:

*Сие, о смертный, рассуждая,
Представь Зиждителю власть,
Святую волю почитая,
Имей свою в терпении часть.
Он все на пользу нашу строит,
Казнит кого или покоит.
В надежде тяготу сноси
И без роптания проси².*

На наш взгляд, уникальность данного текста заключается в его «выбранности». Ода состоит из двух частей: текстовой и за-текстовой, при этом вторая, безусловно, является не менее важной. Именно двухчастный характер «Оды» определяет ее своеобразие. С точки зрения поэтической структуры, это один из самых новатор-

Татьяна Вячеславовна Зверева — кандидат филологических наук, доцент кафедры теории литературы Удмуртского государственного университета.

¹ Лотман Ю.М. Об «Оде, выбранной из Иова» Ломоносова // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. 1983. Т. 42. № 3. С. 252–253.

² Ломоносов М.В. Полн. собр. соч.: В 11 т. – М.; Л., 1959. Т. 8. С. 392.

ских по своей природе текстов, а все значение «выбранной» формы станет видимым только в условиях последующей – романтической – культуры.

В первую очередь следует обратить внимание на то, что в церковном чтении читается только пролог Книги Иова, следовательно, Ломоносов «избрал» для своего поэтического шедевра *наименее известный фрагмент*. Особая тонкость, по-видимому, как раз и заключалась в том, что автор пропустил самое известное, сосредоточив свое внимание лишь на завершающих аккордах библейской книги. Как справедливо заметил в этой связи М.М. Дунаев, «сам выбор тех или иных мест для такого переложения всегда характеризует манеру мышления и даже мировоззрения поэта»³. Следовательно, для уяснения авторского замысла необходимо поставить вопрос о том, что именно осталось за пределами «Оды», и каково соотношение за-текстового и текстового пространства. Известный парадокс ломоносовской «Оды» состоит в том, что смысловый потенциал «отсеченного» текста в значительной мере определяет содержание «выбранного» фрагмента. Но прежде чем приступить к рассмотрению за-текстовой части «Оды», еще раз скажем о том, чем она непосредственно является.

Во-первых, «Ода, выбранная из Иова» М.В. Ломоносова есть *прямое речение* Всевышнего. Предметом поэтического изображения здесь является нисходящее Божественное Слово, призванное «объяснить» смысл происходящих событий.

Необходимо заметить, что речения Бога не являются органичной частью духовной оды. Всякого рода обращения свыше характеризуют жанр торжественной оды. (Например, в «Оде на прибытие Елисаветы Петровны из Москвы в Санктпетербург по коронации, 1742 г.» подобное обращение занимает целых четыре строфы.) Именно Божественное Слово обеспечивает необходимый *порядок космоса*.

Уже народ наш оскорбленный
В печальнейшей ноши сидел.
Но, Бог, смотря в концы вселенны,
В полночный край свой взор возвел,
Взглянул в Россию кротким оком
И, видя в мраке ту глубоко,
Со властью рек: «Да будет свет».
И бысть! О твари Обладатель!
Ты паки света нам Создатель,
Что взвел на трон Елисавет.⁴

Думается, что известный оптимизм похвальной оды связан не только со свойственным ей переживанием «блаженства», ощущением «райской жизни» («Ведь мы теперь и так в раю...»). Эмоциональный тон данного жанра в первую очередь определяется чувством неоставленности. «Око» и «голос» Творца обнаруживают свое постоянное присутствие в мире.

В оде духовной формируется противоположная картина мира. Если для жанра торжественной оды характерно изображение Слова, идущего от Бога к человеку, то духовная ода апеллирует к слову человека, взывающего к Богу. Основополагающей темой в последней становится тема растерянности субъекта перед лицом мира. В духовной оде происходит «исчезновение» человеческого субъекта и утверждение надчеловеческого, иррационального по своей сути, Божественного разума. Ситуация услышанности здесь чаще всего потенциальная.

Итак, устремленный ввысь голос человека и снисходящие откровения Творца – именно эти два разнонаправленных «словесных вектора» организуют поэтический мир Ломоносова. В результате подобного принципа изображения создается особое целостное пространство, в котором земное и небесное не только органично взаимосвязаны между собой, но и находятся в постоянном встречном движении друг к другу. В обозначенном аспекте «Ода, выбранная из Иова» является наиболее полным воплощением обозначенных тенденций, поскольку именно данный текст незримо соединяет *восходящее* (вопросание, оставшееся за пределами текста) и *нисходящее* (ответ Бога) движения.

Во-вторых, ломоносовская «Ода» есть *ответ* Творца на «предполагаемые» вопросы Иова. Вместе с тем, ветхозаветная «Книга Иова» – книга диалогическая по своей сути. Это один из немногих ветхозаветных текстов, восходящих к структуре диалога. Действительно, большая часть «Книги» отведена беседе, разговору, при этом можно говорить о пересечении двух диалогических планов: с одной стороны, возникает вертикальное пространство, объединяющее Ягве и Иова, с другой – пространство горизонтальное, в плоскости которого оказываются Иов и его друзья – Элифаз, Биллад и Софар. Однако все эти имеющиеся в тексте Священного Писания «разговоры» не становятся «избранным» объектом поэтического описания. «Ода» Ломоносова монологична по своей сути и исключает возможность диалога. Разумеется, Ломоносов не случайно отказывается от воссоздания «словесного агона», отдавая предпочтение монологическому и императивному по своей сути «ответу». Подлинный, в бахтинском смысле, диалог, предполагающий наличие разнонаправленных, но вместе

³ Дунаев М.М. Православие и русская литература: В 6 ч. – М., 2001. Т. 1. С. 267.

⁴ Ломоносов М.В. Полн. собр. соч.: В 11 т. – М.: Л., 1959. Т. 8. С. 140.

с тем равноправных точек зрения на одно и то же явление, неминуемо разрушает основания Нового времени, исходящего из понимания доминирующей точки зрения. Произведенная автором трансформация диалогической структуры текста в структуру монологическую вполне согласуется и с законами, диктуемыми классицистской эстетикой.

В-третьих, ломоносовская ода есть «явление» Бога.

Категория явленности – важнейшая категория поэтики Ломоносова. Почти каждая его торжественная ода отмечена событием «пришествия»:

Небесная отверзлась дверь;
Над войском облак вдруг развился;
Блеснул горящим вдруг лицом,
Умытым кровию мечем
Гоня врагов, Герой открылся⁵.

Можно долго спорить о том, являются ли подобные «видения» частью «энергичной эстетики»⁶ или перед нами голая риторика, и речь в таком случае идет о развитии очередной одической формулы. В контексте наших рассуждений важен другой аспект. Как известно, для сознания человека эпохи Просвещения существование вещей обеспечивалось их видимостью. Помыслить можно только *оче*-видное, только зримое, только то, что дано в опыте непосредственного созерцания. Все, что располагается за пределами видимого, автоматически оказывается исключенным и из сферы человеческого сознания. С этой точки зрения становится понятным, почему XVIII веком была востребована ветхозаветная образность, в то время как образная система Нового Завета, основанная на неуловимых для глаза явлениях, почти не привлекала внимания поэтов-классицистов. Непосредственное созерцание Божества в Новом Завете изначально невозможно, поскольку абсолютный свет исключен из зоны видения. Моление о чаше – яркое свидетельство

присутствия Бога-Отца, но, вместе с тем, и его *непроявленности* в мире. В свою очередь ветхозаветный Бог дан, явлен, видим. «Я слышал о Тебе слухом уха; теперь же мои глаза видят Тебя», – говорит Иов. Эта видимость – своеобразный гарант устойчивости мира, яркое доказательство присутствия Творца. Вполне закономерно, что Ломоносов обратился к ветхозаветному пониманию, для него, как человека своего времени, «видимость» Бога была очень важной.

Между тем, в за-текстовом пространстве ломоносовской «Оды» осталась едва ли самая важная в смысловом отношении часть – вопрошание Иова, его «дикие слова», на какое-то мгновение разрушающие структуру ветхозаветного космоса. Утративший все земные блага Иов требует ответа о смысле страданий («для чего?»), он желает утешиться великостью и целесообразностью Божьего замысла о своей Судьбе. Он готов терпеть и страдания, и лишения, готов принять саму смерть, но только в том случае, если все это не напрасно, если во всем абсурде происходящего можно усмотреть высшую необходимость. Однако Ягве уходит от ответа на «последние вопросы», не раскрывая своего помысла, а лишь напоминая человеку о его месте во Вселенной. Ответ Бога как бы «разворачивает» вопрос Иова «вспять», в иную плоскость: от «для чего?» – к «почему?».

Однако ветхозаветный человек и так ни на минуту не забывал о своей малости, поэтому вряд ли услышанные слова могли быть откровением для Иова. Вместе с тем, и в этом великая непостижимая тайна Книги, слова Творца все же являются подлинным откровением: Иов понимает что-то очень важное и существенное, без чего немислимо пребывание в бытии, но само это понимание не имеет словесного выражения в библейском тексте. «Книга Иова» разрушает те привычные причинно-следственные связи, которым следует человеческий рассудок.

Итак, праведность существования отныне не является гарантом жизненного благополучия. По-видимому, Ломоносов уходил именно от этой, иррациональной по своей сути, логики, шедшей в разрез с просветительскими представлениями о мире. Поэт намеренно акцентирует внимание на той части текста, где «прочерчиваются» очевидные причинно-следственные отношения. В соответствии с рационалистическим видением мир предстает как строго упорядоченная иерархическая структура, где за каждой «вещью» закреплено исходное «место» («чин»). Подобная логика – непрменный атрибут века Просвещения. (Гоголь «Почему я не...?») Абсурдность мира, в котором вещи перестают принадлежать месту.)

⁵ Ломоносов М.В. Полн. собр. соч. Т. 8. С. 21–22.

⁶ В одной из своих работ А.В. Михайлов говорит об особой энергичной эстетике, формирование которой исследователь связывает с именами Бодмера и Клопштока на Западе и Карамзина в России: «...То, что поэт *описывает*, а он в своей поэзии всегда что-то *описывает* – он про-видит, преодолевая временное и пространственное удаление, он все это про-видит и видит как бы *сверхъестественно*, с поразительной и *ирреальной* отчетливостью, и притом как бы *во сне наяву*; все таинственно предстает перед ним без зова из глубины времен, *сквозь туман*. Такое видение, когда поэту словно сами собою являются видения, а он их верно описывает, по-гречески называлось *ἐνάργεια*, а потому и эстетику творчества, какой держался Бодмер и его последователи и единомышленники, в том числе и Клопшток, можно назвать эстетикой *энергичной*. Несомненно, у Карамзина сложилось о ее сути ясное – пусть даже и только интуитивное – представление. Это даже удивительно» [Михайлов А.В. Обратный перевод. – М., 2000. С. 264]. Е. Погосян и М. Сморгжевских связывает подобную эстетику с именем М.В. Ломоносова [Погосян Е., Сморгжевских М. «Я деву в солнце зрю стоящу»: Апокалиптический сюжет и формы исторической рефлексии: 1695 – 1742 // Studia russica helsingiensia et tartuensia. – Tartu, 2002. № 8].

Где был ты, как я в стройном чине
 Прекрасный сей устроил свет,
 Когда я твердь земли поставил
 И сонм небесных сил прославил,
 Величество и власть мою?
 Яви премудрость ты свою!

Где был ты, как передо мною
 Безчисленны тьмы новых звезд,
 Моей возжженных вдруг рукою,
 В обширности безмерных мест
 Мое Величество вешали,
 Когда от солнца возсияли
 Повсюду новые лучи,
 Когда взшла луна в ночи?⁷

В контексте современной Ломоносову эпохи абсолютизма можно говорить о безусловном характере всякой, в том числе и политической, власти. По отношению к установленному властью порядку вещей всякое вопрошание оказывается не просто бессмысленным, но и разрушительным действием. В отличие от взбунтовавшегося Иова, сам Ломоносов никогда, или почти никогда, не задавал подобных вопросов, усиленно сохраняя веру в смысл существующего порядка вещей. Важнейшей «идеологической» функцией данного текста является восстановление утраченной иерархии мира. Чрезвычайно важно и то, что «Ода» Ломоносова не только ставит границы мыслимому, но и указывает на наличие иной иррациональной логики, в сфере которой обнаруживается бессилие рационализма. В открытии этого за-предельного мира и заключался важнейший смысл «Оды».

Наконец, настало время обратиться к самому важному, на наш взгляд, смыслу. В основании ломоносовского текста лежит идея недоговоренности. «Ода» лишь указывает на наличие иных, не воплощенных в слове, смыслов. Вместе с тем, классицизм живет верой в то, что Сущее способно обрести себя в Слове. Данный тезис связан с эпохальным пониманием пространства как непреложного устойчивого порядка вещей. Мыслимое как статическое, пространство находит свое воплощение в таком же статическом неподвижном слове. Результатом подобного понимания 'слова' и 'вещи' становится то, что в 40–60-е гг. XVIII века в условиях русской культуры устанавливается известное равновесие между реальностью и текстом: в мире нет ничего, чего бы не было в языке, и, напротив, в языке нет ничего, чего бы не было в мире. Эта принципиальная «переводимость» 'языков' – свойство «классической» эпохи, ориентированной на словесное выражение смысла. Русская литература верит в свою возможность быть «местом», в котором пространство обретает свои вечные очертания. Равным образом как греческая «хора» –

лоно вещи, так и классицистское слово –местилище мира. Свой истинный и окончательный смысл история обретает только тогда, когда воплощается в слове.

Именно с этим, на наш взгляд, связано стремление про-говорить и до-говорить, характерное для XVIII столетия в целом. Вплоть до второй половины XVIII века в русской поэзии царствует это проговариваемое слово. Чрезмерная откровенность отрицательных персонажей может показаться чрезмерной и искусственной читателю, принадлежащему иной эстетической системе. Весьма показательна в данном аспекте трагедия А.П. Сумарокова «Дмитрий Самозванец». Большинство исследователей творчества Сумарокова сходятся во мнении, что данная трагедия – яркий образец «трагедий зла». По меткому замечанию И. Сермана, злодеи Сумарокова знают, что они злодеи⁸. Саморазоблачение зла – необходимое условие всякой классицистской драмы. Как нам кажется, дело здесь в свойственной веку инерции языка, всегда стремящемуся выговориться до конца. И Дмитрий Самозванец А.П.Сумарокова, и Скотинин с госпожой Простаковой Д.И. Фонвизина, и другие отрицательные персонажи не в состоянии молчать, поскольку всецело погружены в стихию проговариваемых смыслов. Очевидно, что для классицистской эстетики вполне приемлемо следующее правило: если явление действительно существует, то непременно существует и слово, это явление обозначающее. Нет, и не может быть реальности «по ту сторону» текста. Сокровенное становится откровенным, внутреннее – внешним.

Вместе с тем в истории всякой культуры неминуемо наступает время, когда происходит встреча с иным Словом – Словом, которое не договаривает, умалчивает, а, говоря или высказывая, указывает на присутствие каких-то иных – не проговариваемых смыслов. С точки зрения романтизма, реальность непереводаема на язык поэтического текста. Сущее всегда избыточно по отношению к Слову. Вещь утрачивает свою «хору», а между миром и словом образуются скорее отношения изоморфности, нежели эквивалентности. Именно этим напряжением между неподвластным человеческому языку миром и поэтическим словом, пытающимся приблизить к себе этот мир, и живет романтическая эстетика. Вряд ли в пределах данной части работы требуются иллюстрации к изложенным тезисам. Скажем лишь о том, что, на наш взгляд, тенденция к подобному типу высказывания намечается гораздо раньше. «Невыразимое» В. Жуковского – ответ той тенденции, которая получила свое рождение в «Выбранной оде» М. Ломоносова, в которой впервые намечен отказ от проговаривания. Недоговоренность оды разрушает риторiku как тако-

⁷ Ломоносов М.В. Полн. собр. соч.: Т. 8. С. 387–388.

вую, всегда ориентированную на словесное выражение смысла. Подлинная *история Иова* располагается за пределами текста.

Таким образом, своей одой Ломоносов «разрушает» эквивалентность мира и текста. Это

«мерцание» смысла – необходимое условие нового – подлинного – Слова, для которого молчание становится сокрушительной и страшной силой – силой, «останавливающей солнце и разрушающей города».

С.И. Ермоленко

ЗАЧЕМ ПЕЧОРИН ЕЗДИЛ В ПЕРСИЮ?

Два вола, впряженные в арбу, подымались по крутой дороге. Несколько грузин сопровождали арбу. «Откуда вы?» – спросил я их. «Из Тегерана». – «Что вы везете?» – «Грибоеда». – Это было тело убитого Грибоедова, которое препровождали в Тифлис.

А.С. Пушкин. Путешествие в Арзрум во время похода 1829 года

...Ну что вы об этом думаете?.. ну какой бес несет его теперь в Персию?.. Смешно, ей-богу смешно!

М.Ю. Лермонтов. Герой нашего времени

Давно уже замечено, что в первых частях романа «Герой нашего времени» – повестях «Бэла» и «Максим Максимыч», написанных от лица автора-повествователя, Лермонтов учитывает пушкинский жанрово-стилевой опыт «путевых записок», а именно – «Путешествия в Арзрум во время похода 1829 года».

На связь «Героя нашего времени» с «Путешествием в Арзрум» одним из первых, вероятно, обратил внимание В.В. Виноградов, указав на прямые переключки текстов – пушкинского и лермонтовского¹. Напомним наиболее значительные из них.

Во-первых, это описание подъема на гору (у Пушкина – Крестовую, у Лермонтова – Койшаурскую). В «записках» Пушкина говорится о «18 парах тощих, малорослых волов, понуждаемых толпою полунагих осетинцев», «насилу» тащивших на Крестовую гору «легкую венскую коляску» О***, и далее – иронически о «целом стаде волов», впряженных в «бричку» графа Пушкина (264)². В «Бэле» путешествующий, как и Печорин, «по казенной надобности» автор-повествователь, вся поклажа которого состояла «из одного небольшого чемодана», «до половины» набитого «путевыми записками о Грузии»,

ограничивается шестью быками. В то же время «тележку» Максима Максимыча «тащила» всего лишь «четверка быков», «несмотря на то, что она была доверху накладена». На вопрос автора-повествователя: «Скажите, пожалуйста, отчего это вашу тяжелую тележку четыре быка тащат шутя, а мою пустую шесть скотов едва подвигают с помощью этих осетин?» – Максим Максимыч, «лукаво» улыбнувшись, ответил: «Вы верно недавно на Кавказе? <...> Ужасные бестии эти азиаты! Вы думаете, они помогают, что кричат? А черт их разберет, что они кричат? Быки-то их понимают; запрягите хоть двадцать, так коли они крикнут по-своему, быки все ни с места... Ужасные плуты!» (278–279)³.

«Автор "Бэлы" рассказывает о том же самом, – пишет Б.М. Эйхенбаум, – с таким видом, будто никакого "Путешествия в Арзрум" в литературе не появлялось»⁴. Лермонтов, без сомнения, дает описание подъема на гору с явной «оглядкой» на пушкинский текст, рассчитывая вызвать в памяти читателя соответствующий эпизод из «Путешествия в Арзрум». В то же время заметно и отличие повествовательных принципов Лермонтова от «иронического гиперболизма» (В.В. Виноградов) пушкинского стиля.

Далее, сходство между пушкинскими и лермонтовскими «путевыми» описаниями обнаруживается в том, как толкуются в них разного рода микротопонимы. В «Путешествии в Арзрум» читаем: «Против Дариала на крутой скале видны развалины крепости. Предание гласит, что в ней

Светлана Ивановна Ермоленко — доктор филологических наук, профессор, зав. кафедрой русской и зарубежной литературы Уральского государственного педагогического университета.

¹ См.: Виноградов В. Стиль прозы Лермонтова // Литературное наследство. Т. 43–44. М.Ю. Лермонтов. I. – М., 1941. С. 580–581, 583–586.

² Здесь и далее цит. по: Пушкин А.С. Собр. соч.: В 15 т. Т. 7. – М., 1998 (с указанием страницы в тексте статьи).

³ Здесь и далее цит. по: Лермонтов М.Ю. Собр. соч.: В 4 т. Т. 4. – М.; Л., 1959 (с указанием страницы в тексте статьи).

⁴ Эйхенбаум Б. «Герой нашего времени» // Эйхенбаум Б. О прозе. О поэзии. – Л., 1986. С. 323.

скрывалась какая-то царица Дария, давшая имя свое ущелию: сказка. Дариал на древнем персидском языке значит ворота» (262).

В таком же духе поясняется в «Бэле» топоним Чертова Долина: «Вот романтическое название! Вы уже видите гнездо злого духа между неприступными утесами, – не тут-то было: название Чертовой Долины происходит от слова "черта", а не "черт", – ибо здесь когда-то была граница Грузии» (307).

Или – у Пушкина: «Арзрум (неправильно называемый Арзерум, Эрзрум, Эрзрон) основан около 415 году, во время Феодосия Второго и назван Феодосиополем» (295). У Лермонтова: «...Об этом кресте [на вершине горы. – С.Е.] существует странное, но всеобщее предание, будто его поставил император Петр 1-й, проезжая через Кавказ; но, во-первых, Петр был только в Дагестане, и, во-вторых, на кресте написано крупными буквами, что он поставлен по приказанию г.Ермолова, а именно в 1824 году» (308).

Как видим, Лермонтов, вводя топонимы с ярко выраженным местным, национальным колоритом, подобно Пушкину, «разрушает» их «ложноромантическую этимологию» (В.В. Виноградов), стремясь не только к географической, но и исторической точности (помимо исторической справки об уже упомянутом «каменном кресте», давшем название горе, см. также ссылку на «ученого Гамбу» при описании «переезда через Крестовую гору» (307) и др.).

Наконец, самая существенная, наиболее значимая в смысловом отношении перекличка-совпадение – описание ожидания «оказии».

*«Путешествие
в Арзрум»*

«С Екатеринограда начинается военная Грузинская дорога; почтовый тракт прекращается. Нанимают лошадей до Владикавказа. Дается конвой казачий и пехотный и одна пушка. Почта отправляется два раза в неделю, и проезжие к ней присоединяются: это называется *оказией*. Мы дожидались недолго. Почта пришла на другой день, и на третье утро в девять часов мы были готовы отправиться в путь» (Курсив Пушкина. 256).

*«Герой нашего
времени»
(«Максим Максимыч»)*

«Мне объявили, что я должен прожить тут еще три дни, ибо "оказия" из Екатеринограда еще не пришла и, следовательно, отправиться обратно не может. Что за оказия!.. но дурной каламбур не утешение для русского человека... <...> А вы, может быть, не знаете, что такое "оказия"? Это – прикрытие, состоящее из полроты пехоты и пушки, с которым ходят обозы через Кабарду из Владикавказа в Екатериноград» (326).

Известно, что автор-повествователь Лермонтова и автор «Путешествия в Арзрум» едут по одной и той же Военно-Грузинской дороге,

только в противоположных направлениях (в момент ожидания «оказий»): первый – «из Владикавказа в Екатериноград», второй – из Екатеринограда во Владикавказ. «Они могли бы встретиться на Крестовой горе или на станции Коби»⁵. И тот и другой вынуждены ждать «оказию», чтобы лишь через три дня отправиться с ней в дальнейший путь.

И главное: связь с «Путешествием в Арзрум» акцентирована в эпизоде ожидания «оказии» вопросом: «А вы, может быть..?», – который задает автор от имени «путешествующего офицера», тут же отвечая на него: «Это прикрытие, состоящее...», – почти цитируя Пушкина.

Словом, сходство с пушкинскими «записками» становится здесь «настолько разительным, – замечает Б.М. Эйхенбаум, – что... в вопросе "А вы, может быть, не знаете, что такое «оказия»?" – слышится другой вопрос: «Помните ли вы "Путешествие в Арзрум" Пушкина?»⁶. Впечатление схождения, по мнению исследователя, «усиливается неожиданностью и немотивированностью самой вопросительной формы: кто этот "вы" и почему рассказчик, вдруг нарушив повествовательный тон, решил к нему, то есть к читателю вообще, обратиться с таким вопросом?»⁷. Позволим себе сделать некоторые уточнения, важные в рамках данной работы. Во-первых, обращение-вопрос к «вы» вряд ли можно назвать «неожиданным» и «немотивированным»: автор-повествователь и в самом начале «своих» «путевых записок» и далее (до эпизода ожидания «оказии») неоднократно обращался к этому «вы»⁸. Во-вторых, «вы» – не «читатель вообще», как его называет Б.М. Эйхенбаум, то есть не реальный (имплицитный) читатель, которому адресует свое произведение Лермонтов, а воображаемый (эксплицитный) читатель, который обращениями к нему автора-повествователя – персонажа романа – вводится в мир его героев (он «реален» для «путешествующего и записывающего» «офицера», но не для автора – создателя «Героя нашего времени»). В отличие от имплицитного читателя, который в идеале должен понимать смысл изображаемого и стиливые страте-

⁵ Эйхенбаум Б. «Герой нашего времени». С. 324.

⁶ Там же. С. 323.

⁷ Там же. С. 324.

⁸ См., напр.: «Большая часть из них [путевых заметок о Грузии] – С.Е., к счастью для вас, потеряна...» (277); «Но, может быть, вы хотите знать окончание истории Бэлы? <...> ...если хотите, переверните несколько страниц, только я вам этого не советую... <...> Вы уже видите гнездо злого духа...» (307); «...если хотите, я расскажу... Сознайтесь, однако ж... Если вы сознаетесь в этом...»; «Избавляю вас от описания...» (325) (Здесь и далее курсив в цитатах наш. – С.Е.). Вообще беседа с читателем – «традиционная черта жанра "путешествия", который как бы ассимилировал в своей структуре жанр письма, и читатель наследовал функцию друзей-адресатов» (Савкина И.Л. Роман М.Ю.Лермонтова «Герой нашего времени» и традиция жанра «записок» // Жанр и творческая индивидуальность: Межвуз. сб. науч. трудов / Под ред. В.В. Гурья. Вологда, 1990. С. 67).

гии автора, эксплицитный – «не знающий» («может быть», «Путешествия в Арзрум» – !) – читатель-«вы» таким абсолютным пониманием не наделен. Вот это-то возможное «незнание» эксплицитного читателя и использует создатель «Героя нашего времени», чтобы побудить своего настоящего читателя вспомнить (известный ему) пушкинский текст.

Для чего же Лермонтов так настойчиво стремится напомнить читателю «Путешествие в Арзрум»? А следовательно, какова семантика «пушкинского следа» в художественной структуре «Героя нашего времени», какую функцию он выполняет в романе?

Существуют разные подходы к решению проблемы «пушкинского следа» в романе «Герой нашего времени». Так, В.В. Виноградова она интересуется преимущественно в стилистовском аспекте. Исследователю важно выявить, в чем Лермонтов следует пушкинской стилистической традиции «путевых» описаний, а в чем отступает от нее. Пушкинский стиль, по мнению Виноградовой, отличается «подчеркнутой деловитостью и предельным лаконизмом», точностью и конкретностью. Стиль же «путевых» описаний в «Герое нашего времени» «тяготеет к сказовому многообразию интонаций», он «лиричнее» («щемящий лиризм» – скажет позднее В.В.Набоков), «разговорнее» («в нем больше "болтовни"... больше авторских признаний»), а потому «сложнее»⁹.

Но дело тут, вероятно, не в одних лишь «разговорности» и «лиризме», о которых говорит В.В. Виноградова, лермонтовский стиль не просто «многословнее», «сложнее» пушкинского.

Лермонтовское повествование по-романному свободно, что проявляется не только в иронической игре словами («... "оказия" еще не пришла...» – «Что за оказия!...»), создающей наряду с прямыми обращениями к воображаемому читателю эффект так называемой «болтовни», но и в игре разными стилями, связанными с разными жанровыми традициями¹⁰. Автор «Героя нашего времени» легко и изящно совмещает субъективно-экспрессивную манеру романного повествования, обусловленную (в «Бэле» и «Максима Максимииче») образом «путешествующего офицера», относящего себя (не без самоиронии) к числу «восторженных рассказчиков на словах и на бумаге»¹¹, с пушкинским строгим, «целомуд-

ренным» (В.А.Мануйлов) стилем «путевых записок».

Вывод В.В. Виноградова о том, что усвоение пушкинского опыта обогатило не только стилистические, но и жанровые возможности Лермонтова-прозаика, неоспорим в силу своей очевидности: в результате «скрещивания» «путевого очерка с вставной драматической новеллой» не только обогащается стиль, но и возникает новый, «гибридный жанр» («Бэла», «Максим Максимиич») в составе сложного жанрового целого, каковым является роман¹².

Вместе с тем, определяя реализм Лермонтова, обуславливающий стилистические принципы, как «беспощадный» (в сравнении с «пушкинским методом отображения действительности»), исследователь делает странное, на наш взгляд, умозаключение: будто бы автор «Героя нашего времени» (в «Бэле» – подъем на Койшаурскую гору) «уличает» «самого Пушкина в недостаточной точности изображения», «разоблачает» «туристский характер» его «кавказских впечатлений и описаний», «незнание» им «функциональной семантики» кавказского быта¹³.

С таким пониманием отношения Лермонтова-автора «Героя нашего времени» к пушкинскому тексту решительно не согласился Б.М. Эйхенбаум: страницы «Бэлы» и «Максима Максимиича», посвященные описанию Военно-Грузинской дороги, призваны не «уличить» или «разоблачить» Пушкина, напротив, они должны «напомнить о "Путешествии в Арзрум"», столь демонстративно обойденном вниманием тогдашней критики, – «это дань памяти великого писа-

ушьельях, тот, конечно, поймет мое желание *передать, рассказать, нарисовать* эти волшебные картины» (305). Обещание автора-повествователя «избавить» читателя «от описания гор, от возгласов, которые ничего не выражают, от картин, которые ничего не изображают» (325–326), кажется несколько запоздалым: большая часть «путевых записей» (не забудем также «не вошедшие» в роман «записки о Грузии», хранившиеся в «чемодане») уже сделана, и в них есть и «возгласы», и «описания», вроде приведенного выше. Полагаем, что фраза «восторженные рассказчики на словах и на бумаге» – не только «едкая характеристика» Марлинского и его эпигонов, чей «экстатически многословный, трескучий», однообразно «декламационный» стиль высмеивает Лермонтов в своем романе (Виноградова В. Стиль прозы Лермонтова. С. 584–585), но и автохарактеристика повествователя (свойственный ему «лиризм» может обнаруживаться и в «восторженном» отношении к миру). Здесь уместно вспомнить вывод, к которому приходит Б.М.Эйхенбаум, размышляя над вопросом: кто такой автор-повествователь? Он – «литератор»: «... Это совсем не значит, что едущий "на перекладных из Тифлиса" – на самом деле не офицер, но это значит, что его "офицерство" оказалось фактически не нужным для сюжета... Нужным и важным оказалась не военная его профессия, а писательская: именно она внесена и крепко влаяна в самый текст и "Бэлы", и "Максима Максимиича"...» (Эйхенбаум Б. «Герой нашего времени». С. 330–331).

¹² Виноградова В. Стиль прозы Лермонтова. С. 573. По мнению Б.Т.Удодова, «жанрово-стилевая гибридность» – особенность не только «Бэлы» и «Максима Максимиича», но и всего романа, более того – «всей русской литературы» лермонтовского времени (см.: Удодов Б.Т. Роман М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени». – М., 1989. С. 57).

¹³ Виноградова В. Указ. соч. С. 580.

⁹ Виноградова В. Стиль прозы Лермонтова. С. 581.

¹⁰ Последнее, на наш взгляд, не вполне учитывается В.В. Виноградовой. Исследователь, отмечает И.З. Серман, «обошел вниманием жанровое различие» между «Героем нашего времени» как романом (частями которого являются «Бэла» и «Максим Максимиич») и «Путешествием в Арзрум» как «путевыми очерками» (см.: Серман И.З. Михаил Лермонтов: Жизнь в литературе: 1836–1841. Изд. 2-е. – М., 2003. С. 216).

¹¹ См., напр.: «Тот, кому случилось, как мне, бродить по горам пустынным и долго-долго всматриваться в их причудливые образы и жадно глотать животворящий воздух, разлитый в их

теля». Следовательно, с точки зрения Б.М. Эйхенбаума, цель обращения Лермонтова к пушкинским «путевым запискам» – прежде всего общественно-гражданская. Одновременно решалась (и здесь Эйхенбаум солидарен с Виноградовым) важная литературная задача: "Путешествие в Арзрум" сыграло «особенно значительную роль» не только в творчестве Лермонтова, но и в развитии русской прозы, «открыв новые стилистические (повествовательные) перспективы»¹⁴.

Взгляд на рассматриваемую нами проблему, как он был обозначен Б.М.Эйхенбаумом, является общепринятым, его разделяют и современные лермонтоведы. Не подвергая сомнению авторитетность данной точки зрения, зададимся все же вопросом: исчерпывается ли цель обращения к «Путешествию в Арзрум» в романе «Герой нашего времени» одним только желанием Лермонтова отдать «дань памяти» Пушкину, утверждая и обогащая заодно при этом открытые им «новые повествовательные принципы»? Какой бы значительной и даже благородной ни была такая цель, она, думается, достигается попутно, в процессе решения не внелитературной и не общелитературной, а собственно художественной конкретной задачи, которую ставит перед собой автор в романе.

Задача же, как известно, состоит в том, чтобы раскрыть «историю души» «современного человека», «каким... его понимает» автор. И если в подлинном произведении искусства не может быть ничего случайного или лишнего (что тоже всем известно)¹⁵, то, стало быть, пушкинские «путевые записки», с «оглядкой» на которые ведется Лермонтовым повествование, должны каким-то образом «работать» на эту задачу, способствовать ее решению. Неужели же в самом деле автору «Героя нашего времени» только и нужно было, чтобы читатель вспомнил, «что такое "оказия"» или как совершается подъем на гору и сколько для этого нужно впрячь в тележку или коляску быков? Выскажем предположение: не хотел ли Лермонтов, «оживляя» в памяти читателя текст «Путешествия в Арзрум», заставить его вспомнить что-то еще из пушкинских «путевых заметок», о чем прямо не говорится в романе. Нет ли в тексте «Героя нашего времени» намеков, подсказок, на которые до сих пор не обращалось внимание?

И вот тут-то сформулируем наш главный вопрос, который, кажется, ни разу не был серьезно поставлен в лермонтоведении: так зачем же Григорий Александрович Печорин, собиравшийся, между прочим, «в Америку, в Аравию, в Ин-

дию», поехал все-таки в Персию? Ответ, вроде бы, лежит на поверхности – герой ищет смерти: «...Авось где-нибудь умру на дороге!». «Где-нибудь...». Но почему Печорин должен был умереть именно «на дороге», «возвращаясь из Персии»?

В свое время С.Н. Дурылин предложил такое объяснение выбранного Печориным маршрута: «...Персия была ближайшей к России страной Востока, с конца 1810-х годов ставшей в центре внимания общества, так как оказалась в эту пору объектом колониальных вожделений русского самодержавия. <...> Военное и экономическое завоевание Персии Россией доставило ей безраздельное политическое преобладание, которое в половине 1830-х годов достигло своего апогея. Немудрено, что путешествие в Персию в эти годы сделалось для русского дворянина – *прогулкой более безопасной, чем поездка по российским проселкам*. Печорин мог утолить тягу к Востоку, почерпнутую из Байрона и из отвращения к казарменной николаевщине, *самым безопасным и комфортабельным образом*»¹⁶. И так, по мнению исследователя, поездка Печорина в Персию была вызвана, во-первых, навеянной чтением Байрона «тягой к Востоку» (то есть жадной новых впечатлений), в которой присутствует и некоторый налет фронды («отвращение к казарменной николаевщине»), что, сразу скажем, не соответствует состоянию душевной опустошенности Печорина, полностью разочаровавшегося к этому моменту в жизни. Во-вторых, с точки зрения Дурылина, «прогулка» «русского дворянина» Печорина в Персию была не только «комфортабельна», но и абсолютно «безопасна» (или, по крайней мере, менее опасна, чем, например, путешествие Онегина «по российским проселкам»).

В понимании Дурылина, поездка в Персию есть не что иное, как проявление барского каприза Печорина (от нечего делать поехал «неизвестно зачем»), который мог позволить себе удовлетворить свою «охоту к перемене мест» столь дорогостоящим способом.

Спустя почти полвека о путешествии Печорина в Персию как именно барской причуде скажет и А.М. Марченко, автор «романа в документах» о Лермонтове¹⁷: «...Это очередная "гремушка", "цацка", дорогая и престижная игрушка для так и не ставшего мужчиной "беленького мальчика"! <...> ...Персия в скитальческой

¹⁶ Дурылин С.Н. «Герой нашего времени» М.Ю. Лермонтова. М., 1940. С. 88–89.

¹⁷ Имеется в виду роман А.М.Марченко «С подорожной по казенной надобности» (М., 1984), вызвавший неоднозначные отклики, в том числе критические. См., напр.: Герштейн Э. В стороне от истины // Литературная газета. 1985. № 52. 25 декабря. С. 6; Чудакова М., Охотин Н. Как жили поэты // Там же.

¹⁴ Эйхенбаум Б. «Герой нашего времени». С. 326.

¹⁵ «...В романе [«Герой нашего времени» – С.Е.] нет незначительного и случайного» (Журавлева А.И. Лермонтов в русской литературе: Проблемы поэтики. – М., 2002. С. 200).

судьбе Печорина – не более чем модное поветрие...»¹⁸.

Иное, точнее – прямо противоположное толкование намерения Печорина отправиться в «Персию – и дальше» предложил Б.М. Эйхенбаум, включив его в широкий контекст «последекабристских настроений», царивших в русском обществе той поры, и подчеркивая тем самым его остро современное, общественно-политическое звучание¹⁹.

Наличие столь полемических по отношению друг к другу суждений свидетельствует о том, что вопрос о Персии не такой уж простой и праздный, как это может показаться на первый взгляд. Нам представляется, что он напрямую связан с трактовкой образа героя-протагониста, а значит, и с пониманием романа в целом.

Каков смысл принадлежащей автору-повествователю фразы из "Предисловия" к "Журналу" героя: «Недавно я узнал, что Печорин, возвращаясь из Персии, умер»? Исчерпывается ли он (то есть смысл) тут же предложенным «доверчивым» читателям объяснением: «Это известие меня очень обрадовало: оно давало мне право печатать эти записки, и я воспользовался случаем поставить свое имя над чужим произведением» (339). Если важен лишь сам факт смерти героя, дающий «право» публикации «записок», то не все ли равно, в самом деле, где он умер.

А между тем автор романа явно старается, чтобы читатель запомнил, куда именно отправляется в свою последнюю поездку его герой. Персия упоминается в романе несколько раз: сначала Печориным («Еду в Персию – и дальше...»), затем Максимом Максимычем («Так вы в Персию?...»; «...ну какой бес несет его теперь в Персию?...») и, наконец, автором-повествователем (уже цитировавшаяся фраза из "Предисловия" к "Журналу Печорина"). Причем упоминания о Персии концентрируются в финале повести «Максим Максимыч», последнее – дается в самом начале следующего за ней "Предисловия" к "Журналу" героя. Таким образом, вдумчивому читателю трудно не обратить внимание на название страны. Очевидна неслучайность выбора автором маршрута путешествия Печорина.

В истории русской литературы Персия неразрывно связана с именем А.С. Грибоедова, который, как известно, сначала был в составе русской дипломатической миссии при персидском дворе, а потом и возглавлял ее. Естественно, он хорошо знал, что происходит в Персии. Об этом, в частности, свидетельствует разработанный Грибоедовым «Проект инструкции*** посылае-

мому в Персию» (1828), в котором обстановка в стране характеризовалась как сложная и даже опасная (все усиливающийся «внутренний раздор», подогреваемый соперничеством двух держав – России и Англии).

Изменилась ли ситуация в конце 1830-х годов, когда в Персию «отправляется» Печорин? Она еще более усложнилась: столкнувшиеся интересы России и Англии в этой восточной стране привели к резкому обострению взаимоотношений между ними. Если к сказанному добавить ухудшение отношений между Россией и Францией, также имевшей свои интересы на Востоке, то можно себе представить, какой напряженной была международная атмосфера, когда «по воспаленному "восточному вопросу" ежеминутно грозила разразиться война между крупнейшими европейскими державами»²⁰. Международная обстановка в 30-х годах XIX века была такова, что ее можно было назвать «еще отдаленной, но уже грозной прелюдией будущей Крымской кампании»²².

Да и горный климат не стал мягче со времен Грибоедова, дороги не стали лучше. Все те же опасности подстерегали путешественников, направляющихся в Персию: те же узкие каменистые тропы, те же снежные обвалы, холодный ветер и метели, те же «дымные сакли», прилепленные «одним боком к скале» – единственное подчас место отдыха и ночлега в горах. Все это было хорошо известно Лермонтову. Его роман «Герой нашего времени» красноречиво тому подтверждение.

Сообщая С.А. Раевскому (вторая половина ноября – начало декабря 1837 года) о планах «ехать в Мекку, Персию и проч.» (598), Лермонтов, как боевой офицер, без сомнения, отдавал себе отчет в том, что маршрут его так и не состоявшегося путешествия пролегал бы по театру непрерывных, с начала XIX века, военных действий. Так что Лермонтов безусловно знал, куда он «отправлял» своего Печорина.

По свидетельству мемуариста, накануне роковой дуэли Лермонтов рассказывал о замысле романа «из кавказской жизни... с... Персидской войной и катастрофой, среди которой погиб Грибоедов в Тегеране»²³. Когда погиб Грибоедов, Лермонтову было пятнадцать лет. В памяти поэта навсегда запечатлелась тегеранская «катастрофа». Иначе не возник бы замысел романа с «Персидской войной», свидетельствующий о том, что личность Грибоедова особенно занимала Лермонтова в последние годы его жизни²⁴,

²⁰ Гроссман Л. Лермонтов и культуры Востока // Литературное наследство. Т. 43–44. С. 708.

²² Там же. С. 710–711.

²³ Мартынов П.К. Дела и люди века: В 3 ч. Ч. 2. – СПб., 1893. С. 93–94.

²⁴ См.: Лермонтовская энциклопедия. С. 120.

¹⁸ Марченко А.М. Печорин: знакомый и незнакомый // «Столетия не сотрут...»: Русские классики и их читатели. – М., 1989. С. 179.

¹⁹ См.: Эйхенбаум Б. «Герой нашего времени». С. 316.

на которые как раз и приходится работа над «Героем нашего времени».

«Два вола, впряженные в арбу, подымались по крутой дороге. Несколько грузин сопровождали арбу. "Откуда вы?" – спросил я их. "Из Тегерана". – "Что вы везете?" – "Грибоеда". – Это было тело убитого Грибоедова, которое препровождали в Тифлис» (274).

Не этот ли эпизод из «Путешествия в Арзрум» Лермонтов хочет заставить вспомнить читателя, настойчиво упоминая Персию в финале «путевых записок» автора-повествователя и в «Предисловии» к «Журналу Печорина»? Вспомнить перед тем, как читатель раскроет «Журнал» героя.

На такую мысль наводят некоторые неявные, но все-таки заметные при внимательном сопоставительном чтении «переклички». «Пред отъездом» в Персию, – пишет автор «Путешествия в Арзрум», – Грибоедов «имел странные предчувствия» («дело дойдет до ножей»), которые трагически оправдались. И Печорин с такими же мрачными предчувствиями отправляется в Персию (фраза, произнесенная героем за несколько лет до этого: «...Авось где-нибудь умру на дороге!» – как нельзя более соответствует его теперешнему состоянию²⁵), и его предчувствия также сбылись (причем с точностью – именно «на дороге» он и умирает). Тела Грибоедова, и Печорина везут по одной и той же Военно-Грузинской дороге, в одном и том же направлении (из Персии).

Далее, и это, может быть, самое существенное. Заканчивая свой рассказ о неожиданной печальной встрече на «крутой дороге» близ крепости Гергеры, Пушкин с горечью скажет: «Как жаль, что Грибоедов *не оставил своих записок!* Написать его биографию было бы делом его друзей; но замечательные люди исчезают у нас, *не оставляя по себе следов*. Мы ленивы и нелюбопытны...» (276). Печорин же как раз «оставил свои записки». Правда, окончательно утратив после гибели Бэлы интерес к жизни и, как следствие, к своим «запискам», он бросил их, прежде столь бережно хранимые, на произвол судьбы. Но волею автора романа им не суждено было пропасть. Сначала «записки» в течение почти пяти лет повсюду «таскал с собою» по горным дорогам (десять «тетрадок»!) Максим Максимыч, надеясь «найти» где-нибудь своего «старого приятеля». Потом «бумаги» Печорина подобрал (в буквальном смысле слова: они были брошены в сердцах Максимом Максимычем «на землю») автор-повествователь («Я схватил бума-

ги и поскорее унес их, боясь, чтоб штабс-капитан не раскаялся». – 337). Автор-повествователь, не сумев сохранить «бульшую часть» своих собственных «путевых записок» (что немудрено в условиях кочевого военного быта и о чем он с присутствующей ему самоиронией сообщает читателю: «...К счастью для вас, потеряна...»), не только сберег «бумаги» человека, которого он «никогда не знал», но и «издал» ту их часть, которая составила «Журнал Печорина», предав огласке его «сердечные тайны». Таким образом получает подтверждение сформулированная в «Предисловии» к «Журналу» мысль, ключевая для понимания романа и авторской позиции: «история души человеческой... едва ли не любопытнее и не полезнее истории целого народа», а уж тем более – ценнее путевых описаний и этнографических зарисовок.

Речь ни в коем случае не идет о том, что Лермонтов «списывал» с Грибоедова образ своего Печорина, ставя хотя бы самый приблизительный и условный знак равенства между ними. Впрочем, некоторую общность между личностью Грибоедова, как она обрисована Пушкиным, и образом главного героя лермонтовского романа все-таки можно заметить. «Озлобленный ум», «рожденный с честолюбием, равным его дарованиям», «холодная и блестящая храбрость», «пылкие страсти», «способности человека государственного», которые «оставались без употребления», – словом, личность «*необыкновенная*», не понятая людьми (лишь «несколько друзей знали ему цену»). Кажется, сказанное о Грибоедове можно отнести и к лермонтовскому герою. «Могучие обстоятельства» «затемняли» жизнь не только Грибоедова: «силы необъятные», которые чувствует в себе Печорин, в иных условиях могли бы найти достойное применение (если не на государственном, то уж во всяком случае на общественном поприще).

И все-таки, повторяем, мы исключаем даже самую мысль о каком-либо подобии Печорина Грибоедову (это совершенно не входило в замысел Лермонтова) и уж тем более о каком-либо сходстве их судеб. Мы лишь указываем на типологическую общность людей «необыкновенных» (полагаем, что Печорин в силу исключительной напряженности своей духовной жизни относится к этому разряду), уделом которых нередко становятся непонимание, нереализованность и даже трагическая обреченность.

Но тогда, повторим вопрос, для чего читатель «Героя нашего времени» должен вспомнить (по нашим предположениям) описанную Пушкиным встречу с телом «Грибоеда», а значит неразрывную с ней (в сознании автора «Путешествия в Арзрум» и читателя) «катастрофу, среди которой» он погиб? Или – как связан этот «вну-

²⁵ «Так вы в Персию?.. а когда вернетесь?.. – кричал вслед Максим Максимыч... <...> Печорин сделал знак рукой, который можно было перевести следующим образом: *вряд ли! да и зачем?!*» (335–336).

шаемый» читателю эпизод с решением в романе главной, сформулированной выше художественной задачи.

Исследования поэтики «Героя нашего времени», предпринятые в последние десятилетия, выявили принципиальную смысловую неодноплановость романа. Так, Э.Г. Герштейн, говоря о диалогичности «Героя нашего времени», отмечает «сплетение перекрещивающихся, отталкивающихся и сливающихся реплик», что порождает множество ассоциаций и связей, которые образуют «второй смысл» романа, создающий «более глубокую перспективу для понимания его значения»²⁶.

Развивая мысль Э.Г. Герштейн о диалогичности как стиливом признаке лермонтовской прозы, Л.С. Мелихова уточняет: стиль «Героя нашего времени» – это именно «романный стиль, где слово постоянно ориентируется на слово другого, мысль – на мысль другого и система мышления автора соотносится с другими, на нее не похожими...»²⁷. Вследствие этого возникает «множество потенциальных смыслов, уже ощущаемых, но еще не выявленных», еще «не уловленных» и не запечатленных в словесной форме²⁸.

Проявление диалогичности В.М. Маркович видит не только на стиливом, но и на жанровом уровне «Героя нашего времени», в организации художественного мира которого особая роль принадлежит «поэтическим лейтмотивам, настойчиво повторяющимся в романе» и придающим ему внутреннюю целостность²⁹. Благодаря лейтмотивам формируется «многослойный и ко-

леблющийся образно-символический смысл» произведения, «не поддающийся логически ясному выражению», возникает «мерцающий подтекст», «сообщающий повествованию и сюжету особое, изнутри исходящее смысловое напряжение и некое дополнительное содержание». Причем, подчеркивает исследователь, это «дополнительное содержание» «не переходит в формы непосредственно данного, а скорее *внушится силой поэтического намека*»³⁰.

Проблема «диалогичности» романа «Герой нашего времени» заслуживает отдельного разговора. Нам же в рамках избранной темы важно подчеркнуть, что диалогичность (в виде явных и скрытых «переключек» эпизодов, реплик, намеков), пронизывая все уровни структуры романа, способствует созданию его многослойного художественного мира, не поддающегося однозначному толкованию.

Важная роль в создании подтекста «Героя нашего времени», с нашей точки зрения, принадлежит «Путешествию в Арзрум». Подспудный, «мерцающий» смысл подтекста, который должен уловить читатель по рассеянным в тексте аллюзиям и реминисценциям, рассчитанным на его память и ассоциативное восприятие, обогащает общий смысл лермонтовского произведения. Заданный в самом начале романа лейтмотив дороги (на фабульном и сюжетно-композиционном уровнях) обретает идейно-психологическую глубину благодаря «введению» пушкинских «путевых записок». В контексте романа образ дороги-пути («путешествия», странствия), в семантический ореол которого входит представление о духовных исканиях и сопряженных с ними опасностях, трудностях, становится символом испытания нравственной стойкости личности, проверки на жизненную и человеческую состоятельность³¹. Для читателя, помнящего о «Путешествии в Арзрум», ощущающего подтекст, слово-образ «Персия» – не просто страна – цель путешествия Печорина. Это знак беды, «катастрофы» и одновременно знак испытания (именно самого кульминационного его момента), вырастающий до символа с его глубоким философским значением.

И если Грибоедов, в понимании Пушкина, как государственный человек и художник, прожил жизнь в соответствии со своим «назначением высоким», с честью выдержав испытание «катастрофой» («...и самая смерть, постигшая его посреди смелого, неравного боя... была мгновенна и прекрасна» – 276), то гибель не угадав-

²⁶ Герштейн Э. «Герой нашего времени» М.Ю. Лермонтова. – М., 1976. С. 89, 98, 123.

²⁷ Расширенно понимая диалогичность, Б.Т. Удодов полагает, что Лермонтов, предвосхищая Достоевского, «строил» "Героя нашего времени" как «большой диалог», а потому, по мнению исследователя, возможно отнесение к нему бахтинского определения «полифонический роман», в котором «между всеми элементами романной структуры существуют диалогические отношения» (Удодов Б.Т. Роман М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени». С. 121–122). Ранее Г.М. Фридендер, анализируя лермонтовский роман, выразился более осторожно: он увидел «в русской литературе до Достоевского» лишь «тенденцию к своеобразному социально-психологическому полифонизму» (Фридендер Г. Лермонтов и русская повествовательная проза // Русская литература. 1965. № 1. С. 45).

²⁸ Мелихова Л.С. Стиль Лермонтова // Лермонтовская энциклопедия. С. 540, 539.

²⁹ По мнению А.И. Журавлевой, внутреннее единство (по типу лирической циклизации) «Героя нашего времени» придают «повторение и варьирование мотивов гор, звезд и звездного неба» (см.: Журавлева А.И. Лермонтов в русской литературе... С. 199). В.М. Маркович выделяет «целый комплекс» повторяющихся лейтмотивов: мотивы «антитезы» («жизнь»-«смерть», «добро»-«зло», «дружба»-«вражда», «скука»-«веселье», «мирное»-«разбойничье» и т.д.), «сквозные поэтические мотивы» («звезд», «гор», «морья»), «напряженно-многозначительные» мотивы «темь» («любви»-«презрения»-«ненависти», «свободы»-«судьбы»-«предопределения») (см.: Маркович В.М. И.С. Тургенев и русский реалистический роман XIX века. – Л., 1982. С. 33–37). Кажется, забыт один из важнейших лейтмотивов «Героя нашего времени», обеспечивающий не только фабульное, но и смысловое его единство, – лейтмотив дороги (о чем речь далее).

³⁰ Маркович В.М. Указ. соч. С. 37.

³¹ Это именно тот случай, когда образ дороги «существенно хронотопичен», являясь «пространственно-временной формой проживания жизни», «архитектоническим способом присутствия человеческого "я" в мире» (см. об этом: Тюна В.И. Анализ художественного текста. – М., 2006. С. 73).

шего свое «назначение» Печорина не в Персии, а где-то «на дороге» из Персии (своего рода «минус-прием») при неизвестных и, значит, не стоящих внимания читателя обстоятельствах лишь положила конец (желанный для героя) его медленному, мучительному умиранию. Героическая, «мгновенная и прекрасная» смерть как итог короткой, но яркой жизни, с одной стороны, и затянувшийся финал жизни человека, не нашедшего применения своим «силам необъятным» и даром растратившего их, – с другой.

Таким образом, «катастрофа, среди которой погиб Грибоедов», «внушаемая» читателю (путем припоминания одного за другим эпизодов и деталей «Путешествия в Арзрум»), уходя глубоко в подтекст, определяет тот «угол зрения», благодаря которому по-особому освещается судьба Печорина, задает масштаб осмысления его трагедии. Подтекст помогает понять, что герой романа Лермонтова, говоря словами М.М. Бахтина, «больше своей судьбы», то есть «больше» уготованного ему земного удела, не соответствующего масштабам его личности. В этом-то «несовпадении» с судьбой, или, точнее, с самим собой³² вследствие роковой неугаданности своего предназначения и состоит трагедия Печорина.

Если бы «Герой нашего времени» был романом об истории жизни Печорина, то тогда вывод о бессмысленности и бесцельности его существования звучал бы убедительно, претендуя в силу своей категоричности на статус приговора суда над героем. Но Лермонтов пишет роман –

«историю души человеческой». И в этом романном дискурсе не могут быть напрасными поиски ответа на вечный вопрос бытия: «Для какой цели я родился?..» При всех ошибках, вольных и невольных, совершенных Печориным, за которые он казнит себя строже, чем это мог бы сделать самый суровый судья, история его души, запечатленная им самим в «Журнале» «без тщеславного желания возбудить участие или удивление», поучительна и ценна своей причастностью к духовным исканиям человечества.

«И, может быть, я завтра умру!.. и не останется на земле ни одного существа, которое бы поняло меня совершенно. Одни почитают меня хуже, другие лучше, чем я в самом деле... Одни скажут: он был добрый малый, другие – мерзавец!.. *И то и другое будет ложно*» (438).

С помощью явных и скрытых, «не уловленных» словом «переключек», ассоциаций, «внушаемых» «силой поэтического намека», Лермонтов направляет читательское восприятие, предостерегая от каких бы то ни было категорично однозначных, а потому «ложных» истолкований как романа в целом, так и образа Печорина³³. Не претендуя на «последнее» прочтение романа («Боже... избави от такого невежества!»), мы лишь хотим сказать: только преодолевая в себе «несчастную доверчивость» «к буквальному значению слов», можно приблизиться к пониманию того, что хотел сказать автор «Героя нашего времени» «между строк», а значит – и к смыслу всего произведения.

³² «... Печорин в жизни всегда ниже самого себя» (Фридендер Г. Лермонтов и русская повествовательная проза. С. 40).

³³ Такого рода категоричность, как правило, бывает связана с негативной оценкой личности Печорина. Новейшие интерпретации образа Печорина (см., напр.: *Щенников Г.К.* Художественный эксперимент М.Ю. Лермонтова и Ф.М. Достоевского: Печорин и Ставрогин // Лермонтовские чтения. – Екатеринбург, 1999. С. 20–29; *Он же.* «Журнал Печорина» и «Исповедь» Ставрогина // Известия Урал. гос. ун-та. 2000. № 17. Гуманитарные науки. Вып. 3. С. 154–162; *Тюпа В.И.* Технология семиозстетического анализа («Фаталист» М.Ю. Лермонтова) // Тюпа В.И. Анализ художественного текста. С. 34–101 и др.) могут стать темой другой работы.

РАЗГОВОР О СОВРЕМЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Мы предлагаем вниманию читателей три работы, которые посвящены разбору текстов, созданных относительно недавно и ставших частью большого и очень интересного явления, которое называется «современный литературный процесс». Так получилось, что все исследуемые авторы, Л. Улицкая, Н. Горланова и Д. Рубина, уже став «классиками» новой литературы, представляют особый феномен, который нередко называют «женской прозой». При этом яркая индивидуальность каждого художника позволяет говорить о богатстве традиций и постоянном поиске новых путей.

В центре исследовательского внимания в каждой из работ оказываются различные аспекты, но есть и общая закономерность – все они так или иначе затрагивают проблему связей, становящихся важным элементом художественной конструкции – в каждом тексте разворачивается свой вариант диалога с традицией, диалога с культурой.

Ю.Н. Серго

ПОСТМОДЕРНИСТСКИЙ ДИАЛОГ КУЛЬТУР: ОБРАЗ ИСПАНИИ В РОМАНЕ Д. РУБИНОЙ «ПОСЛЕДНИЙ КАБАН ИЗ ЛЕСОВ ПОНТЕВЕДРА»

Феномен романа Д. Рубиной «Последний кабан из лесов Понтеведра», его языка и образов, во многом обусловлен тем, что это текст автора-эмигранта, написанный от лица героини-эмигрантки, ставящей перед собой задачу освоения чужого культурного пространства, которое предстает как пространство двух стран – Израиля и Испании. Предметом нашего рассмотрения станут принципы создания в тексте «испанского» образа.

Попытки вхождения в чужую культуру уже предпринимались в литературе русской эмиграции третьей волны. Вот что, например, пишет И. Скропанова по поводу творчества З. Зинника: «Отталкиваясь от повествования о перемещенных/переместившихся лицах, писатель выходит на проблему взаимодействия культур, проблему «Россия и Запад». Сквозь эту призму смотрит он на эмиграцию, истинным назначением которой считает он сближение культур, сближение народов. Культуристорическую миссию эмигрантов Зинник видит в том, чтобы быть «переводчиками» между Россией и Западом, помочь им найти – через сферу культуры – общий язык»¹.

Ссылаясь на статью А.В. Гараджи, И. Скропанова дает определение постмодернистского перевода, цель которого – диалог: «Перевод, если пользоваться словами А.В. Гараджи, – это перевод через границу (в данном случае национальную, идеологическую, психологическую, языковую), предпосылка для диалога»². «Труд-

ности перевода» заключаются, по мнению И. Скропановой, в том, что переводчик должен быть равно укоренен в обеих культурах, «от-странен» во взгляде на себя со стороны.

Рассказчица в исследуемом нами тексте стремится частично преодолеть эти сложности, вписывая себя в определенный межкультурный ряд: «Ну а я-то, я – кто я и что в этом полном челяди замке славного рыцаря Альфонсо? Всем чужой пришелец – трувер? трубадур? миннезингер? хуглар! – находчивый и беззастенчивый, отлично знающий свое дело и готовый покинуть владения сеньора, как только его ненасытному воображению наскучат обитатели замка...»³. Образ странствующего певца обозначен в языках разных культур; перечисляя различные способы его словесного обозначения, героиня-рассказчица определяет свою позицию по отношению к создаваемому тексту как диалогическую, приобретенную к множеству языков, в полном соответствии с идеями Ж. Деррида.⁴

Особая сложность передачи образа Испании для героини-рассказчицы состоит в том, что она никогда не видела этой страны, и, что гораздо важнее, не знает ее языка, для писательницы это означает невозможность передачи образа в привычном слове. Поэтому рассказчица переходит на язык искусства, который понятен всем, его можно условно назвать музыкально-визуальным.

³ Рубина Д. Ангел конвойный: Роман и повести. – М.: Эксмо, 2005. С. 55. Далее текст романа Д. Рубиной цитируется по этому изданию, номера страниц указаны в скобках.

⁴ В частности, Ж. Деррида высказывает мысль о том, что постмодернистская поэтика в области языка подобна идее разрушения Вавилонской башни, заставившей людей отказаться от одного языка, господствующего над другими. Множество языков, каждый из которых является носителем части истины, по мнению Ж. Деррида, воплощают подлинную сущность современной культуры. (Деррида Ж. «Жить в языке»: Архитектура и философия. Интервью Евы Майер с Жаком Деррида // Родник. Рига, 1992. № 1).

Юлия Николаевна Серго — кандидат филологических наук, доцент кафедры литературы XX века и фольклора Удмуртского государственного университета.

¹ Скропанова И.С. Русская постмодернистская литература: Учеб. пособие. – М.: Флинта: Наука, 2002. С. 466 – 467.

² Там же. С. 467.

«Музыкальный» образ Испании включает в себя, конечно же, тему «Хабанеры» из оперы «Кармен», которая, как призрак, преследует героиню. «Хабанера» в романе предстает в различных интерпретациях, от высокой до комической. Значимой оказывается и тема Фламенко – знаменитого испанского танца, основы которого преподает и который танцует одна из героинь. В качестве эпиграфов и непосредственно в самом тексте используются испанские народные песни, «оперную» тему продолжают Отсылки к «Дон Жуану», «Дон Карлосу», и т.п. Но ни одна из этих «расхожих» цитат не может создать полнокровный, живой образ Испании, ибо это всего лишь стандартный, лишенный индивидуальности перевод, а такой перевод никогда не может быть адекватным.

Мысль о невозможности перевода озвучивает близкий рассказчице по духу герой – испанец Люсио. «Разве можно перевести с родного языка на другой так, чтобы хоть приблизительно передать – как это ты чувствовал и слышал в детстве, как ты это представлял себе?» – говорит герой. Выслушав перевод старинной песни о кабане из лесов Понтеведра, героиня-рассказчица соглашается: «Перевод – всегда потеря» (75).

Для того чтобы понять образ Испании и передать свое отношение к нему, героине-рассказчице приходится научиться чувствовать музыку чужого языка, научиться подражать чужому слову, чувствовать его значение интуитивно. Музыка подражания рассказчица перенимает у ветра. Тема ветра в романе связана с мыслью рассказчицы о нестандартном, «хулиганском» преодолении стереотипов культуры. Ветер как явление природное помогает рассказчице освоить тему импровизации, подражания, синтеза смыслов в музыке языка:

И тут на балконе тоненько всхлипнул, заплакал ребенок... кто-то невидимый стал его успокаивать, ласково, умиленно гулить. Вдруг кто-то третий вскрикнул: «Ай-яй-яй!», запричитал, заохал, будто палец прищемил; вдруг застонали, заойкали сразу четверо, и взвыл грубый, хамский, глумливый бас, оборвался на хрипе; опять тоненько взвыли, кто-то захихикал...

Таисья оглянулась на мое ошарашенное лицо и пробормотала:

– Это ветер, не бойся. Тут такие концерты бывают – куда тебе твой шабаш! (...)

...Но то, что творилось в недавно отремонтированных трубах системы центрального кондиционирования Матнаса, то, как изоцирено озвучивались щели, прорези, прорехи и щербини, нельзя было назвать завыванием ветра. Каждый раз это обрушивалось на меня внезапным шквалом страшных слуховых и культурных

ассоциаций, оглушало, пугало, истязало и глумилось... (35–36).

В данной цитате слово «труба» может означать не столько трубу центрального кондиционирования, сколько напоминать о музыкальном инструменте, причем духовом. Таким образом, ветер уподобляется музыканту, а звуки, издаваемые им, мелодии, напоминающей человеческую жизнь в бытовом ее варианте. Ветер «пересеивает» звуки человеческой жизни, имитирует голос, играет им, как знаком, за которым нет единого значения, как бы «отбирает» свойство, традиционно соединяемое с человеческой сущностью.

Тот же принцип перенимает и рассказчица, воспринимая музыкальную оболочку слова на иврите отдельно от означающего: «Местное звуковое пространство – ивритская языковая среда – для моего бедного слуха навечно озвучено двояко. Первородный смысл слова накладывается на похожее звучащее, но подчас противоположное по смыслу слово другого языка (...) С детства отлитые в золотую форму воображения контуры слова расплываются, образуя дополнительные зрительные, слуховые и ассоциативные обертоны. Рождается странный гибрид другого измерения, влачащий за собою длинный шлейф иносмысловых теней...

Так вот, «ешиват цевет» – «вышел веток внешний цвет, вышил ватой ваш... кисет?.. жилет?.. корсет?..» (23) Смешение иврита с другими языками в сумме, среди прочего, порождает и мотивы Испании: «Оле?» – единственное число обезумевшего от перемены мира вокруг немолодого интеллигента. (...) «Оле. Оле-лукойе, горе луковое, оля-ля, тру-ляля». «Оле!» – выкрик зрителей, одобрение испанской танцовщице, выгибающей спину в страстном фламенко» (24) ...И наоборот, слово «охлусия» – «население» – вызывало в моем воображении – ох! взмах цветастой юбки, свист хлыста, тихий хохот вееров, рассекающих знойный воздух Андалусии...» (162). Преодолевая стереотип восприятия слова в рамках отдельного языка, автор обретает большую степень свободы в понимании чужого сознания и выражении собственных мыслей.

В речи других героев рассказчице тоже слышится «музыкальный» подтекст, «испанские» ассоциации:

– Гран-ди-о-о-зно!.. – простонал он.

И в этот миг – как бывает в сердцевине развернувшегося сюжета некой драмы (...) – в этот самый миг я услышала зачарованным внутренним слухом некий мягкий аккорд, сплетение нескольких тем: дуновение ветра с Пиренейского полуострова, монотонное жужжание мух сонной сестры Магриба, цоканье лошадиных копыт о мощеный белой византийской мозаикой

двор монастыря, шарканье башмаков проезжего хуглара, дрожание виоловых струн, разбуженных большим пальцем его правой руки, и... и вдруг, натянутый как тетива, – но откуда, откуда в Матнасе? – сладостный и отравленный напев роковой испанской страсти (39–40).

Созвучие «-Гранд-» в устах Альфонсо «прочитывается» героиней-рассказчицей как мелодия образа Испании, связанная с грандом, знатным дворянином, и с Гранадой, южным городом этой страны. Образ хуглара, свободного как ветер странствующего певца, оказывается близок рассказчице, которая рождает свою песню из межъязыкового пространства: иврита, русского и испанского. Межъязыковая реальность рождается из ассоциаций, ломая стереотипы восприятия языков.

Тайна Испании в романе Д. Рубиной берет свое начало в образах и именах двух главных героев, чьи звуковые обозначения тоже отражают авторскую карнавальную игру со словом. Испанское имя героя дополняется «русскими» культурными ассоциациями, которые вносят в повествование дополнительный смысл, имя становится диалогически знаковым, говорящим, «переводимым». Так, в имени «карлика» Люсио заключен намек на женскую сущность, тонкую, ранимую душу героя, ибо это имя на русском языке может быть только женским, не имеющим созвучного мужского аналога. Нежное имя и нежное сердце автор дает герою, внешне похожему на кабана⁵ и умирающему с раной в боку. Привычное звучание слова как бы размывается дополнительным визуальным образом. Имя героя также оказывается созвучно названию барселонского театра «Лисео», что сообщает образу Люсио дополнительный смысл – он человек сцены, театра. Эта тема в дальнейшем получает свое развитие. Фамилия героя – Коронель – созвучна русскому слову «корона», что указывает на «королевское», знатное происхождение. Здесь звуковые составляющие образа-имени вступают в прямое противоречие с визуальными, «телесными» характеристиками.

Визуальный компонент образа героя лжив, что прямо доказывает портрет героя-антагониста, Альфонсо. Альфонсо красив обманной, «самозванной» красотой: «...Безупречная модель; у него были все данные, чтобы стать идолом

Голливуда. Он был рыцарственно красив, словно откован природой по давно забытой, но вдруг случайно найденной форме, по какой в средние века ковали сюзеренов и королей» (29). Примечательно, что если Люсио связан с миром театра, высокого искусства, то Альфонсо «подрабатывает» манекенщиком, по сути дела, торгуя собственной внешностью. В его имени таится «говорящий» смысл. В русской, и не только русской культуре за именем «Альфонс» закрепилось нарицательное значение – мошенник, живущий за счет женщины. Его фамилия, которую автор переводит как «Человечный», в соотношении с именем превращается в пародию.

Итак, Альфонсо порождает «бутафорский», иронический образ испанца, и, как следствие этого, Испании. Его игра – это бездарное представление манекенщика, пытающегося в рамках карнавала изобразить Сида Компедора. Ни декорации средневекового замка, ни театральные костюмы ему в этом помочь не могут. Зато автор довольно удачно использует карнавальную ситуацию для того, чтобы изобразить то, чего не видела – Испанию. Условность карнавального действия позволяет автору отказаться от привычных принципов изображения, уподобиться ярмарочному циркачу, актеру народной драмы:

Ведь любой сочинитель до известной степени – канатоходец. Например, в этой моей «испанской сюите», осторожно переступая по сюжету с пятки на носок, балансируя для равновесия с какой-нибудь убедительной деталью в руках и стараясь не смотреть в бездонную пустоту подо мной, я ежесекундно рискую разбиться в лепешку – изображая, скажем, Испанию, в которой никогда не была (129).

Это – вторая ипостась образа автора после хуглара, трубадура и т.п., вписывающая текст в общекультурное пространство и актуализирующая тему карнавала как общепонятную, не требующую перевода. Итак, в создании образа Испании до известной степени участвует карнавальный принцип⁶.

Одним из способов абстрагирования от окружающей реальности и погружения в вымышленный мир для автора является мысль о том, что визуальный образ – вторичен по своей сути. Это помогает преодолеть комплекс «невидения/неведения» Испании. Творческая игра, музыка слова создают подлинный смысл образа.

⁵ По мнению Т.М. Колядич, «автор использует второе значение ключевого слова – в переносном смысле “кабан” означает мужскую силу, что подчеркнуто и именем одного из героев – Альфонсо – и отдельными характеристиками карлика Люсио». Т.М. Колядич также предлагает анализ образа героя с позиции языковой игры: «Представляя своего героя, автор использует паронимию (однокоренные близкие по звучанию слова). Она как будто играет словами, сочетаниями звуков, вызывающих определенные ассоциации» // Русская литература конца XX века: Учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений / В.В. Агеносов, Т.М. Колядич, Л.А. Трубина и др.; Под ред. Т.М. Колядич. – М.: Академия, 2005. С. 296.

⁶ Принципы карнавализации, описанные М.М. Бахтиным в книге «Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса» (Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. – М.: Худож. лит., 1965), достаточно распространены в современной литературе и имеют прямое отношение к рассматриваемому нами тексту. Вопрос о функционировании принципов карнавализации в творчестве Д. Рубиной, безусловно, заслуживает отдельного рассмотрения.

Однако и визуальный образ может быть важен. Для этого он должен стать цитатным, например, связанным с великими произведениями испанской живописи. Так, внешность Люсио при более близком знакомстве с ним героини-рассказчицы начинает восприниматься ею через визуальные образы картин Веласкеса: «Но маленький Люсио стоял перед моими глазами, похожий на карликов Веласкеса, например, на дону Себастьяна де Морра» (109). Чем более испанская тема пронизывает сюжет, тем больше деталей «испанского» образа проявляется в тексте. Так описание разговора героини-рассказчицы с Таисьей заставляет вспомнить о картине Гойи «Махи на балконе»: «В такие моменты с нее можно было писать портрет знатной испанской сеньоры, наблюдающей за поединком со своего балкона» (125).

Если для автора не представляется возможным создать собственный визуальный образ Испании вне культурного контекста, известного рода клише, то герой-испанец даже из клишированных деталей способен воспроизвести нечто оригинальное. Люсио, рассказывая о корриде, использует как слово, так и пластику, жест. Актерство в данном случае означает подлинное знание сути предмета, Люсио воплощает собой дух Испании, он легко воспроизводит сущность корриды: «В зависимости от перемены ролей он превращался то в быка, то в магадора, сменяя утробный рев на мягкую объясняющую скороговорочку. То вдруг выпрямлялся, гордо выпятив грудь, полоща у бедра свой черный свитер, вывешенный своей же рукой перед своим же носом» (...). Все эти плавные и одновременно молниеносные движения мулетой я, конечно, не раз видела по телевизору в многочисленных передачах об Испании. Но никогда на меня это не производило столь завораживающего впечатления, как в тот момент, когда из-за створки полуоткрытой двери я глядела на маленького смешного увальня, чертовски талантливо играющего корриду за всех!» (60–61).

Люсио как художник-декоратор все страхи своей души воплощает в визуальных образах, которые героиня-рассказчица сначала отторгает, затем постепенно начинает понимать и принимать: «Зайдя в ванную, я не вскрикнула – просто обмякла и отшатнулась к стене, продолжая смотреть на повесившегося Люсио. (...) Он повесил самого себя, он смастерил свое удушье с такой доподлинной силой, что сердце замирало от страха: свернутая шея, вываленный язык, закатившиеся глаза и посиневшее лицо качались в полуметре от меня. И только слишком легкие, слишком маленькие ступни безвольно висящих ног намекали на подделку.

Минуты через две я поднялась, обошла висющую куклу и долго тщательно мыла руки, медленно приходя в себя, не желая видеть мертвеца. (...) – Ты – большой мастер! – сказала я искренне» (133).

Культ страдания и смерти, воспринятый не без помощи Люсио, тоже связывается в сознании героини-рассказчицы с образом Испании:

Боже, мой север! Как я люблю идти вдоль каменных оград, у нас ими обносят клочки земли, и встречать этих прямых статных старух в черном, с косой в руках, и обернуться и долго смотреть – как бредут они за повозкой, груженной сеном. (...) В Испании страшные распятия... Мы догадались, что если он дважды падал на крестном пути, то должен был расшибить себе колени. Поэтому сплошь и рядом на кресте он – с разбитыми коленями, с содранной, свернутой шкуркой кожи, израненный и измученный... (137)

Диалог рассказчицы и героя представляет собой попытку перевода одного языка культуры на другой, что соответствует постмодернистской идее диалога. Как мы уже отмечали выше, проблема перевода несколько раз обозначается в разговоре героини-рассказчицы с авторским именем Дина и Люсио. Героиня-рассказчица, по сути дела, альтер эго автора, признает вслед за Люсио, что перевод всегда потеря, но не прекращает своих попыток «перевести» испанскую культуру на язык русской. Тема гибели рода, смерти как проклятия, и, наконец, тема «дружеских», «равных» отношений со смертью и тема неразделенной любви предстают для рассказчицы не только как испанские, они порождают некое интертекстуальное прочтение. Особенно значимым диалог с русской литературой становится при обращении к двум последним темам. Рассмотрим их чуть подробнее.

С русской ментальностью и культурой образ Испании, предстающий в слове Люсио, роднит прежде всего особое отношение к смерти:

– Вот Лорка писал: «В Испании мертвый человек гораздо мертвее, чем в любой другой стране мира...» А у нас, в Галисии, вообще к смерти относятся... как бы это тебе объяснить... по-дружески, что ли, на равных. (...) Ты знаешь, я с детства над этим думал. Вернее, когда стал подрастать – всегда думал о смерти. Мне кажется, настоящие мужчины должны жить так, словно каждую минуту они готовы принять ее в объятия, как подружку (138).

Монолог героя включает в себя рассказ об убийстве, свидетелем которого стал еще совсем юный Люсио в Мадриде, обрядах, совершаемых в Испании после спасения от смерти:

К сожалению, – Люсио досадливо пощелкал пальцами, – у меня не хватает иврита объяс-

нить тебе более... вдохновенно, красочней, страшнее!.. Недалеко от Сантьяго, в округе Ньювес, каждый год 29 июля все те, кто спасся от смерти, надевают саваны, ложатся в гробы, а их родственники обносят их вокруг церкви Рибартеме (138).

Здесь в монологе героя еще раз обозначается проблема «трудностей перевода», которая связана с тем, что носители разных языков говорят на третьем, «вавилонском» наречии, которое мешает им адекватно понять друг друга. Оба героя – эмигранты, и для обоих понимание означает проникновение в суть исконной, испанской или русской, культуры. Это проникновение оказывается возможно, но не благодаря языковым параллелям, а при помощи общности сюжета, который существует в воображении носителей вышеозначенных культур. «Перевести» этот сюжет на чужой язык трудно, но воспринимающий, в данном случае – русская героиня-рассказчица – может восстановить в своей памяти параллельный сюжет из русской культуры и таким образом участвовать в диалоге.

«Ах, черт возьми, послушай, как жаль, что ты не понимаешь испанский!» – восклицает герой. На что героиня-рассказчица ему тихо возражает: «Как жаль, что ты не понимаешь русский» (138–139). Смысл этого короткого спора как раз состоит в том, что каждый на своем языке оказывается способен выразить сокровенную суть отношения к смерти, и предстает она примерно одинаковой. Ведь слова Люсио, по сути, повторяют мысль автора из рассказа И.С. Тургенева «Смерть», который, безусловно, известен рассказчице:

Удивительно умирает русский мужик! Стояние его перед кончиною нельзя назвать ни равнодушием, ни тупостью; он умирает, словно обряд совершает: холодно и просто (...) Старушка помещица при мне умирала. Священник стал читать над ней отходную, да вдруг заметил, что больная-то действительно отходит, и поскорее подал ей крест. Помещица с неудовольствием отодвинулась. «Куда спешишь, батюшка, – проговорила она коснеющим языком, – успеешь...» Она приложилась, засунула было руку под подушку и испустила последний вздох. Под подушкой лежал целковый: она хотела заплатить священнику за свою собственную отходную...

*Да, удивительно умирают русские люди!*⁷

Таким образом, не язык, а литература, литературный сюжет и его авторская оценка становятся тем «языком», который помогает установить взаимопонимание между носителями испанской и русской культуры. Идея «буднично-

сти» отношения к смерти в сочетании с ее мужественным приятием завораживала И.С. Тургенева и не оставляет равнодушным «испанского» героя Д. Рубиной. Параллель в восприятии выступает как одна из возможностей перевода. И пусть диалог Люсио и рассказчицы на внешнем уровне демонстрирует непонимание, само рождение интертекстуальной связи свидетельствует обратное.

Тема неразделенной любви, которую разыгрывает Люсио в своем кукольном спектакле, повторяет сюжет стихотворения М.Ю. Лермонтова «Нищий»:

У врат обители святой
Стоял просящий подаюня
Бедняк иссохший, чуть живой
От глада, жажды и страданья.
Куска лишь хлеба он просил,
И взор являл живую муку,
И кто-то камень положил
В его протянутую руку.
Так я молил твоей любви
С слезами горькими, с тоскою;
Так чувства лучшие мои
Обмануты навек тобою!⁸

Герой романа, пытаясь объяснить свои отношения с женой, прибегает к той же аллегории:

– А помнишь, а помнишь, миамор, в Тюильри, нашей первой весной в Париже, мы увидели нищего калеку с баночкой, в которую он собирал милостыню... Так он доковылял до пары влюбленных, они сидели друг напротив друга... Нищий остановился рядом с ними, потрянул баночкой и смотрел, смотрел (...)

– Ну и что?! – крикнула истерично куколка. – Что ты хочешь сказать этой дурацкой сценой?

– То, что я – нищий, который годами смотрит на ваши ласки, нищий, которому не полагаются ничего, кроме жестяной баночки с несколькими жалкими грошами... Любовь моя, когда человеку ничего не остается – ему остается только смерть... (142)

Образ нищего тоже в данном случае является тем культурным знаком, который одинаково понимается в сознании русского и испанца и не требует перевода.

Образность, метафоризация, музыкальность, обращение к общеизвестным сюжетам не осложняют понимания, а упрощают его, ибо создают идеальные условия для постмодернистской диалогической ситуации. Рассказчица и герой, вступающая в диалог на уровне сюжета, образа и метафоры, обретают взаимопонимание и совместными усилиями порождают образ Испании, который является результатом взаимодействия языков разных культур и различных видов искусства.

⁷ Тургенев И. Записки охотника. Накануне. Отцы и дети. – М.: Худож. лит., 1971. С. 193, 199.

⁸ Лермонтов М. Стихотворения. Поэмы. Маскарад. Герой нашего времени. – М.: Худож. лит., 1972. С. 42.

М.П. Абашева, Ю.Ю. Даниленко

«РУССКИЕ РАЗГОВОРЫ» В СОВРЕМЕННОЙ ПРОЗЕ

(случай Н. Горлановой)

Сегодня в исследованиях текущей русской литературы стало общим местом мнение о том, что основной вектор ее развития связан с постмодернистской поэтикой. Действительно, игра, ирония, интертекстуальность стали непеременимыми свойствами едва ли не большинства текстов нынешнего рубежа веков. Вместе с тем, отчетливо намечается прямо противоположная стилевая тенденция: обострившееся внимание художника к живой устной речи, бытовому слову. По-разному воплощенная, эта тенденция проявляется во множестве современных текстов. Так, «Венерин волос» М. Шишкина построен на воспроизведении стенограмм-монологов русских эмигрантов в Швейцарии. В романе «Номер один, или в садах других возможностей» Л. Петрушевская вводит читателя в причудливую фабулу через голоса беседующих героев – только из этой имитации устной речи читатель должен восстановить характеры, обстоятельства, фабулу, сюжет... В поэзии «летучее» устное слово живет на библиографических карточках Льва Рубинштейна. Бытовая речь стала основой текста в современной драматургии: об этом свидетельствует практика документального театра («вербатим») – когда пьеса составляется из записанных устных рассказов-интервью.

Впрочем, эта тенденция вызревала гораздо раньше, в отечественной литературе 1960-70-х годов. В обжигающе правдивых монологах прозы Светланы Алексиевич («У войны не женское лицо», «Цинковые мальчики» и др.), в речи героев вольной «городской прозы», в основанной на народной речи прозе «деревенской». В поэзии конкретистов, легитимировавших как поэтический текст «подслушанную» бытовую реплику. (Ян Сатуновский сформулировал эту установку в своем стихотворении: «Главное – иметь нахальство знать, что это стихи»). Отказ от доминирующего типа литературности посредством вовлечения бытового слова – периодически повторяющееся историко-литературное явление. И здесь интересен путь, который ищет художник – всякий раз заново. В этих поисках проявляются исторически конкретные черты литературного процесса. Как сегодня, когда идея Ю. Тынянова о том, что литература обновляется через быт,

представленный прежде всего его речевой стороной¹, вновь становится особенно актуальной.

Учитывая описанную тенденцию, в изучении языка современной художественной прозы имеет смысл вернуться к известной, но методологически недостаточно востребованной исследователями современного литературного процесса теории. Мы имеем в виду теорию речевых жанров М.М. Бахтина, продолженную в работах Ю. Кристевой, А. Вержбицкой и др. М.М. Бахтин, предваряя свои исследования о принципиально открытой, незавершенной природе романа, изучал жанровую природу «дохудожественных» текстов. Он ввел понятие *речевого жанра* (высказывания) как единицы коммуникации: «Мы говорим только определенными речевыми жанрами, то есть все наши высказывания обладают определенными и относительно устойчивыми типическими *формами построения целого*. Мы обладаем богатым репертуаром устных (и письменных) речевых жанров. Даже в самой свободной и непринужденной беседе мы отливаем нашу речь по определенным жанровым формам, иногда штампованным и шаблонным, иногда более гибким, пластичным и творческим. Эти жанры даны нам почти так же, как нам дан родной язык, которым мы свободно владеем и до теоретического изучения грамматики»². Бахтин выделяет две категории речевых жанров: *первичные* (простые, как правило, устные) и *вторичные* (сложные, преимущественно письменные) и указывает на принципиальное различие между этими категориями. Вторичные речевые жанры – романы, драмы, научные исследования и т.п. – возникают в условиях более сложного и относительно высокоорганизованного культурного общения (преимущественно письменного) – художественного, научного и т.п. В процессе своего формирования они вбирают в себя и перерабатывают различные первичные (простые) жанры, сложившиеся в условиях непосредственного речевого общения. Первичные жанры, входящие в состав сложных, трансформируются в них и приобретают особый характер: утрачивают непосредственное отношение к реальной действительности и к реальным чужим высказываниям, вступают в новые диалогические отношения уже в качестве литературных элементов. Например, «реплики бытового диалога или письма в романе, сохраняя свою форму и бытовое значение

Марина Петровна Абашева — доктор филологических наук, профессор кафедры новейшей русской литературы Пермского государственного педагогического университета.

Юлия Юрьевна Даниленко — кандидат филологических наук, старший преподаватель кафедры новейшей русской литературы Пермского государственного педагогического университета.

¹ Тынянов Ю.Н. О литературной эволюции // Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. – М.: Наука, 1977.

² Бахтин М.М. Проблема речевых жанров // Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. – М., 1979. С. 249.

только в плоскости содержания романа, входят в реальную действительность лишь через роман в его целом, то есть как событие литературно-художественной, а не бытовой жизни»³. Роман в его целом является высказыванием, как и реплики бытового диалога (он имеет с ними общую природу), но, в отличие от них, это высказывание вторичное (сложное).

Современная лингвистика (речеведение) активно занимается проблемами речевых жанров⁴. Однако, как справедливо замечает Т.В. Шмелева, «... на создание энциклопедии жанров пока никто не решается. <...> Пока же она выглядит «собранием пестрых глав», посвященных полемике вокруг и наблюдениями над отдельными жанрами»⁵.

Пока в определении речевых жанров ученые сходятся в том, что они имеют не только информативную, но и фатическую природу. (Думается, именно это их качество так привлекательно для литературы). Фатическое общение⁶ понимается жанроведами (Т.Г. Винокур, К.Ф. Седов, В.В. Дементьев и др.) как общение ради общения, а не ради передачи информации. Т.Г. Винокур определяет фатическое речевое поведение как «речевой акт, интенция осуществить который нацелена на сам этот акт как на предпочтительный способ вступить в общение: а) частные цели в фатическом речевом жанре всегда подчинены начальному контактному импульсу; б) информативная задача высказывания, следовательно, с точки зрения участников общения, вторична; в) коннотативный план коммуни-

кативно-стилистического характера, наоборот, способен выступать как абсолютная ценность»⁷.

Изучение речевых жанров является весьма продуктивным не только в собственно лингвистическом смысле. Исследование живых речевых жанров конкретной эпохи реконструирует важнейшие особенности картины мира человека и общества. Одна из последних работ такого рода – книга американского антрополога Нэнси Рис «Русские разговоры». Культура и речевая повседневность эпохи перестройки» (2005). В книге Н. Рис предпринят глубокий анализ современного состояния речевого поля перестроечной и постперестроечной России на основе изучения устных речевых жанров.

Цель настоящей работы – изучение процесса функционирования первичных речевых жанров, когда они бытуют внутри вторичных. Наиболее яркий и наглядный случай актуального взаимодействия первичных и вторичных жанров в современной прозе – произведения Нины Горлановой.

Нина Викторовна Горланова – известная российская писательница, живущая в Перми. Член Союза российских писателей (1991), автор восьми книг («Родные люди» – 1990, «Вся Пермь» – 1996, «Подсолнухи на балконе» – 2002, «Светлая проза» – 2005 и др.), постоянный автор журналов «Новый мир», «Знамя», «Октябрь». Произведения Нины Горлановой популярны в стране, переведены и изданы за рубежом. Н. Горланова – лауреат многих престижных премий. Ее рассказ «Любовь в резиновых перчатках» был удостоен первой премии Международного конкурса на лучший женский рассказ, организованного Колумбийским университетом, редакцией журнала «Октябрь» и феминистским клубом «Преображение» (1992 г.). В 1996 г. «Роман воспитания», написанный Горлановой в соавторстве с мужем – В.Букуром, был номинирован на Букеровскую премию и входил в шорт-лист победителей. В 2003 году Горланова получила премию имени П.Бажова за книгу «Подсолнухи на балконе», изданную в Екатеринбурге.

Опыт Горлановой уникален даже на фоне общей тенденции интереса к устному слову. Последнее становится для Горлановой объектом изображения: не средством выразительности, а художественной задачей. Проза Н. Горлановой стремится мимикрировать под живую разговорную речь.

«– Ну, Люсь, как? – спросила она подругу, приступая к резанию хлеба.

– А я и не догадалась помочь, – подумала вслух Люсь. – Все как-то так... Пришел он к нам обратно, понимаешь.

³ Бахтин М.М. Проблема речевых жанров // Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. – М., 1979. С. 239.

⁴ Теория речевых жанров получила развитие и преломление во многих научных теориях как исследовательский метод: саратовская, московская школа и другие лингвистические научные центры продолжают исследование речевых жанров в современной социолингвистической ситуации. Теория речевых жанров также легла в основу постструктуралистской теории дискурса и дискурсивного анализа, разработанных Ю. Кристевой. В 1997 г. Т.В. Шмелева предложила единственную, на сегодняшний день, универсальную модель описания и систематизации РЖ в виде «анкеты», которая включает в себя семь пунктов: 1) коммуникативная цель жанра, 2) концепция автора, 3) концепция адресата, 4) событийное содержание, 5) фактор коммуникативного прошлого, 6) фактор коммуникативного будущего, 7) языковое воплощение. Помимо основной типологии разграничения РЖ на первичные и вторичные, предложенной М.М. Бахтиным, традиция жанроведения разработала еще ряд типологических противопоставлений РЖ: 1) Фатические и информативные, 2) риторические и нериторические, 3) конвенциональные и неконвенциональные, 4) простые и сложные.

⁵ Шмелева Т.В. Речеведение в современной русистике // Русский язык: исторические судьбы и современность: тр. и материалы II междунар. конгресса исслед. рус. языка. – М., 2004. С. 30.

⁶ Понятие «фатическое общение» вводит Б. Малиновский, определяя его как такую разновидность речи, которая отражает заложенное в самой природе человека стремление к созданию «уз общности» между людьми и часто выглядит как простой обмен словами. Далее идеи Малиновского развивают Р. Якобсон, Г.Г. Почепцов, К. Писаркова и др. Системно фатическую речь описала Т.Г. Винокур в работах «Говорящий и слушающий» (1993) и «Информативная и фатическая речь как обнаружение разных коммуникативных намерений говорящего и слушающего» (1993).

⁷ Винокур Т.Г. Говорящий и слушающий: варианты речевого поведения. – М.: Наука, 1993. С. 108–109.

– Как? – в ажиотаже спросила Зина, уже входя во вкус сочувствия. Он пришел сам? И что сказал? Как это было? <...>

– Потом обсудим, а сейчас Владик придет, и сядем. Я вот Люське твоего мужа нахваливаю.

– И зря, – закусила покрашенные губы Зина, все еще колеблясь: беречь краску на них или расслабиться и пооткровенничать с подругами.

– Почему? – Люся помогла Зине убрать осколки ампул со стола.

– Потому что он совсем не прикасается ко мне с тех пор, как ушел на конвейер. Приходит с работы и спать заваливается.

Люся готова была тоже подключаться к бабьему такому рыданию – чисто нервному, конечно, но все равно приятно расслабиться в общей невезухе личных жизней»⁸.

Горлановское повествование организуется не столько жанрами литературы, сколько жанрами речи.

Жанр разговора по душам из всех фатических жанров закономерно считается наиболее «русским», в полной мере отражающим русскую ментальность. «Разговор по душам – уникальный жанр русского общения, не обнаруживаемый в других коммуникативных культурах, – отмечают исследователи Л.Н. Дьякова и И.А. Стернин. – Иностранцу трудно объяснить, что это такое. Разговор по душам – это, прежде всего, разговор, начисто лишенный всякой официальности, формальности»⁹. Это «длинный, без ограничения во времени, эмоциональный разговор двух людей, в медленном, задушевом темпе, негромко. Возможно прикосновение друг к другу. Это разговор преимущественно дома, в неформальной одежде, за едой или рюмкой вина, когда обе стороны в том числе жалуются друг другу на жизнь, заверяют друг друга в понимании, дружбе и поддержке, с обсуждением многих личных, в том числе психологических проблем. Значительную часть разговора по душам занимает рассказ собеседников друг другу о «трудностях жизни». Русские люди любят изливаться, даже «выворачивать» душу собеседнику, они обычно не стесняются это делать, не стесняются рассказывать о сокровенном, могут излить душу постороннему, случайному встречному, попутчику в поезде. Русский человек раскроет собеседнику свою душу, но он ожидает при этом, что сможет заглянуть и в душу собеседнику. Существенно, что русский человек может серьезно обидеться, если собеседник «не пускает» его к себе в душу – таких

людей не любят, считают, что они скрывают что-то плохое»¹⁰.

Наиболее популярным речевым жанром у Горлановой является застольный разговор. Писательница убеждена: «Дружеская вечеринка как мировое яйцо, из которого, как в мифе, все рождается: дружба, любовь, семья, мое желание стать писателем...»¹¹

Редкий текст писательницы обходится без застольного разговора:

«Женщины расплакались, накрыли изобильно стол, разлили по стаканам бутылку водки, полрюмки даже бабушке дали.

– Вдивно выпила, – подтвердила бабушка.

– А я думаю, в кого у меня жена? Вы знаете, Виктор Алексеевич, дочь ваша как поссорится со мной, так все к Окуджаве собирается ехать.

– Кто такой этот Окуджава?

– Давайте споем, – попыталась настроить веселье на прежнюю волну Лидия Павловна.

Но бабушка вдруг начала говорить:

– Надя, ты Федора помнишь – Матвеевских? Матвея Ивановича сына, да. Федор Матвеевич. Ох, он за мной ухлестывал – в девках я колды была, а потом мы поругались чего-то, он уехал, меня сватать стали, тятенька неволилшибко, ну со зла я за хозеина своего и вышла. Едем с венчанья, а Степанида прибегает: мол, Федька там ждет тебя. Пополотнела я, видать, вся, а хозеин видит, такое дело, лошадей в лес хозеин-от... да заломал меня и нарушил, а ривить: куда я такая-то Феденьке нужна...

Старушка прослезилась воспоминаниям:

– Шибко любил меня хозеин-от! Сарство ему небесное! Потом, колды его во враги записали, Федя приходил ино... Я не пустила уж»¹².

Особое внимание хотелось бы обратить на речевой жанр, популярный у Н. Горлановой и подробно описанный в книге Н. Рис о речевой культуре России перестроечных лет. Это жанр литании. Понятие «литания» восходит к церковному лексикону и означает мольбу, молитву. Н. Рис понимает под литаниями жанры разговорной речи, в которых говорящий «излагает свои жалобы, обиды, тревоги по поводу разного рода неприятностей, несчастий, болезней, утрат, а в конце произносит какую-нибудь обобщенно-фаталистическую фразу или горестный риторический вопрос (например, «Ну почему у нас все так плохо?») Завершить литанию может тяжкий вздох, выражающий разочарование и покорность

¹⁰ Там же.

¹¹ Горланова Н.В. Время как пародия на вечность (несерьезные мемуары) // Горланова Н.В. Вся Пермь: рассказы / сост., подгот. текста и вступ. статья М.П. Абашевой. – Пермь: Изд-во Перм. ун-та, 1996. С. 365.

¹² Горланова Н.В. Беседы у голубого экрана // Горланова Н.В. Светлая проза: рассказы. – М.: ОГИ, 2005. С. 41.

⁸ Горланова Н.В. Подсолнухи на балконе // Горланова Н.В. Светлая проза: рассказы. – М.: ОГИ, 2005. С. 238.

⁹ Дьякова Л.Н., Стернин И.А. Жанр разговора по душам и русская авторская песня // Жанры речи: сб. науч. ст. – Саратов, 2005. Вып. 4: Жанр и концепт. С. 273.

судьбе»¹³. Именно интонации *литании* слышны в разговорах по душам и застольных беседах, воспроизводимых в прозе Н. Горлановой:

«Я: О, советские люди, как вас искорежили, бедных. Во всем мире коммерция, лишь бы людям было хорошо...»

Мама: А чем нам плохо? Мне не надо машины, ни лодки, ни самолета. На машине можно разбиться, на лодке – утонуть, с самолета – упасть.

Я: Мама, это и есть рабство, так говорить. Вот моя знакомая уехала в Израиль 20 лет назад, а нынче в Москву приезжала, так каждый день в гостинице плакала: жалко нас.

Мама: А ты не жалеешь. Так и надо. Ты, дочка, не жалеешь ее – уехала – так ей и надо.

Я: Она нас жалела.

Мама: Не пересекай! Она врёт, она говорит, что нас жалеет, а на самом деле – себя жалеет, что уехала»¹⁴.

По наблюдениям Нэнси Рис, элементы литаний включались практически в каждый разговор, становились строительным материалом речевой коммуникации. «Литании обеспечивали говорящих важнейшими семиотическими кодами и оценочными векторами, с помощью которых человеческое восприятие «обрабатывало» бурные события дня. Одновременно литании осуществляли парадоксальную трансформацию ценностей: страдание становилось заслугой, положение жертвы стяжало уважение, утраты обращались в приобретения»¹⁵.

В прозе Н. Горлановой: литании создают особую трогательную тональность и одновременно удовлетворяют читательскую потребность любого русского человека – насладиться страданием, приобщиться к «высокому» положению мученика, стать чище. Ряд текстов Н. Горлановой почти целиком выдержан в жанре литаний: «Покаянные дни, или в ожидании конца света», «Молитва во время бессонницы», «Водоканалы и моя душа», «Записки из мешка» и др. Причем

характерно, что названные тексты построены как дневниковые записи – литания словно становятся ежедневной, приобретает универсальный характер, отражающий национальную ментальность и современную действительность:

«2.02.01. Господи, спаси нас! Вчера я снова затемпературила. Пью бисептол, но если он поддельный, т.е. крахмал, то... по грехам нашим, я знаю, Господи, но Ты милостив, помоги нам! Воды нет во всем районе – авария, все коммуникации прогнили, а власти о нас совсем не думают...»

Хотела идти к исповеди, но температура держится. Видимо, только такая жизнь и нужна мне, чтоб не потерять чувство МИСТИЧЕСКОГО (возможность и желание писать). Потому что с температурой и больной спиной сижу и с удовольствием пишу, а было бы все хорошо, может, бегала бы по магазинам»¹⁶.

Таким образом, Н. Горланова в своих текстах воспроизводит речевую картину мира русского человека, воплощенную в первичных фатических речевых жанрах. Поскольку модели речевых жанров заложены в языковой памяти каждого носителя языка, тексты Н. Горлановой, основанные на речевых жанрах, оказываются мгновенно узнаваемыми, дешифруются читателем. Подобное «узнавание» и обеспечивает читательское включение и со-участие в тексте. Именно установка на воспроизведение фатических речевых жанров обеспечивает текстам Н. Горлановой читательский успех.

В целом же тяготение современного искусства к устному бытовому слову, к жанрам устной речи в их первозданности свидетельствует о том, что литература тяготеет к обновлению. Подобные процессы обновления художественного языка связаны с общей ситуацией «усталости» литературы от постмодернизма, с поиском выхода через стратегии «новой искренности» и отказа от «литературности» – в том виде, в каком она сложилась сейчас.

¹³ Рис Н. Русские разговоры: культура и речевая повседневность эпохи перестройки / Рис Н.; пер. с англ. Н.Н. Кулаковой, В.Б. Гулиды; предисл. И. Утехина. – М.: Новое лит. обоз., 2005. С. 160.

¹⁴ Горланова Н.В. Пермские пенсионерки у голубого экрана // Горланова Н.В. Вся Пермь: рассказы; сост., подгот. текста и вступ. статья М.П. Абашевой. – Пермь: Изд-во Перм. ун-та, 1996. С. 267.

¹⁵ Рис Н. Русские разговоры: культура и речевая повседневность эпохи перестройки / Рис Н.; пер. с англ. Н.Н. Кулаковой, В.Б. Гулиды; предисл. И. Утехина. – М.: Новое лит. обоз., 2005. С. 159.

¹⁶ Горланова Н.В. Записки из мешка // Горланова Н.В. Светлая проза: рассказы. – М., 2005. С. 280.

Т.В. Садовникова

ВЕЧНАЯ СОНЕЧКА

(О ПОЭТИКЕ ПОВЕСТИ Л. УЛИЦКОЙ «СОНЕЧКА»)

Лучшие тексты женщин-писательниц являются собой образец письма, где за взаимоотношениями в бытовой сфере мерцает бытие. К таким текстам, безусловно, следует причислять вышедшую в 1992 году в «Новом мире» и сразу же включенную в букеровский шорт-лист повесть Л. Улицкой «Сонечка».

Уже самим заглавием автор затевает своеобразную игру с читателем, активизируя его культурную память и отсылая к носящим то же имя героиням русской литературы XIX века, при этом важно не столько тождество имен, сколько то, что составляет основу характера всех героинь. Сонечка Улицкой так же готова жертвовать собой и самоотверженно любить близких, как героини Ф.М. Достоевского («Преступление и наказание»), Л.Н. Толстого («Война и мир»), А.П. Чехова («Дядя Ваня»). И, видимо, неслучайно писательница, характеризуя особенности мировосприятия героини, обладающей особым рода «отзывчивостью к печатному слову», которая «была столь велика, что вымышленные герои стояли в одном ряду с живыми, близкими людьми»¹, и приводя пример разноплановых, но равных по силе воздействия на героиню событий, из необъятного мира художественной литературы выбирает именно «светлые страдания Наташи Ростовской у постели умирающего князя Андрея». Эти страдания Сонечка (внешне некрасивая, как и героиня чеховской пьесы) воспринимает, как толстовская Соня, двоюродная сестра Наташи Ростовской, которая жертвует своей любовью к Николаю ради его счастья и счастья всей воспитавшей ее семьи; терзаясь и в то же время втайне гордясь принесенной ею жертвой, Соня продолжает жить в доме Ростовых, ухаживая за графиней. Так и Сонечка Л. Улицкой, узнав об измене мужа и приняв ее неизбежность (героиня всегда считала, что счастье любви и материнства было «случайным, по чьей-то ошибке или недосмотру на нее свалившимся» – [299]), не меняет своего отношения к Ясе («сирота, бедная девочка, детдом») и продолжает жить, раз в неделю принимая в своем доме Роберта Викторовича с Ясей и наутро собирая им остатки салатов в баночки. Однако героиня Улицкой не считает, что

в этой ситуации она может быть жертвой (за нее это делают другие), и не испытывает тайной гордости от приносимой ею жертвы, что могло бы возвысить героиню в собственных глазах. Осознавая, что «жизнь лопнула по всем швам», Сонечка приходит к мысли о высшей справедливости случившегося и высшей мудрости, которую видит в том, что именно Яся смогла вернуть ее мужа к самому главному, что было в его жизни – «к его художеству» (не так ли Соня Мармеладова отказывается судить Раскольников?). Такая позиция героини не игра в благородство и не отчаянная глупость, это своеобразная женская мудрость (София с греческого и переводится как «мудрость»), которая не дает окружающим повода для сплетен и злословия.

Более того, Сонечка-София как раз и становится воплощением «Премудрости Божией», «Души Мира» в том смысле, какой вкладывал в эти понятия Владимир Соловьев. Напомним, что в его учении София – это особого рода энергия, посредник между безусловным единством Божества и реальным миром, объединяющее и гармонизирующее начало. Как женская индивидуальность София приближается к образу Девы Марии. В поэтической практике Владимира Соловьева определяющими становятся мотивы ожидания Ее пришествия; своим появлением Она способствует пробуждению души и сердца лирического героя. И Л. Улицкая в своей повести отмечает, что Роберт Викторович сразу же во внешне некрасивой Сонечке увидел «женщину, освещенную изнутри подлинным светом, предчувствовал в ней жену» [285], ощутил «сильнейшее чувство свершения судьбы», и жизнь его с этого момента была «освещена присутствием жены Сони» [287] (мотивы предчувствия судьбоносной встречи заставляют вспомнить и блоковские строки: «Предчувствую Тебя. Года проходят мимо...»). Именно Сонечка смогла удержать в «хрупких руках» «изнемогающую, прильнувшую к земле жизнь» Роберта Викторовича, удержать для того, чтобы потом передать ее Ясе. Сонечка, таким образом, оказывается тем гармонизирующим началом, которое, по Соловьеву, может связать природную жизнь (в этом качестве выступает Яся с ее «козьими грудями», словно выточенной «из белого и теплого дерева» фигурой, «лунной» яркостью тела и «кошачьей приспособляемостью») с божественным бытием, причем особую роль в подъеме к таким высотам играет «художество» Роберта Викторовича: художественное творчество, являясь земным подобием творчества божественного, способно исцелить и возродить челове-

Татьяна Валерьевна Садовникова — кандидат филологических наук, старший преподаватель кафедры литературы и методики преподавания литературы Челябинского государственного педагогического университета.

¹ Улицкая Л. Сонечка // Улицкая Л. Медя и ее дети. – М.: Вагриус, 1996. С. 277–278. В дальнейшем повесть цитируется по данному изданию с указанием страниц.

чество. Яся вдохновила Роберта Викторовича на создание целой серии «белых полотен» (мотив возрождения), но только Соня смогла развесить эти картины для посмертной выставки (приближение к миру высших существей, неслучайно в Сонину работу «вмешивается» неожиданно появившееся солнце – символ или воплощение верховного бога в религиозно-мифологической традиции). Однако есть доля иронии в том, что Сонечка Л. Улицкой, в отличие от героини «Софийного цикла» Вл. Соловьева, царит не в «высоком дворце», а в подвале библиотеки.

Вообще, Сонечка стремится к обитанию в замкнутых пространствах. Замкнуто уходом в книжный мир пространство ее души, «безмятежной», «закутанной в кокон из тысяч прочитанных книг, забаяканной». Замкнуто и ограничено рамками подвала физическое бытие Сонечки. С появлением в ее жизни Роберта Викторовича начинается расширение границ существования героини, ее выход из замкнутых пространств. После замужества «Сонечкино дарование яркого и живого восприятия книжной жизни отуманилось, как-то одеревенело, и оказалось вдруг, что самое незначительное событие по эту сторону книжных страниц <...> важнее и значительнее» [288] того, чем раньше жила Сонечка. А после рождения дочери и вовсе «все у Сонечки изменилось так полно и глубоко, как будто прежняя жизнь отвернулась и увела с собой все книжное, столь любимое Соней содержание...» [293]. Забросив чтение, Сонечка с головой ушла в заботы о дочери и хозяйственные хлопоты и со временем «превратилась из возвышенной девицы в довольно практичную хозяйку» [299].

Расширяется и жилая площадь, которую занимает семья Роберта Викторовича. Из прежде любимых подвалов (сначала библиотечного, потом подвала заводоуправления – первой совместной квартиры) Сонечка переселяется в домик из сырых саманных кирпичей, а затем и в деревянный двухэтажный дом, целую четверть которого с примыкающим садом Сониными «огромными хлопотами семья полуобменяла-полуприкупила» [299]. «Великая цель» существования героини – обретение дома со всеми бытовыми удобствами и обширными пространствами – была достигнута. Прежде нетребовательная к внешним проявлениям уюта, Сонечка начинает обставлять свой дом, и делает это почти с религиозным рвением (Улицкая отмечает тяготение героини к «упорядоченно-ритуальной жизни предков», основой которой являлся незыблемый «тяжелоногий стол»). От прежней книжной жизни Сонечка переходит к «кухонной», ее «домашнее творчество», по мысли Роберта Викторовича, отличается «убедительной художественностью, высокой осмысленностью и красотой». И все же обширные

пространства этого обустроенного стараниями героини дома не позволяют говорить о преодолении прежней замкнутости ее существования. Сонечка контактирует с реальным миром лишь в той мере, в какой это необходимо для приобретения очередного сервиза или шкафчика. Поток исторических событий по-прежнему проходит мимо нее, хотя Улицкая четко обозначает время действия (нэп – война – конец пятидесятых – оттепель – середина семидесятых). И если раньше чтение давало возможность «увилить от необходимости жить» в мире реальном, то с появлением своего дома и практически незаметным присутствием в нем Яси Сонечка создает себе новую иллюзию – «иллюзию увеличения семьи».

Однако в обобщенно-философском плане, который «закодирован» писательницей уже самим выбором героини, обозначенные обстоятельства приобретают иной масштаб, а такие категории, как Дом и Семья приближаются к архетипическим. Это подтверждает и финал повести. После смерти Роберта Викторовича Сонечка открывает в себе новую ипостась – Матери (именно так – с большой буквы): «Яся держала все время Соню за руку, вцепившись, как ребенок. Была она сирота, а Соня была мать» [332].

Архетип Матери в опосредованном виде появляется на страницах произведения уже в самом начале повествования. Роберту Викторовичу, испуганному Сониной реакцией на предложение руки и сердца, показалось, что «Кибела снова дразнила его красным острым языком». Во фригийской мифологии Кибела рассматривается как Великая Мать и является матерью богов и всего живущего на земле; она возрождает умершую природу и дарует плодородие. Образ языческой богини с ее культом, носящим оргиастический характер, в данном случае не столько «накладывается» на образ героини, сколько характеризует героя, в прошлом «женолюба и потребителя».

В то же время в паре Сонечка – Яся можно найти и библейскую параллель – Лия и Рахиль, две сестры, ставшие женами одному человеку. Первая (Лия) – по прихоти отца, заменившего во время свадьбы младшую Рахиль старшей дочерью; вторая (Рахиль) – по желанию и неодолимому влечению к ней самого Иакова. Библейские имена появляются и в тексте повести в устах художника Тимлера, причем акценты смещены в сторону Лии – Сонечки (по библейской легенде Лия менее красива, чем ее сестра): «Красиво как... Лия и Рахиль... Никогда не знал, как красива бывает Лия...» [334]. Параллель Иаков – Лия – Рахиль прослеживается и на уровне отношений, которые возникают внутри треугольника Роберт Викторович – Сонечка – Яся. После женитьбы на желанной ему Рахили Иаков не оставляет Лию, все вместе они покидают землю отца их Лавана.

И Роберт Викторович «вопреки Сонечкиному предположению <...> вовсе не собирался ее оставлять» [327]. «Трио» даже совершает выход в свет, чем вызывает пересуды в обществе. Однако ни укорить Соню в притворстве, ни пожалеть ее «было совершенно невозможно, ибо держались они (Роберт Викторович, Соня и Яся – *Т.С.*) по-семейному, так и сидели за столом домашним треугольником...» [329]. Интересно, что Л. Улицкая сознательно избегает определения «любовный», что лишней раз подтверждает возможность воспринимать эту историю не в бытовом плане, а в мифологическом, обобщенно-философском.

«Последняя жизнь» Роберта Викторовича, жизнь с Ясей, возвращает Сонечку в то состояние, из которого она в свое время была вырвана. Узнав об измене мужа (точнее, поняв все без слов и обойдясь без упреков), Соня, «совершенно опустошенная, легкая, с прозрачным звоном в ушах», вошла «к себе, подошла к книжному шкафу, сняла наугад с полки книгу и легла, раскрыв ее посередине» [324]. Л. Улицкая указывает и название книги – «Барышня-крестьянка» А.С. Пушкина. Эта взятая наугад книга в структуре произведения оказывается неслучайной: не признавая русскую литературу, Роберт Викторович только для одного Пушкина делал исключение. Так в момент, когда, казалось бы, героиня должна была ненавидеть мужа, она уже с ним примиряется – через знакомый ей с детства книжный мир, погружение в который вернуло Соне чувство утраченной гармонии.

Отметим, что появление Яси в жизни Роберта Викторовича грозит разрушением самому Дому, а не только семейному очагу: «над домом собрались тучи», он определен под снос. Жильцы будут расселены по безжизненным окраинам (Сонечке при этом достается квартира в местечке с весьма говорящим названием – Лихоборы). Однако это разрушение окажется мнимым, как и разрушение семьи: «Дом в Петровском парке, выселенный, с выбитыми стеклами, в следах мелких мальчишеских поджогов, простоял еще много лет никому не нужный... Потом обрушилась крыша, и непонятно было, зачем с такой поспешностью расселяли когда-то жильцов по безжизненным окраинам» [335]. Видимо, неслучайно в свое время каждая вещь, с любовью приобретенная Сонечкой и ставшая символом ее семейного счастья, «упрямо сопротивлялась» переезду, «не желая занимать отведенное ей место». Дом, Семья выстояли, оказавшись неподвластными ни времени, ни молве.

Сонечка же, выполнив свою функцию, сохранив Роберта Викторовича для дальнейшего возрождения в творчестве, добровольно «отдалась литературному наркозу, в котором прошла ее юность» [327]. Погружение в книжный мир

возрождает на страницах повести еще один тип времени, наметившийся в самом начале повествования, – время метафизическое, связанное с выходом в сферы бессознательного, в область сновидений: «Сонечкино чтение, ставшее легкой формой помешательства, не оставляло ее и во сне: свои сны она тоже как бы читала» [278]. В сновидениях «внутреннее смещение» пространств усиливалось (игра со временем и сопряженная с ней игра с пространством станет определяющей в конструировании романа Л. Улицкой «Казус Кукоцкого»): Соня уже не просто воспринимала переживания героев как реальные, но и сама становилась полноправной участницей событий. И неслучайно повесть заканчивается аллюзией на произведения классической русской литературы: «Вечерами, надев на грушевидный нос легкие швейцарские очки, она уходит с головой в сладкие глубины, в темные аллеи, в вешние воды» [335], что наталкивает искушенного читателя на мысль о важности пережитого Сонечкой в жизни события – любви, побунински молниеносной, по-тургеневски сильной и стихийной, но оставившей глубокий след в душе героини и осветившей всю ее дальнейшую жизнь.

Таким образом, Л. Улицкая действительно смогла за внешне непримечательной хроникой жизни героини, попавшей в привычную (к сожалению!) для современной женщины ситуацию измены, увидеть незыблемые законы бытия. Отметим, что писательнице удается при выстраивании сложной системы интертекстуальных связей сохранить слог легким, прозрачным. Язык лаконичен, лишен длинных и тяжеловесных синтаксических конструкций, в меру ироничен. Повествование ведется неспешно, писательница то и дело из потока жизни «извлекает» подробности и детали, при этом именно в бытовом и мерцает бытийное. Л. Улицкой не свойствен драматизм повествования, погружение читателя во внутренний мир героини – отсюда и упреки в бесчувственности Сонечки. Однако полное понимание истории героини невозможно без выяснения особенностей поэтики повести, поскольку именно тот контекст, в который вовлекает читателя заглавие, особенности пространственно-временной организации произведения, система предметно-бытовых деталей в полной мере и отражают авторскую позицию.

Темы докладов и рефератов по повести Л. Улицкой «Сонечка»

1. Поэтика заглавия повести.
2. Пространственная организация произведения.
3. Типы времени в повествовании (время бытовое, историческое, мифологическое, метафизическое) и их роль.
4. Предметно-бытовые детали и их роль.

С РАБОЧЕГО СТОЛА МОЛОДОГО ИССЛЕДОВАТЕЛЯ

А.В. Колмаков

ДОКУМЕНТЫ 20–30-Х ГГ. XX ВЕКА: ИСТОРИЯ ПОРАБОЩЕНИЯ СОВЕТСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Данная статья является не столько исследованием документов партии в области литературы, сколько попыткой описания хроники огосударствления литературы. Наша работа поможет учителю проследить внутреннюю логику событий, понять цели тех, кто стоял за этими письмами, постановлениями, служебными записками. Именно такой подход, на наш взгляд позволяет наиболее полно и четко изучить период 20-х гг. XX века и определить тенденции, заложенные в этом периоде и приведшие к полному государственному контролю в области литературы в 30-е годы.

Следует отметить, что предпосылки к подчинению литературы политике были задолго до Октябрьской революции, они содержались уже в работах Г.В. Плеханова, утверждавшего, что писатели, вдохновленные движением пролетариата, могут сформировать социалистическую фракцию. Открытый призыв: «Долой литераторов беспартийных! Долой литераторов сверхчеловеков!» содержался в знаменитой статье В.И. Ленина «Партийная организация и партийная литература» (1905). Но до прихода большевиков к власти это были призывы и лозунги. В 20-е гг. они превратились в государственную политику.

Первым шагом на пути введения партийного управления в искусстве слова стало письмо ЦК РКП(б) «О пролеткультах» (было опубликовано в газете «Правда» в декабре 1920 года). Это был первый документ, определявший политику партии в области литературы. Посвящено письмо Пролеткульту (негосударственное объединение пролетарских культурно-просветительских организаций), которому предписывалось подчиниться партии и войти в качестве отдела в Наркомпрос (Народный комиссариат просвещения). Критиковались главным образом эстетические и идеологические позиции лидеров Пролеткульта (А. Богданова, В. Плетнева и др.): идеи о создании нового искусства, нового человека, отрицание классического искусства как буржуазного и чуждого пролетариату. Следует отметить, что документ создавался по прямому указанию

В.И. Ленина, при его непосредственном участии и контроле.

Письмо «О пролеткультах» можно оценивать двояко: с одной стороны, в нем был дан отпор лидерам пролетарского искусства, пытавшимся узурпировать власть и право на то, чтобы стать основой советской культуры. Было сказано, что великие произведения прошлого тоже представляют эстетическую, философскую и культурную ценность. С другой стороны, этот документ был первым свидетельством подчинения искусства власти, первой попыткой установить партийный контроль над свободой художественного творчества и высказывания эстетических позиций, первым признаком того, что государство не собирается отдавать или передоверять каким-либо органам и группам контроль над литературой.

Тенденция к расширению государственного влияния в искусстве продолжала активно развиваться и позже. Развитие буржуазной и мещанской, по мнению партийцев, литературы, которую в большом количестве стали издавать нэпманские издательства, побудило партийных руководителей к активным действиям. Л.Д. Троцкий 30 июня 1922 года в записке в политбюро ЦК РКП(б) предложил по проведению «осознанной политики» в области литературы. Среди прочего было предложено финансово поддержать молодых писателей, список которых предлагалось составить «тг. Мещерякову, Воронскому и Лебедеву-Полянскому», а партийным издательствам предлагалось опубликовать отзывы об этих писателях «более “утилитарно”, т.е. с целью добиться определенного воздействия и влияния...»¹. Эту идею 3 июля 1922 года в своей записке поддерживает И.В. Сталин: «... Формирование советской культуры, о которой так много говорили и писали одно время некоторые “пролетарские идеологи”, теперь только началось» (38). 6 июля 1922 года в постановлении Политбюро ЦК РКП(б) предлагается «ассигновать некоторую сумму денег» (40). До осени выходит несколько постановлений об организации

Антон Викторович Колмаков — аспирант кафедры современной русской литературы Уральского государственного педагогического университета.

¹ Власть и художественная интеллигенция. Документы ЦК РКП(б) – ВКП(б), ВЧК – ОГПУ – НКВД о культурной политике. 1917–1953. / Под ред. А.Н. Яковлева. Сост. А.Н. Артизов, О.В. Наумов. – М.: Международный фонд «Демократия», 2002. С. 36. Далее страницы по этому изданию будут указываться в тексте.

издательств, журналов, о поддержке молодых писателей. В качестве исполняющего сотрудника в постановлениях часто фигурирует А.К. Воронский (будущий лидер группы «Перевал»). Остается только напомнить, что РАПП (Российская ассоциация пролетарских писателей) и ЛЕФ (Левый фронт искусств) были образованы в конце 1922 года, чуть ранее был открыт первый «толстый» советский литературный журнал «Красная новь», вокруг которого объединились «перевальцы». Так на государственные деньги были созданы три просоветских литературных организации, которые и развернули борьбу за лидерство в советской литературе.

В.И. Ленин и Л.Д. Троцкий поощряли конкуренцию литературных объединений, видимо, считая, что именно такой подход позволит довольно слабой советской пролетарской литературе развиваться, учась у классиков и «попутчиков», «заслужить право на гегемонию» в советском искусстве. Л. Троцкий пишет: «Область искусства – не такая, где партия призвана командовать. Она может и должна ограждать, содействовать и лишь косвенно – руководить. Она может и должна оказывать условный кредит своего рода доверия разным художественным группировкам, искренне стремящимся ближе подойти к революции»².

Но не все разделяли их взгляды. Анализ деловой переписки И.В. Сталина³ позволяет утверждать, что уже тогда ему не нравилась разобщенность советских писателей, их неподконтрольность власти и неорганизованность. Позже эту тенденцию уловил и замечательно передал А. Платонов: «Роботы ему нужны, а не живые люди. Роботы, которые и говорят, и движутся при помощи электричества. <...> Нажмут кнопку – и все пятьсот, или сколько их там есть, писателей, враз запишут, как Горбатовы»⁴. Да и сам Сталин в 1930-м году в ответ на упрек Д. Бедного в излишнем вмешательстве в творческий процесс ответил: «Как назвать коммуниста, который вместо того, чтоб вдуматься в существо решения исполнительного органа ЦК и исправить свои ошибки, третирует это решение...»⁵. Только очень редким писателям позже пришлось непослушание.

Уже в июле 1922 года Сталин задумывался о создании единой организации литераторов «“Общества развития русской культуры” или чего-нибудь в этом роде», чтобы «во главе такого общества поставить беспартийного, но совет-

ски настроенного» писателя (38). Свои предложения он оформил в виде записки в политбюро ЦК РКП(б). Но в 1922 году политическое и культурное влияние Сталина было весьма ограничено, и его идеи не нашли отклика у ЦК.

Однако позиции В.И. Ленина и Л.Д. Троцкого тоже не стоит идеализировать – они отнюдь не поощряли свободу литературного творчества. Ими литература воспринималась как средство воспитания масс, выполняющее в первую очередь социальные функции. В 1924 году Л.Д. Троцкий в письме Л. Авербаху (один из лидеров РАППа) пишет буквально следующее: «...Литература является одним из средств воспитания и действует параллельно с другими средствами... <...> Надо твердо и ясно помнить, что художественная литература не есть микрокосм, а есть часть макрокосма»⁶.

В июне 1925 года вышло постановление Политбюро ЦК РКП(б) «О политике партии в области художественной литературы». Это постановление стало своеобразным итогом и одновременно вехой в культурной полемике начала – середины 20-х гг. В нем были четко определены взгляды партийного руководства на основные вопросы литературной жизни: «...Соотношение между пролетарскими писателями, крестьянскими писателями и так называемыми “попутчиками” и другими; политика партии по отношению к самим пролетарским писателям; вопросы критики; вопросы о стиле и форме художественных произведений и методах выработки новых художественных форм; наконец, вопросы организационного характера» (55). В разработке постановления участвовали Н.И. Бухарин, А.В. Луначарский, Г. Лелевич и, возможно (документально это не подтверждено), Ф.Ф. Раскольников.

Следует отметить, что партийный взгляд на литературу с 1920-го года изменился не сильно. Постановление 1925 г. было осторожным и хорошо продуманным.

В постановлении сказано, что литература должна развиваться в рамках советской идеологии, должна служить, помогать формированию пролетарской литературы высокого уровня качества, но «партия в целом отнюдь не может связать себя приверженностью к какому-либо направлению в области литературной формы»⁷. «Поэтому партия должна высказываться за свободное соревнование различных группировок и течений в данной области. Всякое иное решение вопроса было бы казенно-бюрократическим псевдорешением. Точно так же недопустима декретом или партийным постановлением

² Троцкий Л. Литература и революция. – М., 1991. С. 170.

³ Имеются в виду записка И.В. Сталина в Политбюро ЦК РКП(б) от 3 июля 1922 года, докладная записка Я.А. Яковлева о ситуации в писательской среде того же периода.

⁴ Соколов Б.В. Сталин, Булгаков, Мейерхольд... Культура под сенью великого кормчего. – М.: Вече, 2004. С. 63.

⁵ Там же. С. 87.

⁶ Большая цензура: Писатели и журналисты в Стране Советов. 1917–1956. Под общ. ред. акад. А.Н. Яковлева; Сост. Л.В. Максименков. – М. МФД: Материк, 2005. С. 75.

⁷ Там же. С. 56.

легализованная монополия на литературно-издательское дело какой-либо группы или литературной организации»⁸.

Итогом этого постановления стало формальное ослабление партийного контроля над литературой (что, впрочем, не мешало ГПУ запрещать публикацию произведений, изымать из продажи выпуски журналов и книги, характернейшим примером является изъятие пятой книги «Нового мира», в которой была опубликована «Повесть непогашенной луны» Б.А. Пильняка⁹).

Но постановление 1925 года было последним партийным документом, устанавливавшим относительную независимость литературы: предшествовавшая постановлению смерть В.И. Ленина и готовившееся отстранение от власти Л.Д. Троцкого развязали Сталину руки.

Уже в 1926 году принимается «Постановление Политбюро о закрытии издательства “Новая Россия” и о работе среди “интеллигентских антисоветских группировок”». В одном из пунктов постановления ОГПУ предлагается «представить доклад об антисоветских группировках в стране», в первую очередь среди интеллигенции (112–113). Может показаться, что данное постановление к литературе отношения не имеет: антисоветские группировки среди интеллигенции – это не обязательно группы писателей или других деятелей искусств. Но сам подход, примененный в постановлении, позже был озвучен Сталиным на встрече с украинскими литераторами (февраль 1929 года): нужно говорить «о пролетарском характере литературы, об антипролетарском, о рабоче-крестьянском характере, об антирабоче-крестьянском характере, о революционном, не революционном, о советском, антисоветском»(105).

Постепенно в литературе вводились всё более жесткие правила, одно за другим последовали несколько выступлений и постановлений, регламентировавших писательскую деятельность и вводивших полномасштабную цензуру. Специальным решением политбюро от 3 сентября 1930 года государственные издательства обязываются ввести в штат политредакторов, утверждаемых Главлитом и Культпропом ЦК – комиссаров для литературы. В 1931 году принимается постановление политбюро ЦК ВКП(б) «Об усилении политконтроля за выпускаемой периодической и непериодической печатью» (144–145), в котором институт политредакторов распространяется на все периодические печатные издания. В этом же документе говорится об уголовной ответствен-

ности политредакторов за пропуск «вредных, антисоветских» изданий или материалов.

Сталин ввел в советской литературе новый метод управления, окончательно оформившийся в 1932 году в виде постановления Политбюро ЦК ВКП(б) «О перестройке литературно-художественных организаций». Документ узаконил полный контроль партии над литературой, точнее, не партии: если ранее литература должна была служить народу, то теперь ей предписывалось выполнять рекомендации ЦК:

«В настоящее время, когда успели уже вырасти кадры пролетарской литературы и искусства, выдвинулись новые писатели и художники с заводов, фабрик, колхозов, рамки существующих пролетарских литературно-художественных организаций (ВОАПП, РАПП, РАМП и др.) становятся уже узкими и тормозят серьезный размах [литературного и] художественного творчества.

Это обстоятельство создает опасность превращения этих 173 организаций из средства наибольшей мобилизации [действительно] советских писателей и художников вокруг задач социалистического строительства в средство культивирования кружковой замкнутости, отрыва [иногда] от политических задач современности и от значительных групп писателей и художников, сочувствующих социалистическому строительству [и готовых его поддержать]» (172–173).

Следует отметить также важную деталь: постановление редактировал И.В. Сталин лично, слова в квадратных скобках были им вычеркнуты – нельзя недооценивать значения, которое советский лидер придавал литературе. В итоговой части постановления выделенное курсивом добавлено Сталиным:

«Исходя из этого, ЦК ВКП(б) постановляет:

1) ликвидировать ассоциацию пролетарских писателей (ВОАПП, РАПП);

2) объединить всех писателей, *поддерживающих платформу Советской* [стоящих за политику советской] власти и стремящихся участвовать в социалистическом строительстве, в единый союз советских писателей с коммунистической фракцией в нем;

3) провести аналогичное *изменение по линии других видов искусства* [объединение музыкантов, композиторов, художников, архитекторов и т.п. организаций]» (173).

На смену жаркой борьбе литературных группировок, пришла единая воля партии, на смену разнообразию и сложности творческих поисков пришло объединение в союз, основанный на политических критериях («поддержка платформы советской власти»), – в сталинском тексте «виды искусства» и «организации» становятся взаимозаменяемыми синонимами, в этом

⁸ Большая цензура: Писатели и журналисты в Стране Советов. 1917–1956. Под общ. ред. акад. А.Н. Яковлева; Сост. Л.В. Максимова. – М. МФД: Материк, 2005. С. 57.

⁹ В документах ГПУ и ВКП(б) – «Повесть о непогашенной луне».

вся суть сталинской политики. Советский вождь никому не хотел перепоручать контроль над искусством, поэтому даже самая близкая власти группа РАПП была ликвидирована.

Стоит отметить, что реакция интеллигенции на постановление 1932 года не была однозначной. Сохранились документы, свидетельствующие о реакции рапповцев: письма А.А. Фадеева Л.М. Кагановичу и В.М. Киршона И.В. Сталину и Л.М. Кагановичу наполнены обидой и ощущением свершившейся несправедливости. А.А. Фадеев не может признать, что восемь лет его жизни ушло «не на то, чтобы бороться за партию и ее ЦК с классовым врагом, а на какую-то групповщину и кружковщину...» (176). В.М. Киршон в своем письме значительно более резок: он пишет, что последние изменения в государственной литературной политике «имеют целью полную *ликвидацию* бывшего руководства РАПП и писателей, и критиков, разделявших его позиции» (177), при этом слово «ликвидацию» выделено автором. Рапповцы не могли примириться с потерей контроля над литературными журналами, газетами и издательствами, они восприняли постановление как ошибку, которую настойчиво предлагали исправить.

Сохранились также документы, свидетельствующие о поддержке постановления писателями, не входившими в РАПП: письмо группы поэтов секретарям ЦК ВКП(б), под которым поставили подписи Н. Асеев, В. Инбер, М. Светлов,

И. Сельвинский, Э. Багрицкий и др. Постановление, по их мнению, «...создает ту необходимую творческую атмосферу, которой за последнее время так не хватало всей советской литературе...» (173).

Точку в обсуждении значения постановления поставил сам И.В. Сталин в своей речи на собрании писателей-коммунистов на квартире Горького (встреча проходила 20 октября 1932 г.) (261). Начав с разоблачения РАППа, который был обвинен в проведении неверной политики, в организации «грызни» коммунистов, в «заснаистве» и невыполнении задач партии, Сталин объяснил истинное значение постановления: «Часть писателей вроде Пильняка поняли наше постановление так, что теперь, мол, сняты все оковы и все нам дозволено. <...> Будет создан единый союз, в котором объединятся все и в котором будет единая руководящая фракция коммунистов» (262–263). Описав свое видение новой системы государственного управления литературой, Сталин перешел к конкретным руководящим указаниям в области литературы: что писать, когда писать, кому писать, как писать, но это уже тема другой статьи.

Таким образом, постановление 1932 года прекратило соревнование литературных группировок, послужило основанием для создания новой организации в рамках государственного аппарата, которой предназначалось руководить советской литературой в дальнейшем.

Н.В. Матвеева

АРХЕТИП МАТЕРИ И МЛАДЕНЦА В ПЬЕСЕ А. ПЛАТОНОВА «14 КРАСНЫХ ИЗБУШЕК»

Знакомиться с произведениями А.П. Платонова учащиеся начинают еще в среднем звене, но только в старших классах у них формируется целостное представление о творчестве этого писателя. Действующие программы по литературе предлагают изучение как прозаических, так и драматических произведений Платонова. Изучение драматургии позволяет расширить представление о нем как о художнике слова и сделать более плодотворным изучение платоновской прозы, ведь в пьесах Платонова, как и в его прозаических произведениях, решается очень значимая для художника задача – показать, каким образом происходила реализация замысла революции

в действительности. В предисловии к вышедшему в 2006 году сборнику драматургии Платонова А.Битов пишет: «Пьесы же его, если с них начинать знакомство с великим автором, могут оказаться подготовкой и ключом к открытию его основных, более сложных и глубоких текстов, как “Котлован” и “Чевенгур”»¹.

Пьеса «14 Красных избушек» – одно из самых сложных произведений Платонова, в котором отразились взгляды писателя на преобразования в сельском хозяйстве, проводимые в стране на рубеже 1920 – 1930-х годов. Кардинальные изменения, затронувшие жанровую структуру пьесы (первоначально она задумывалась как

Наталья Владимировна Матвеева — аспирант кафедры современной русской литературы Уральского государственного педагогического университета.

¹ Платонов А.П. Ноев ковчег. Пьесы. – М., 2006. С. 7. В дальнейшем цитаты из пьесы «14 Красных избушек» приводятся по этому изданию с указанием номеров страниц в скобках.

комедия, а затем «переросла» в трагедию²), свидетельствуют о мучительных раздумьях Платонова о своем времени и о смысле революционных преобразований. На наш взгляд, мироощущение Платонова данного периода достаточно точно определил В.Е.Хализев. Проведя тщательный анализ платоновских «Записных книжек», он обнаружил и прокомментировал суждения Платонова о двух замыслах революции: «первоначальном, который писателем сомнению не подвергается, и реально осуществленном, имеющем «литературное происхождение»: со временем «литераторы и литература возобладали и придали революции порочную эволюционную бесконечность». Революция литературного происхождения «была задумана в мечтах и осуществляется [первое время] для исполнения самых никогда не сбывшихся вещей». Сбылось же иное: пролетариат «завоевал власть» для «удивительной формации буржуазно-аппаратной демократии», и в этом «горе человека великого времени», ибо «чистый свет мира» в революции оказался превращенным в бред»³. Таким образом, для Платонова идея революции в начале 30-х годов была по-прежнему свята; в своих произведениях он выступал против подмены этой идеи, приходя в отчаяние от того, какие чудовищные «гримасы» возникают в реальности, когда воплощаемой оказывается идея «литературной» революции.

По понятным причинам драматургия Платонова долгое время оставалась вне поля зрения литературоведов, однако в настоящее время интерес исследователей к пьесам Платонова возрастает⁴. Однако в отношении платоновской драматургии еще не поднимались вопросы изучения мифопоэтики, в то время как в ходе исследования прозы Платонова многие ученые отмечали, что глубинный смысл произведений этого писателя можно открыть лишь на уровне мифопоэтического анализа⁵. На наш взгляд, без обращения к мифопоэтическому уровню анализа есть опасность прочесть пьесу «14 Красных избушек»

лишь как произведение остросатирическое, написанное на злобу дня, и не увидеть глубины философских обобщений, сделанных писателем.

В данной работе не предполагается рассматривать все архетипические образы, сюжеты и мотивы⁶, создающие мифопоэтический уровень «14 Красных избушек», остановимся лишь на одном мотиве, который, по нашему мнению, является центральным в пьесе: получает обоснование с начального момента формирования действия и вплетается в ткань произведения на протяжении всего развития действия. Итак, в центре нашего внимания окажется архетипический мотив матери и младенца, который обнаруживает себя уже в I действии «14 Красных избушек». На требование Интергом, спутницы иностранного ученого Хоза, приехавшего в СССР, показать «комнату для самых бедных старичков» (160) Приветствующий Деятель, готовый продемонстрировать «отдельные элементы нашего строя», предлагает посмотреть комнату матери и ребенка. Далее актуализация мотива матери происходит в момент появления на московском вокзале Суениты. Слова и поступки этой молодой женщины контрастируют с речами Приветствующего Деятеля и писателей: те желают понравиться и угодить Хозу, привлечь к себе его внимание, а Суенита говорит без лести и заискивания, не старается произвести благоприятное впечатление. Хоз, наблюдающий бездарную, изрядно надоевшую ему игру во всех репликах встречающихся, поражается той прямою и искренности, с которыми произносит свои слова Суенита. Любопытно отметить, что каждая фраза Суениты в первом диалоге с Хозом строится как отрицание его утверждений:

Хоз (наблюдая Суениту). Какое бедное творение природы!

Суенита. Мы не богатые.

Хоз.<...> Куда ты спешишь отсюда, советское дитя?

Суенита. Я не дитя, я председатель пастушьего колхоза «Красные избушки»...

Хоз.<...> Откуда же ты едешь, беззащитная моя?

Суенита. Я не беззащитная – у нас колхоз, у меня муж в Красной Армии... (163).

Хоз видит в героине не индивидуальные черты, а ее онтологическую природу, Суенита же опровергает каждую его реплику, поскольку ей неведом переносный смысл слов. Используя подобный прием построения диалога, Платонов предлагает зрителю-читателю два разных взгляда на облик героини. Если смотреть глазами Хоза, то это «бедное творение природы» – «божье

² О работе А. Платонова над пьесой «14 Красных избушек» см.: Корниенко Н.В. История текста и биография А.П. Платонова (1926–1946) // Здесь и теперь. – М., 1993. № 1.

³ Хализев В.Е. Платонов-мыслитель в контексте современной ему философии (О «Записных книжках» писателя) // Постсимволизм как явление культуры. Вып. 3. – М., Тверь, 2001. С. 27.

⁴ Так, например, пьеса «14 Красных избушек» рассматривалась исследователями с различных точек зрения: была проделана большая текстологическая работа (Н.В.Корниенко), определялось место данного произведения в контексте творчества писателя (В.В.Васильев, М.Я.Геллер, Е.Стеллеман), устанавливались интертекстуальные связи (Е.А. Рожнецова), изучались отдельные элементы поэтического строя (Е.А.Яблоков, Е.Е.Рогова), определялся литературный метод (М. Любушкина).

⁵ К примеру, М.А. Дмитриевская на основе анализа языка А. Платонова рассматривает комплекс мифопоэтических представлений писателя об устройстве макрокосмоса (природы) и микрокосмоса (человека) (Дмитровская М.А. Макрокосм и микрокосм в художественном мире А.Платонова: Учеб. пособие. – Калининград, 1998).

⁶ Понятие архетипических образов разрабатывалось в литературоведении на основе понятия архетипов, широко используемых аналитической психологией (К.Г.Юнг). Наряду с архетипическими образами сформированы понятия архетипических сюжетов (Е.М.Мелетинский) и мотивов (Ю.В.Доманский).

создание» – «советское дитя» – «беззащитная моя». Хоз не скупится на эпитеты, поскольку он пытается найти то истинное, что выражало бы сущность этой героини. Самый первый эпитет – «*бедное* (творение)» – является многозначным словом: бедное – не богатое (именно так понимает Хоза сама Суенита); бедное – несчастное (такое определение заключает в себе своеобразное предвидение дальнейшей судьбы); бедное – простое, безыскусное, без вычурности (то, что выражает сущность характера героини и делает ее похожей на ребенка). Во фразе Хоза не превалирует какое-то одно значение из трех, напротив, смысл рождается путем сложения трех различных значений слова. Суенита одновременно «божье создание» и «советское дитя»: с одной стороны, в ней много природного (отсутствие лицемерия, цельность натуры), а с другой – она порождение революционной эпохи, она впитала идеи социалистического переустройства, но не на уровне лозунгов и штампов, как Уборняк или Фушенко, а пропустив через собственное сердце.

Итак, первоначально Суенита воспринимается Хозом как дитя, причем не только в силу ее юного возраста, но и по причине ее простоты, искренности, отсутствия фальши. Но у Суениты совершенно иное восприятие самой себя. По ее представлению, она уже сложившийся человек: она родила ребенка, она председательствует в колхозе, решает участь других людей. Ответы Суениты на реплики Хоза позволяют автору создать образ человека, которого само время, сама историческая ситуация в стране заставили принимать самостоятельные, очень серьезные решения. Суенита состоялась как личность: она является матерью не только собственного ребенка, она мать для всех, кто объединился в колхоз «14 Красных избушек».

Архетипический мотив матери и младенца прослеживается в пьесе Платонова и на уровне расстановки персонажей. Рассмотрим женские образы. Помимо главной героини, которая в списке действующих лиц представлена как «*Суенита, 19-20 лет, председатель колхоза «14 Красных избушек»*», среди прочих героев названы: «*Интергом, спутница Хоза, 21 года*», «*Ксения Секущева, колхозница, 23 лет*». Кроме представленных в списке действующих лиц, в пьесе есть внесценические персонажи – колхозницы, причем одна из них имеет имя – Серафима Кошункина⁷, именно у нее Суенита берет ребенка,

⁷ Стоит обратить внимание на оксюморонный характер сочетания имени с фамилией этой героини: женское имя Серафима восходит к мужской форме имени – Серафим – в Библии шестикрылое ангельское существо над тронем Бога в видениях пророка Исайи; в переводе с древнееврейского, по одной из версий, означает «светящийся» (*Исат Ю.А.* Имя – зеркало судьбы. – М., 2006. С. 221, 550.); фамилия Кошункина восходит к старославянскому

чтобы накормить своим грудным молоком, когда выясняется, что ее с Ксенией малыши по ошибке похищены бантиками (белогвардейцами-антиколхозниками), именно ей отдает понянчить возвращенных в колхоз детей.

Выбор имен для героинь пьесы «14 Красных избушек», как всегда это бывает у Платонова, не случаен. И если имена **Ксения**, **Серафима** зафиксированы в словарях, то имена **Суенита**, **Интергом** сконструированы самим Платоновым, что, на наш взгляд, имеет важное значение для раскрытия характеров этих героинь.

Имя **Интергом**, как нам представляется, указывает на то, что эта героиня не вполне человек: «*интер*» – «между»; «*гом*» – возможно, сокращение от «гомункул» – выращенное в колбе существо. Да и сама Интергом более напоминает искусственно созданного человека: некоторые ее реплики отличаются механистичностью, не несут в себе живых человеческих эмоций: «Мое тело прогрессирует от вашей страсти» (160); «Господин Уборняк... триумфальный мужчина! Я жила прелестно и физиологически, но он не марксист, и у него взяли...как она зовется?.. лошадь, на которой делают карьеру!» (200); «Я вся завяла в дороге: без любви нет полной гигиены» (201). В Интергом отсутствует материнское начало, которое, по мысли автора, служит единственным оправданием пола, поскольку наполняет существование смыслом: «рожая, женщина питает человечество, очищая его новым поколением»⁸. Хоз ироничен по отношению к своей спутнице: «Вы ведь вперед женщина, потом человек», но Интергом не способна даже уловить эту иронию: «И вперед, и назад – я всюду женщина» (159). Если Суенита воспринимается Хозом как «бедная, худая, глупая теплота...сердца», то Интергом – это всего лишь тело без души, она может служить лишь для удовлетворения инстинктов. Хотя она, казалось бы, опекает Хоза (повсюду носит за ним чемодан с консервированным молоком и «чем-нибудь едим, химическим»), но в действительности это вовсе не проявление заботы о своем спутнике: такая «ненатуральная пища» в чемоданчике Интергом подчеркивает искусственность самой героини, которая, вероятно, в силу этого очень эгоистична. Когда Хоз намеревается уехать с Суенитой в пустыню, Интергом пытается его остановить, беспокоясь, прежде всего, о себе: «Иоганн! А где же **я** буду жить? Иоганн? Здесь чужая страна, **я** умру без тебя...» (164). Все порывы Интергом – это лишь действие, наподобие театрального, к которому Хоз, естественно, не может относиться серьезно,

слову «кошунь» – «насмешник, богохульник» (Этимологический словарь русского языка. – СПб., 2005. С. 199).

⁸ *Барит К.А.* Поэтика прозы Андрея Платонова. – СПб., 2005. С. 319.

он разоблачает игру: «Умирают от любви и живут в пустыне – только ангелы, Интергом... Ты женщина, ты в пустыню не поедешь. Сегодня же ты будешь улыбаться...» (165). Хоз знает цену своей спутнице, вероятно, поэтому он «обрывает ей дыхание» (203), причем именно тогда, когда узнает о смерти ребенка Суениты. Само выражение «оборвал дыхание» подчеркивает, что это не столько акт убийства человека, сколько расправа над собственным неудачным творением (этот момент «уничтожения» Интергом очень напоминает сцену из пьесы «Шарманка», когда Алеша разбирает созданного им же самим железного человека Кузьму).

Ксения – это имя христианское, в словарях имен его значение определяется по-разному: «чужестранка», «гостья», «странница», «гостеприимство»⁹. Значения имени «гостья», «странница», по-видимому, проявляют христианские представления о том, что человек, рождаясь на свет, оказывается на земле всего лишь странником, гостем, поскольку его истинный дом есть Царствие Небесное. И, действительно, Ксения, в отличие от Суениты, в гораздо большей степени сохранила в себе подлинно народные, крестьянские первоосновы: с новой властью она смиряется, но апологетом этой власти не становится. Она очень остро чувствует пустоту в душе от порушенной веры в Бога: «Не мило мне, жутко мне, ветер качает меня, как пустую, я в Бога верить хочу!» (171). Реплики Ксении свидетельствуют, что ею в меньшей степени завладело «пустое оболщание» советской власти: себя она осознает прежде всего как мать, тоскующую по своему ребенку и готовую на жертвы ради него, а уж потом как колхозницу, которой надо «выполнить и перевыполнить»:

Хоз. <...> А ты забыла, что твой ребенок плывет сейчас по Каспийскому морю!

Ксения. Нет, не забыла, Хозушка, нипочем не забыла! Как живой, как милый – так и стоит перед глазами... Самой есть нечего, а груди молоком набухли... И-их, только усну – забуду!

Хоз. Ну хорошо – мучайся, это прекрасно. Я тебе напоминаю, чтоб не забыла. А наряд – мешки штопать – ты перевыполнила?

Ксения. Выполнить – выполнила, а перевыполнить – не успела. Руки от горя болят, я уж и плакать не могу, а только вылуплю глаза и гляжу, как мертвая рыба... (179).

Речь Ксении лишена лозунговости, всегда представляет собой живой, эмоциональный отклик на слова собеседника и сохраняет особенности народного говора: использование слов с уменьшительно-ласкательными суффиксами (Хозушка), междометий (и-их), сравнительных оборотов (как живой, как милый, как мертвая

рыба). Обращает на себя внимание тот факт, что в отношении Ксении образ мертвой рыбы возникает дважды: впервые – когда на вопрос возвратившейся из Ленинграда Суениты, где Антошка и Ксюша, Филипп Вершков отвечает: «А они побираться по морю пошли – мертвую рыбу по берегу искать...» (169), во второй раз Ксения сама себя сравнивает с мертвой рыбой, передавая ощущения матери, разлученной с ребенком. На наш взгляд, этот образ в пьесе приобретает символическое звучание: поскольку «рыбная» метафорика ассоциируется с Иисусом Христом¹⁰, образ мертвой рыбы подчеркивает опустошенность человеческих душ, лишенных веры в Бога и потерявших смысл своего существования.

Кроме полной формы имени **Ксения**, в словарях приводятся также сокращенные и усеченные формы: **Ксения**, **Ксеша**, **Ксюша**, **Ксюня**, **Сюня**. Платонов в своей пьесе использует два из них: **Ксения** и **Ксюша**, а вот имя **Сюня**, несколько видоизмененное на фонетическом уровне, – **Суя** – принадлежит уже другой героине – Суените. По сути имя главной героини является своеобразной трансформацией христианского имени **Ксения**. Перестановка и добавление букв в имени **Суенита** не только обеспечивает иное звучание, но и изменяет смысл, ассоциируясь с некоторыми словами русского языка. На связь имени **Суенита** со словом «суета» указывает в своей работе М.Любушкина: «...В конце концов и Суенита – просто сон, «пустое оболщание», суета, как показывает ее имя»¹¹. В этимологическом словаре существительное «суета» возводится к старославянскому слову «суй» – «пустой, незначительный, напрасный»¹². Если продолжить поиски созвучий, то можно указать на имеющееся в словаре В.И. Даля слово «сиенит»: «Сиенит м. Горный первозданный камень близкий к граниту; зернистая смесь полевого шпата с кварцем и роговою обманкою...». Таким образом, попытаемся определить значение сконструированного А. Платоновым имени **Суенита**. С одной стороны, оно, действительно, свидетельствует о той суете, которую подняли в стране представители новой власти¹³, а с другой – говорит об изначальной твердости тех революционных принципов, которыми руководствуется героиня. Если в образе Ксении архетипические

¹⁰ См.: Мифы народов мира. Энциклопедия: В 2-х т. – М., 1992. Т. 2. С. 391–393.

¹¹ Любушкина М. Платонов-сюрреалист («14 Красных избушек») // «Страна философов» Андрея Платонова: проблемы творчества. Вып. 2. – М., 1995. С. 120.

¹² См.: Этимологический словарь русского языка. – СПб., 2005. С. 380.

¹³ Имя главной героини «14 Красных избушек» ассоциативно возвращает читателя к словам Захара Павловича: «...Наверно, будет умнейшей властью, которая либо через год весь мир окончательно построит, либо поднимет такую суету, что даже детское сердце устанет» (Платонов А.П. Чевенгур // Платонов А.П. Котлован: Роман. Повести. Рассказы. – Екатеринбург, 2002. С. 78).

⁹ См.: Супранская А.В. Словарь русских имен. – М., 2005. С. 325–326; Исат Ю.А. Имя – зеркало судьбы. – М., 2006. С. 116.

черты матери проявлены только по отношению к ее собственному ребенку, то в облике Суениты раскрываются черты Великой матери, которая предстает в разных ипостасях.

Суенита – единственная, кто поначалу не воспринимается Хозом как пустяк, поэтому он во время первой встречи готов следовать за ней на край света – на побережье Каспийского моря. Само «место обитания» Суениты роднит ее с Каспийской Невестой, героиней «Рассказа о многих интересных вещах». Но если в образе Каспийской Невесты главное – «красота как сокровенная сущность мира»¹⁴, то в образе Суениты первостепенную важность приобретают архетипические черты матери. Именно материнское начало, дающее новую жизнь, и привлекает Хоza. Основываясь на положениях, выдвинутых М.А. Дмитривской, можно убедиться, что в драматическом произведении так же, как и в прозе, «Платонов мыслит устройство мира и человека в терминах основных природных стихий. Огню, воздуху, воде и земле на уровне микрокосма соответствуют внутреннее тепло, дыхание, кровь и тело (плоть)»¹⁵. Если огонь, согревающий землю, дарует ей возможность плодоносить, проявлять своё материнское начало¹⁶, то тепло человеческой души способно дать жизнь новой эпохе, «новому человечеству». В репликах Хоza несколько раз подчеркивается, что он ощущает силу человеческого огня – душевного тепла: «Я начинаю теперь согреваться сам» (165); «Я чувствую тепло человека в этой стране... (185), – это и позволяет ему на какое-то время уверовать, что сама жизнь и существование людей все же наполнены смыслом.

Суенитой рождение ребенка воспринимается как какой-то естественный, органический процесс, который приносит удовлетворение, дает ощущение собственной значимости: «Скоро я еще рожать буду – мне так нравится, когда из меня выходит что-то горячее, жалкое и плачущее такое, бедный комочек моей жизни» (168). Эта реплика Суениты позволяет увидеть в ней черты Матери-земли, которая в положенный срок возвращает новые всходы. Многие и в облике героини, и в ее поведении обнаруживает это сродство с землей: «грязная рука», которую целует Хоз, как человек, который, присягая на верность, в знак этого ест землю; «пыльные ноги»; в ремарках часто указывается, что Суенита садится или ложится на землю, то есть происходит

соединение стихии земли на уровне макро- и микрокосма.

Сама Суенита воспринимает свое материнство не только по отношению к рожденному ею ребенку или к тому, который родится вскоре, она ощущает себя и матерью всего колхоза, а Хоз вообще в облике Суениты видит мать нового человечества: «Что тебе один ребенок! Ты качаешь в своих бедрах, как в люльке, целое будущее человечество» (172). Жизнь в привычном ее обличье, до встречи с Суенитой, казалась Хозу пустяком, потому что не была наполнена смыслом, но встреча с ней зарождает в его душе, пусть и ненадолго, веру в возможность новой жизни, качественно иной, и нового человечества.

Одна из архетипических черт матери – это забота о своем потомстве. Суенита в равной мере готова заботиться и о собственном сыне, и о колхозе, поскольку она ощущает себя матерью, несущей ответственность за всех. Из реплики Суениты: «Где мой ребенок и весь колхоз?» (168) – видно, что в ее сознании они уравниваются: колхоз – такой же ее ребенок, как и сын. Но если по отношению к собственному ребенку Суенита испытывает потребность изливать нежность: «Скорей бы только его увидеть. Маленькое, теплое тело, и всегда оно пахнет вкусным чем-то...» (168), – то в отношении колхозников она строга мать, не только мать-кормилица, но и мать-просветительница, мать-повелительница.

Матриархальное начало находит отражение даже в списке действующих лиц пьесы: сначала названа Суенита, а только потом Гармалов, «демобилизированный красноармеец, колхозник, муж Суениты». Такая очередность в представлении героев объясняется не только тем, что Суенита – главный персонаж, а Гармалов второстепенный, но, прежде всего, подчеркивает значимость для самого автора архетипического мотива матери.

В тот момент, когда Хоз решает последовать за Суенитой, он воспринимает эту молодую женщину как прародительницу нового человечества, он даже на какое-то время готов поверить, что в СССР после революции действительно началась Новая эпоха. Сама же Суенита воспринимает свое время как момент абсолютного начала, как момент творения новой Вселенной: «У нас ведь все может случиться, чего только захочет наше сердце!..» (167). Не случайно в качестве основного места действия пьесы автором выбрано побережье Каспийского моря, оно воспринимается не как реальная географическая местность, а как некое мифическое пространство: пустыня и море, твердь и вода – первые объекты творения. Действительно, у Суениты, как и многих людей той эпохи, уверовавших в истинность революционных преобразований, обнаруживается взгляд на совершающееся в стране как на

¹⁴ Мальгина Н.М. Андрей Платонов: поэтика «возвращения». – М., 2005. С. 249. Н.М. Мальгина в своей монографии проводит параллели образа Каспийской Невесты с Душой мира (В. Соловьев), с Софией (П. Флоренский, А. Лосев).

¹⁵ Дмитривская М.А. Указ. соч. С. 2.

¹⁶ См.: Мифы народов мира. Энциклопедия: В 2 т. – М., 1992. Т. 2. С. 239–240.

действительно первые шаги в пустыне, то есть в абсолютно голом, только что рожденном мире.

Чувствуя свою ответственность за колхозников, Суенита осознает, какую роль в построении новой Вселенной играет Слово, поэтому она сама едет в Ленинград получать в премию библиотеку, не дождавшись, когда чиновники вышлют книги: «...У бюрократизма не болит социализм...» (163). Суенита предстает в ипостаси матери-просветительницы: ей важно «насытить» колхозников не только пищей физической, но и духовной. Это подчеркивается и в авторской ремарке, предваряющей появление Суениты на сцене: «Через плечо у нее висят ее вещи... за спиной мешок с сухарями... спереди – книги, обвязанные веревкой» (163). Сухари и книги – это и есть «хлеб насущный», то есть пища для насыщения голода физического и духовного.

В Библии Слово создает Вселенную, потому что Слово – это Бог. Время революционных перемен в стране многими героями произведений Платонова также воспринимается как момент рождения нового мира, который возникает благодаря Новому Слову, почерпнутому не из Библии, а из трудов Маркса и Ленина. Вероятно, именно эти книги читает Суенита колхозникам по ночам: «Лампа горит, стекло треснуло от огня, а я читаю, и все думают около меня, а кругом темно, слышно, как шумит Каспийское море» (163). Платонов использует образ-символ: чтение при огне зажженной лампы – это свет, который должен вырвать людей из мрака невежества, из тьмы чуждых стихий, и Суенита, предстающая как мать-просветительница, чувствует, что Слово нужно людям не меньше, чем хлеб. В книгах Суенита и колхозники пытаются найти подлинный смысл человеческого существования, однако им это не удается: прочитываемое Слово горит словно лампа, возле которой они собрались, но уже прочтенное, оно снова погружается во мрак и не рассеивает ту скуку, что проистекает от ощущения бессмысленности жизни: «Книги все прочли, стали неинтересны, нам было скучно жить с одним своим умом» (163).

Тяга к обретению истины заставляет Суениту отправиться в Ленинград за новыми книгами, но, вернувшись в разграбленный колхоз, она сталкивается с еще более насущной проблемой – проблемой голода физического. Вероятно, такое развитие действия позволяет Платонову раскрыть мысль о «революции литературного происхождения», явившейся причиной подмен, осуществляемых государственным бюрократическим аппаратом и ведущих, в конечном счете, к гибели людей.

Известие о потере своего ребенка превращает Суениту в слабую, несчастную женщину, которая утрачивает смысл собственного существования: «Что же мне с мукой моей делать теперь – ведь нам жить нужно и жить неохота!...» (171), тоскует по потерянному сыну и готова пожертвовать собой ради его спасения: «Он меня зовет, он без защиты там! Я в воду брошусь, я уплыву к нему в темноте...» (173). По отношению же к колхозникам Суенита проявляет себя в разных ипостасях. С одной стороны, в ней можно увидеть черты строгой матери, которая наказывает: «Кто трус, тот теперь подкулачник! Вы мелочь – сволочь, ничуть не большевики! Проверить всех надо, чтобы сердце у каждого биться стало, а не труситься!...» (170) – и верит в справедливость возмездия:

Ксения. Суня, еды нету никакой, мужики все томятся. Антошка блюет – бешеной травы сейчас наелся.

Суенита. Надо хлеб и овец было беречь от кулаков. Пусть терпят теперь – это им наука и техника (198).

С другой стороны, Суенита предстает в ипостаси матери-кормилицы, готовой принести себя в жертву голодным детям: «Чего-нибудь выдавлю из себя, может – кровь пойдет» (200) и всем людям в колхозе: «Кому променять себя на хлеб и крупу для колхоза?» (202).

Но финал пьесы трагичен: умирает ребенок Суениты, при смерти находятся колхозники. Даже появившийся на море парусник, на котором «хлеб и овцы едут домой», не может избавить Суениту от охватившей ее тоски: «Ребенок мой не дышит. Дедушка Хоз ушел. Скоро уже вечер – как скучно делается мне одной!» (207). Трагедия всего происходящего в «14 Красных избушках» становится очевидной: «литературная» революция погасила тот огонь революции подлинной, который давал людям надежду на счастье. Именно актуализация архетипического мотива матери и младенца позволяет Платонову изобразить происходящее в СССР в 30-е годы не только как трагедию личности, но как трагедию вселенского масштаба, близкую к мистерии. Смысл финала пьесы не столько в том, что Суенита, потерявшая ребенка, испытывает горькое разочарование в жизни, сколько в другом: так же, как Мать-земля, лишаясь согревающего ее огня, теряет свою основную функцию и превращается в безжизненное пространство, так и человек, лишаясь идеалов, теряет смысл жизни и становится полностью опустошенным: «Понять все можно... а спастись некуда» (206).

Н.Л. Лейдерман

СОВЕСТНОЙ СУД

(О ПОЭМЕ С. ЕСЕНИНА «ЧЕРНЫЙ ЧЕЛОВЕК»)

Если рассматривать всю поэзию Есенина, с первых стихов и до «Черного человека», как некий лирический «метароман», то фабулой этого «метаромана» стала духовная биография личности в эпоху революционной ломки России. А сюжетом – трагедия души, которая прошла по всем ухабам и рытвинам времени: заражалась иллюзиями и преисполнялась надеждами, мучилась жестокими сомнениями и страдала от горьких разочарований. Калейдоскоп есенинских лирических субъектов: иноки, странники, разбойнички, «добры молодцы», пророки, воры, бродяги, хулиганы и, наконец, лирический герой, прототипом которого заявлен сам автор, – передают амплитуду метаний человека в мире, где все рушится, где гармония между человеком и мирозданием, о которой так мечтает изначально Есенин, не реализуется, где вместо «узловой завязи» внедряют совсем противоположные принципы мироустройства, вроде диктатуры пролетариата, борьбы классов, мировой революции, «покорения природы» и т.п.

Последним завершающим аккордом трагического самопостижения и беспощадной самооценки лирическим субъектом Есенина своей судьбы явилась поэма «Черный человек». О ее замысле поэт говорил уже в 1922 году. Но окончательный вариант был написан с 12 по 14 ноября 1925 года, примерно за месяц до самоубийства. Эта поэма вызывает пристальный интерес исследователей, – особенно обострившийся в 1980–90-е годы¹. Она органически вписывает-

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

¹ Мекки Э.Б. Мифопоэтическая основа поэмы С.Есенина «Черный человек» // Вечные темы и образы в советской литературе: Межвуз. сб. науч. трудов. – Грозный, 1989; Никё М. Поэма С. Есенина «Черный человек» в свете аггелизма // Русская литература. 1990. № 2; Воронова О. Философский смысл поэмы Есенина «Черный человек» (Опыт «экзистенциального» анализа) // Вопросы литературы. 1997. № 6.; Шубникова-Гусева Н.И. Поэмы Есенина. (Гл. 7. «Поэма-загадка «Черный человек»». – М., 2000. С. 480–590. Не лишен оснований упрек, который О.Лекманов и М.Свердлов, авторы новейшей биографии Есенина, адресовали «есениноведам последнего призыва», – в том, что они, «стремясь во что бы то ни стало «усложнить» и обелить образ своего кумира, едва не растворили смысл «Черного человека» в мифологических, фольклорных, оккультных и прочих аллюзиях». Но сами авторы биографии впадают в иную крайность, безоговорочно доверяясь впечатлениям первых читателей и слушателей поэмы, которые «увидели в ней

ся в главную, доминирующую линию творчества поэта, суть которой – максимально глубокое проникновение в глубины души личности, переживающей свои отношения с миром, с эпохой, с самим собою.

Поэма «Черный человек» строится вроде бы на традиционном приеме: разговор лирического героя со своим двойником, с персонифицированной ипостасью своего второго «я». Но Есенин выстраивает этот сюжет как сюжет само-суда, где лирический герой – и обвинитель, и обвиняемый. Это едва ли не самый жестокий вариант раздвоения человеческой личности.

Начинается «Черный человек» с увертюры. Обычно поэмы, особенно романтические, начинались с посвящения или обращения к читателю, дающих мотивировки будущего сюжета. Здесь тоже есть обращение к другу, но оно оказывается жалобой героя на свое жуткое душевное состояние. Следовательно, сюжет и будет сосредоточен на анализе психического состояния, на распутывании клубка душевной муки:

Друг мой, друг мой,
Я очень и очень болен,
Сам не знаю, откуда взялась эта боль.
То ли ветер свистит
Над пустым и безлюдным полем,
То ль, как рощу сентябрь,
Осыпает мозги алкоголь.

Пластическую зримость внутреннему смутному состоянию героя придает психологический параллелизм между мрачной картиной осенней природы и буквально невменяемым состоянием человека, находящегося на грани утраты рассудка. Тому подтверждение – его жуткий автопортрет:

Голова моя машет ушами,
Как крыльями птица.
Ей на шее ноги
Маячить больше невмочь.

Такое сюрреалистическое видение может быть рождено бредом, белой горячкой. Гротескная деформация телесного облика – это зримая аналогия распада личности.

Одновременно состояние, в котором мерещатся фантомы, становится психологической мотивировкой явления перед внутренним взором

героя Черного человека. Семантическая аура этого персонажа, входящего в галерею вечных образов мирового искусства, очень обширна: двойник, Дьявол, Черт, посланец загробного мира... У Есенина этот образ изначально окрашен в inferнальные тона. Ритмические повторы, которыми отмечено его появление, звучат, как шаги Командора, как неотвратимая поступь рока, нависшего над героем:

Черный человек,
Черный, черный,
Черный человек
На кровать ко мне садится,
Черный человек
Спать не дает мне всю ночь.

Вместе с тем назойливо однообразные ритмические повторы фиксируют собой сознания, кружение мысли, смертное томления души. Возникает ощущение, что герой стоит на зыбкой границе между жизнью и смертью. Соответственно, и Черный человек входит в необычную для этого вечного образа роль – он имитирует псаломщика, отпевающего мертвеца:

Черный человек
Водит пальцем по мерзкой книге
И гнусавя надо мной,
Как над усопшим монах...

Согласно традиции, над гробом с усопшим должны читаться молитвы. Назначение этого ритуала – своего рода мистическая «адвокатура»: умолить Бога, чтобы он принял душу усопшего, простил ему грехи. А в поэме сочувственное отпевание превращается в нечто противоположное – в обвинительное слово: вместо псалтыри в руках у Черного человека какая-то «мерзкая книга», где грубыми, безжалостными словами записана история преступной жизни «какого-то прохвоста и забуддыги».

Псаломщик обернулся судебным обвинителем². А вся первая часть поэмы – некой стенограммой судебного заседания. Обвинительное слово Черного человека звучит язвительно, он дает герою саркастические характеристики:

Слушай, слушай, –
Бормочет он мне, –
В книге много прекраснейших
Мыслей и планов.
Этот человек
Проживал в стране
Самых отвратительных
Громил и шарлатанов.

Знаки ада даны в двух-трех деталях: раз снег здесь «до дьявола чист», и «метели заводят веселые прялки» (вспоминаются пушкинские «Бесы», где обыгрывалась ассоциация между метельными вихрями и нечистью), значит, в этой стране нет ни Бога, ни ничего святого. И только в такой стране мог родиться «авантюрист, но самой высокой и самой лучшей марки». Он – органическое порождение этого вывернутого наизнанку мира. Наделенный «ухватистой силой», он тем не менее определяется как «шарлатан, циник и лицемер». «Счастье, – говорил он, – есть ловкость ума и рук», – это высказывание авантюриста. «Все неловкие души / За несчастных всегда известны. / Это ничего, / Что много мук / Приносят изломанные / И лживые жесты», – так может рассуждать только циник. «В грозы, в бури, / В житейскую стынь, / При тяжелых утратах / И когда тебе грустно, / Казаться улыбочивым и простым – / Самое высшее в мире искусство», – это лицемерие. Таковы обличающие факты, предъявленные стороной обвинения.

Далее автор фиксирует реакцию героя: слова Черного человека звучали, «нагоняя на душу тоску и страх». Лирический герой отмечает все обвинения разом, но взвинченный тон, сбивчивость речи выдают его растерянность и испуг:

Черный человек!
Ты не смеешь этого!
Ты ведь не на службе
Живешь водолазовой.
Что мне до жизни
Скандального поэта.
Пожалуйста, другим
Читай и рассказывай.

Черный человек не спорит – его полный презрения отвратительный взгляд говорит без слов:

Черный человек
Глядит на меня в упор.
И глаза покрываются
Голубой блевотой, –
Словно хочет сказать мне,
Что я жулик и вор,
Так бесстыдно и нагло
Обокравший кого-то.

Так заканчивается первый «акт», первая очная ставка со своей совестью.

Второй сюжетный круг, второй «акт» судебного заседания, начинается с того же обращения: «Друг мой, друг мой, я очень и очень болен...» Эта увертюра, как возвращение к исходной ситуации, нужна, чтобы восстановить атмосферу предельной доверительности, чтобы начать снова глубокое «бурение» души человека.

Но на этот раз очной ставке с Черным человеком предшествует пейзаж, открывающийся перед глазами лирического героя: «Ночь морозная. / Тих покой перекрестка...» В самих под-

² Заслуживает внимания суждение В.М. Левина, одного из современников Есенина: «Черный человек – это судебный следователь по делам всего нашего поколения, так сказать, наш общий «черный человек». Его слова касаются всех наших деяний» (Цит. по: Гусева-Шубникова Н.И. Поэмы Есенина. С. 558).

робностях ночного пейзажа разлит мистический настрой: «равнина покрыта ... известкой», «ночная зловещая птица», «деревянные всадники», которые «сеют копытливый стук». Создается ощущение inferнальности, какого-то потустороннего «ззеркаля». На этом фоне опять появляется Черный человек. Теперь, взглядываясь в обвиняемого, он замечает в нем что-то необычное: «Я не видел, чтоб кто-нибудь / Из подлецов/ Так ненужно и глупо / Страдал бессонницей».

Это наблюдение Черного человека – очень важный знак читателю: если герой страдает бессонницей, значит, совесть у него не исчезла до конца, может, она разбужена начавшимся внутренним судом, может, она выходит из спячки? При этом сарказм Черного человека продолжает усиливаться. Он крайне язвительно говорит о главном деле жизни лирического героя – о его поэзии:

Ах, положим, ошибся!
Ведь нынче луна.
Что же нужно еще
Напоенному дремой миру?
Может, с толстыми ляжками
Тайно придет «она»,
И ты будешь читать
Свою дохлую, томную лирику?

Здесь слышится реакция на слова Клюева, который сказал Есенину, что его стихи годятся для томных девиц и изнеженных юношей. Но нет ли тактической ошибки в речи обвинителя? Не возмутил ли он душу героя, пренебрежительным отношением к тому, что для героя – самое дорогое? Не заронил ли желание протестного действия?

Далее Черный человек, как изощренный сутяга, меняет направление своей обвинительной речи – он разворачивает прошлое героя, поднимает историю его с самого детства. И появляется щемящий портрет мальчика из простой крестьянской семьи:

Не знаю, не помню,
В одном селе,
Может, в Калуге,
А, может, в Рязани,
Жил мальчик
В простой крестьянской семье,
Желтоволосяй,
С голубыми глазами.

Портрет ребенка вызывает двойной эстетический эффект. У Черного человека это исходный пункт обвинения: подчеркивается контраст между чистым мальчиком и будущим авантюристом, шарлатаном, циником. Зато у самого героя напоминание о душевной чистоте, которая была в нем заложена с детства, вызывает прилив совестного чувства, рефлексивное сопротивление тому грязному, что в нем накопилось годами. И теперь, в отличие от первой очной ставки, ге-

рой уже не перепуган, не отрешивается от обвинений. Но склониться перед Черным человеком, согласиться признавать и принимать себя таким, он не хочет.

«Черный человек!
Ты прескверный гость.
Эта слава давно
По тебе разносится».
Я взбешен, разъярен,
И летит моя трость
Прямо к морде его,
В переносицу...

Чем обусловлено такое поведение героя, что означают его крик и удар? Известный исследователь поэзии 20-х годов А.С. Субботин предложил следующий ответ. Вопреки тем, кто утверждал, что вся поэма «Черный человек» – это история распада души, Субботин писал: «Сюжет поэмы – медленное, мучительное освобождение от страшного кошмара, постепенное, шаг за шагом, усилие за усилием одоление зловещего врага». Однако общий вывод, который делает критик, представляется слишком оптимистическим: «Сквозь суровую черно-белую гамму, сопровождающую метафизический поединок, пробились натуральные цвета. (...) Возвратились краски действительного мира, очертания «вечно зеленого дерева жизни». Поэма запечатлела не распад личности, как утверждали некоторые комментаторы, а освобождение ее от нравственной половинчатости, уступок слабостям, душевных компромиссов, обременяющих поэтическую совесть»³.

Несомненно, стыд прожог душу героя, ему захотелось освободиться от Черного человека. Но возможно ли это? Финал поэмы таков:

... Месяц умер,
Синеет в окошко рассвет.
Ах ты, ночь!
Что ты, ночь, наковеркала?
Я в цилиндре стою.
Никого со мной нет.
Я – один...
И разбитое зеркало...

Если в первой части Черный человек выступал как обвинитель, а во второй – оказывался персонификацией всех пороков лирического героя, оставаясь тем не менее «другим», то в финале лирический герой не только узнает в Черном человеке – самого себя, но и обнаруживает свою неотличимость от оппонента! В зеркале образы Черного человека и Я сливаются воедино, граница между двойником и Я стерта. Таким образом, лирический герой *принимает ответственность* за все, о чем говорит Черный человек и за все, что он персонифицирует. Именно такое призна-

³ Субботин А.С. О пафосе и поэтике «Черного человека» // Субботин А.С. О поэзии и поэтике. – Свердловск, 1979. С. 190.

ние приобретает высшую нравственную значимость – это совестный суд человека над самим собой, без скидок и без снисхождения к себе.

* * *

«Черный человек» – поэма прозрения и мужества», – пишет современный исследователь⁴. Вернее было бы сказать – это поэма трагической вины, не подлежащей ни прощению, ни искуплению. «Есенинское Я – совершенно особое, большое, глубокое, озаренное до последней капли, обнаженное с небывалой жестокостью к самому себе», – написал сразу же после смерти поэта один из давних его друзей Петр Орешин. Художественное совершенство поэмы «Черный человек» было очевидно современникам. Они увидели в ней трагический итог пути поэта. Николай Асеев, который слушал чтение Есениным поэмы

за две недели до его смерти, вспоминал: «В этот вечер он читал «Черного человека», вещь, которую он очень ценил и над которой, по его словам, работал больше двух лет. И из-за нее передо мной вставал другой облик Есенина: не тот общеизвестный, с одинаковой для всех ласковой улыбкой, не то лицо «лихача-кудревича» с русыми кудрями, а живое, правдивое, творческое лицо поэта, лицо, умытое холодом отчаяния, внезапно посвежевшее от боли и страха перед вставшим своим отражением»⁵. А Горький буквально сразу после того, как прочитал поэму Есенина, написал одному из своих корреспондентов: «Если бы вы знали, друг мой, какие чудесные, искренние и трогательные стихи написал он перед смертью, как великолепно его поэма «Черный человек», которая только что вышла из печати. Мы потеряли великого русского поэта»⁶.

Н.П. Хрящева

«...И СЕРДЦЕ МОЕ ТЕМНОЕ СТАЛО»

(РАССКАЗ А. ПЛАТОНОВА «ВОЗВРАЩЕНИЕ»: ПОЭТИКА ОГНЯ)

Своеобычность героев А. Платонова проявляется в том, что одной из составляющих русской души у Платонова является острое чувство «разъединенности людских пылинок»¹ в мире: «...Прокалывается сожалением и тоской каждая случайная встреча с другим человеком, <который> исчезает навсегда... – это постоянный мотив платоновского мира, ... тоска... по такому состоянию мира, когда всё и все одновременно сосуществуют вместе и рядом»². Глубины «трогательной» (В. Розанов) народной души А. Платонов выявил в рассказе «Возвращение», опубликованном в 1946 году («Новый мир», № 10-11) под названием «Семья Ивановых».

Как известно, Платонов обратился к теме возвращения солдата домой задолго до окончания войны в рассказах «Одухотворенные люди» (1942), «Сампо» (1943), «Афродита» (первая ред.

1943), «Страх солдата» (1943) и в киносценарии «Семья Ивановых»³. Рассказ «Семья Ивановых» был объявлен «клеветническим» (В. Ермилов), и Платонова перестали печатать, после чего автор перерабатывает новомирскую публикацию и дает рассказу название «Возвращение». Название «оказалось пророческим»⁴: рассказ вернется в русскую литературу и положит начало «возвращению» к правде человеческой жизни в литературе второй половины XX века⁵. Наша задача –

⁵ Асеев Н. Сергей Есенин // Асеев Н. Родословная поэзии: Статьи, воспоминания, письма. – М., 1990. С. 215.

⁶ Горький М. Письмо к Ф. Элллену. 7 февр. 1926 г. // Переписка А.М. Горького с зарубежными литераторами. – М., 1960. С. 99.

³ Спиридонова И.А. «Внутри войны» (поэтика военных рассказов А. Платонова). – Петрозаводск, 2005. С. 170–174.

⁴ Там же. С. 180.

⁵ Т.Л. Рыбальченко в докладе «Ситуация возвращения в сюжетах русской литературы второй половины XX века» на международной конференции «Нарративные традиции славянских литератур (средневековье и новое время) в Новосибирске (июнь, 2006) отметил: «Воспроизведение ситуации возвращения в русской литературе второй половины XX века свидетельствует о преодолении линейного представления о времени и истории, столь прочно утвердившегося в русской литературе XX века под влиянием не только гегелевско-марксистского эволюционизма, но и русского метафизического космизма и христианской телеологии... Ситуация «возвращения» может быть сюжетобразующей, т.е. определять основную коллизию («Берег» Ю. Бондарева, «Карьер» В. Быкова). Она может быть важнейшим пунктом сюжета: финальной ситуацией (развязкой основной коллизии: «Здравствуй, князь» А. Варламова) или одним из элементов сюжета (повторяемые ситуации «возвращения» в «Капле росы» В. Солоухина, «Где сходилась небо с холмами» В. Маканина и т. п.)

⁴ Кошечкин С. Прескверный гость. (Раздумья о поэме С. Есенина «Черный человек») // Вопросы литературы. 1985. № 2. С. 119.

Нина Петровна Хрящева — доктор филологических наук, профессор кафедры современной русской литературы Уральского государственного педагогического университета.

¹ Семенова С. Религиозно-философский контекст и подтекст «Чевенгура» // «Страна философов» Андрея Платонова: проблемы творчества. Вып. 6. – М., 2005. С. 37.

² Там же. С. 38.

проявить элементы поэтики, которые обеспечили рассказу «метатекстовый» смысл.

Характеризуя способ повествования, нельзя не заметить, что под искусно созданной иллюзией отсутствия автора (безличное повествование) различима авторская точка зрения, экспрессия, проявленная художественной «обработкой» языка: его психологизацией, переложением в «сердечную» тональность, что позволяет сознанию автора-повествователя «совместиться» с «впечатлительными чувствами» каждого из персонажей. Художник удаляет логицизирующую чувства оболочку, умаляя собственную речевую выраженность до «языка сердца» персонажей. Основа повествовательного почерка находит выражение в объемном лексико-семантическом комплексе, который можно определить метафорой *полнота сердечной жизни*:

«Единственное, что могло утешить и развлечь сердце человека, было сердце другого человека» (317)⁶; «...Называли «просторной Машей» за ее большой рост и сердце, вмещающее, как у истинной сестры, всех братьев в одну любовь и никого в отдельности» (317); «...А теперь остались у Маши на родине лишь двоюродная сестра и две тетки, к которым Маша не чувствовала сердечной привязанности» (319); «Она доверилась Иванову по доброте сердца, не думая более ни о чем» (319); «...Словно чувствовало ее сердце, что муж сегодня придет» (320); «Он...почувствовал тихую радость в сердце и спокойное довольство. Война миновала» (321); «У Насти было...доброе сердце, потому что она не обижалась на Петрушу» (325); «Может быть, в нем сердце хорошее, Алеша, – поэтому он такой» (330); «Мать говорила спокойно, только сердце ее мучилось...»; «...Я измучилась вся, и сердце мое темное стало, я детей своих уже не могла любить, а для них, ты знаешь, я все стерплю...» (333); «Войны нет, а ты в сердце ранила меня...» (333); «...Значит и у него есть новый близкий человек, и притом прекрасный собою и добрый сердцем» (336); «Все равно его сердце ожесточилось против нее» (337); «...А теперь внезапно коснулся ее (другой жизни – Н.Х.) обнажившимся сердцем» (338) и т. д.

Сердце берет на себя все жизнеобеспечивающие функции: утешения, любви, доброты и доверчивости, радости и довольства и дает истинное понимание вещей, поэтому Платонов вводит слово «сердце», определившее субъектную организацию текста, как знак «языка» сердца, объясняющего характер конфликта: конфликта в «сердце» главного героя, захватывающего других персонажей. В основе сюжета – ситуация

возвращения к мирной жизни, один из сюжетно-образующих мотивов – мотив огня, огненной стихии.

Мировосприятие А. Платонова, восходит к мифологическому мышлению, предполагающему, как показала М.А. Дмитриевская, взаимосвязь между макрокосмосом (природой) и микрокосмосом (человеком). Платонов усматривает в «составе» природы и человека единый фундамент: «основным стихиям в природе – огню, воздуху, воде, земле – соответствуют внутреннее тепло, дыхание, кровь и плоть в человеке <...> Стихии огня на уровне микрокосма соответствует внутреннее тепло человеческого тела... Тепло напрямую связано с жизненным началом»⁷.

В родстве с огненной стихией оказываются все основные герои «Возвращения». Война сблизилась капитана Иванова с огнем солнечным: «Кожа на лице его, обдугая ветрами и загоревшая на солнце, имела коричневый вид; но прежде всего он имел дело со стихией огня военного. Привычка повелевать огнем войны сделала его «нечувствительным к тлеющему жару»: «Погасил огонь в трубке большим пальцем». Одноприродность героя и огненной стихии запечатлена в его портрете⁸: «От него сильно пахло табаком, сухим поджаренным хлебом, немного вином, – теми чистыми веществами, которые произошли из огня или сами могут родить огонь. Похоже было, что Иванов только и питался табаком, сухарями, пивом и вином» (318). Бытовой план: «От него сильно пахло табаком... хлебом... вином», – переходит в мифопоэтический, подчеркивающий огненную природу героя: «Теми чистыми веществами, которые произошли из огня или сами могут породить огонь», – затем «огненность» Иванова вновь низводится до бытового смысла: «Питался табаком, сухарями, пивом и вином».

Сын, как и отец, имеет дело с огненной стихией, он хранитель «печного жара», стоит на страже домашнего тепла и делает это отважно и равно военным действиям отца: если отец спасает страну, то Петруша спасает семью. Вот его диалог с огнем: «Чего горишь по лохматому – ишь, во все стороны ерзаешь! Гори ровно. Грей под самую еду, даром, что ль, деревья на дрова в лесу росли...» (322). С одной стороны, миропонимание ребенка деформировано катастрофическим истончением материального основания жизни, поэтому для Петруши у деревьев в лесу лишь одно утилитарное предназначение – быть дровами, а у «облаков на небе» – соответствовать сентябрьской погоде. С другой, – ему свойственно мифопоэтическое одушевление огня, о чем

⁶ Платонов А. Избранные произведения: В 2 т. Т. 2. – М., 1978. (Далее текст цитируется по этому изданию с указанием страниц в скобках).

⁷ Дмитриевская М.А. Макрокосм и микрокосм в художественном мире А. Платонова. – Калининград, 1998. С. 3–5, 10.

⁸ Об «огненном портрете» Иванова см.: Спиридонова И.А. Указ. раб. С. 186–187.

свидетельствует диалог с ним. Именно на правах хозяина «печного огня», поддерживающего тепло жизни, Петруша и командует в доме:

– Поворачивайся, мать...Ты видишь у меня печь наготове...

– Сейчас, Петруша, я сейчас, – послушно говорила мать...

Пока мать готовила пирог, Петрушка посадил в печь...чугун со щами, чтобы не горел зря огонь...

– А ты, Настька, чего ты щепу как попало в печь насовала, надо уложить ее было, как я тебя учил...(322).

– Чего вы все? ... Настроеным заболели, а в печке жар прогорает. Сызнова, что ль, топить будем, а кто ордер на дрова нам новый даст... Давай, мать, тесто, пока дух горячий не остыл» (324).

Причастна к огненной стихии и мать, Любовь Васильевна Иванова, она всю войну делала «огнеупоры для кладки в паровозных топках». Участвуя в создании «паровозного сердца», она помогала мужу гасить огонь войны.

Сюжетное движение в «Возвращении» определяется не столько победой героев над разрушительным внешним огнем, сколько борьбой за сохранение в себе внутреннего огня – сердечного тепла, чуткости и понимания как жизнеобеспечивающих душевных свойств⁹. Параллелизм, пронизывая все уровни текста, особенно отчетливо обнаруживается в портретных характеристиках. Капитан Иванов «не сразу узнал» сына: «генетические данные» – «головастый, лобастый» – оказались приторможенными военной нуждой: «малорослый, худощавый мальчуган» (320). Отец увидел «серьезного подростка» со «спокойным» лицом взрослого, «привычным к житейским заботам», «маленькие карие глаза» которого «глядели на белый свет сумрачно и недовольно...» (320). Портрет сына имеет лишь одну огненную мету: «маленькие карие глаза», ассоциирующиеся с разгорающимися углями. В описании одежды: «Одет-обут Петрушка был аккуратно: башмаки на нем были поношенные, но еще годные, штаны и куртка старые, переделанные из отцовской гражданской одежды, но без прорех – где нужно, там заштопано, где потребно, там положена латка...» (320) – «аккуратность» означает отсутствие «прорех», возможность сохранить тепло тела. Одежда свидетельствует, что мать с сыном вели не менее напряженную битву с утончением жизненного ве-

щества, чем отец на фронте, только их битва выиграна ценой потерянного детства. Показательна исповедь Любови Васильевны мужу: «Я приду, бывало, дома не топлено, не варено ничего, темно, дети тоскуют, они не сразу хозяйствовать сами научились, как теперь, и Петруша тоже мальчиком был...» (331). Детство сына осознается матерью в прошедшем времени: война заставила ребенка стать взрослым. Изменение возрастной онтологии проявлено в портрете, в подростке (Петруше «шел ...12-й год») мерцает образ взрослого – «маленького, небогатого, но исправного мужичка» (320). Однако о душевном возрасте героя говорит его сердце, оно позволило «расслышать, что в глазах ее (матери – Н.Х.) были большие остановившиеся слезы», оно подсказало «взрослый» аргумент в диалоге с отцом – пример преодоления претензий и разрыва в семье фронтовика дяди Харитона: «...Харитон приехал и стал ругаться с Анютой. Весь день ругается, а ночью вино пьет и закуску ест, а Анюта плачет, не ест ничего. Ругался-ругался, потом уморился...и сказал ей: чего у тебя один безрукий был... вот у меня без тебя и Глашка была, и Апроська была, и Маруська была, и тезка твоя Нюшка была, и еще на добавок Магдалинка была. А сам смеется. И тетя Анюта смеется... А теперь они живут смирно, по-хорошему. А дядя Харитон опять смеется, он говорит: «Обманул я свою Анюту, никого у меня не было...» (335). В устах мальчика эта история превращается в притчу о честном продавце хлеба: «Вон пойди завтра в инвалидную кооперацию, там дядя Харитон за прилавком служит, а он хлеб режет, никого не обвешивает» (335). Рассказанное прорастает притчевостью, удостоверяет взыскательную честность в отличие от ситуации, в которой оказались супруги Ивановы: муж не прощает жене то, что совершил сам. Притча «обращена к тому, про кого она написана, и смоделирована так, что в гораздо большей степени, чем все возможные доводы, направлена на пробуждение сознания своего адресата»¹⁰. «Иванов с удивлением слушал историю, что рассказывал его Петрушка. «Вот сукин сын какой! – размышлял отец о сыне. – Я думал, он и про Машу мою скажет сейчас...». Отчаянную борьбу за спасение своего сердца ведет Любовь Васильевна Иванова. Человеческая сущность этой героини заключена в ее имени и отражена в ее внешности, воспринятой вернувшимся с войны мужем: «Жена была прежняя – с милым, застенчивым, хотя уже сильно утомленным лицом...» (324). Но в рассказе есть еще один портрет Любови Васильевны, автопортрет: «Я стала худая, страшная, всем чужая, у меня нищий милосты-

⁹ П.А. Флоренский отмечает: «Сердце есть седалище всех познавательных действий души. Размышление есть "предложение сердца"...Уразуметь "сердцем" значит понять» (Втор., 8:5); «познать всем сердцем – понять всецело» (Иис. Нав., 23:14); «кто не имеет сердца "разумети", у того нет "очес видети и ушес слышати"» (Втор., 21:1) // Флоренский П.А. Столп и утверждение истины. Т. 1 (II). – М., 1990. С. 536.

¹⁰ Мухомеливили Н.Л., Шрейдер Ю.А. Притча как средство инициации живого знания // Философские науки. 1989. № 9. С. 102.

ни просить не станет» (331). Он выражает внутреннюю причину увядания: не только «стахановский» труд, а лишенность любви и тепла, тревога за мужа: «Мы сильно скучали и страшно было, что ты никогда к нам не приедешь, что ты погибнешь там, как другие...» (324); «Я по тебе здесь обмирала, у меня руки от горя тряслись...» (332). Отсутствие любимого мужа обесмысливало саму жизнь: «Зачем нам время, когда тебя нет!» (331), – и спасение собственного умирающего без любви и тепла сердца стало почти невозможным: «Душа моя ...умирала... Я знаю, что я бы умерла тогда, а у меня дети... Я чувствовала, что пропадаю без тебя, мне нужно было – пусть кто-нибудь будет со мной, я измучилась вся и сердце мое темное стало...» (332–333). Процесс угасающей воли к жизни выражен в образе «темного сердца» (т.е. угасающего, теряющего способность давать свет и тепло): «я обмирала» – «душа... умирала» – «я бы умерла».

Образ «темного сердца» жены как гаснущего в страдании жизненного жара коррелирует в тексте с «темным грубым лицом» ее мужа. И его возраст изменила война: «Бывшему капитану было на вид лет тридцать пять... Маше понравился его глухой хриплый голос пожилого человека...» (318). В испытаниях войны, будучи вынужденным пропускать через себя горе, огрубело сердце, научилось защищаться «подручными радостями». В первом предложении рассказа о герое сказано, что «Алексей Алексеевич Иванов, гвардии капитан, убывал¹¹ из армии...», но проявлено это «убывание» движением вспять: не к дому¹², а снова в армию¹³. Сердце Иванова, стараясь уйти от тревоги, которую сулила мирная жизнь, потянулось к единственному, «что могло утешить... сердцу другого человека». Его и знакомую по фронтовой жизни девушку сблизило чувство осиротелости без привычного воинского

братства. «Она привыкла к своим военным подружкам, привыкла к летчикам, которые любили ее как старшую сестру... и называли “просторной Машей” за ее большой рост и сердце, вмещающее как у истинной сестры, всех братьев в одну любовь и никого в отдельности» (317); Ее звали «Маша – дочь пространщика», потому что «так она себя когда-то назвала...» (317); Поезд, который должен увезти отсюда домой и Машу, и Иванова, находился «неизвестно где в сером пространстве» (317). Переключка слов «просторная (Маша)» – «(дочь) пространщика» – «(серое) пространство» – создает образ, восходящий к образу пространства матери-земли. Образ Маши в восприятии Иванова слит с русским пространством: «...Волосы Маши пахнут, как осенние пахучие листья в лесу и он не мог их никогда забыть...» (318); «Иванов вспомнил еще запах Маши, как пахли ее волосы; но они пахли лесной листвой, незнакомой заросшей дорогой, не домом, а снова тревожной жизнью»; «Плохо, что он много старше этой дочери пространщика, у которой волосы пахли природой»¹⁴. Сущностной чертой пейзажа, мерцающего в портрете, является пространственная разомкнутость, «незнакомость заросшей дороги», «тревожность жизни». То есть, герои оказываются «разноприродными», их встреча – излом судьбы, борьба за сердце капитана Иванова двух пространств: теплого замкнутого пространства дома и тревожного, открытого пространства дороги¹⁵.

В этой борьбе важна встреча капитана Иванова с родным домом. «Он дышал тлением дерева, теплом от тела своих детей, гарью на печной загнетке. Этот запах был таким же и прежде, четыре года тому назад и не изменился без него. Нигде более Иванов не ощущал этого запаха, хотя бывал за войну в разных странах, в сотнях жилищ; там пахло иным духом, в котором не было свойства родного дома» (321). Устоявшиеся запахи свидетельствуют о совершающейся здесь жизни, в их состав входят не только члены семьи, но сам дом, вещи, его населяющие: «стенные часы», «шкаф для посуды», «стулья», «русская кухонная печь». Они наделены способностью помнить, скучать, быть «родственниками», которым без хозяина пришлось жить «в тоске и бедности». Особое положение в этом ряду занимает русская печь, центр домашнего «космоса». Согревая и насыщая семью, она хранит жизнь, свидетельством которой является запах из печной загнетки, смешанный с теплом

¹¹ И.А. Спиридонова отмечает: «Форма официального документа... предполагает использование глагола совершенного вида «убыть»... Платонов меняет вид глагола на несовершенный и получает эффект ддящегося, незавершенного действия-процесса... чреватого разными драматическими возможностями» // Спиридонова И. Указ. раб. С. 182–183.

¹² В архетипе ситуация возвращения восходит к пространственной модели мира, в которой иерархически соотношены центр и периферия. Возвращение – это новое обретение сакрального центра после его вынужденной или намеренной утраты. М. Элиаде отмечает: «Центр есть... область абсолютной реальности... Дорога, ведущая к нему, – трудная дорога... трудности, с которыми сталкивается тот, кто ищет путь к себе, к центру собственного существа... Достижение центра равносильно посвящению, инициации; существование, еще вчера мирское и иллюзорное, сменяется теперь новым – реальным, длительным и действенным существованием» // Элиаде М. Миф о вечном возвращении. – М., 2000. С. 35.

¹³ А. Ливингстоун отмечает: «...Далеко не сразу путешествие героя оказывается возвращением домой... Иванов стремится домой, но каждый раз дорога снова и снова приводит его в армию» (Ливингстоун А. Мотив возвращения в рассказе А. Платонова «Возвращение» // Творчество А. Платонова: Исследования и материалы. Кн. 2. – СПб., 2000. С. 113–114).

¹⁴ Слово «природа», по замечанию А.Н. Афанасьева, первоначально означало рождающую землю // Афанасьев А.Н. Поэтические воззрения славян на природу: В 3-х т. Т. 1. – М., 1994. С. 129.

¹⁵ М.А. Дмитриевская замечает: «Их (Маши и капитана Иванова – Н.Х.) соединение – это на самом деле соединение огня и земли» // «Страна философов» А. Платонова: проблемы творчества. Вып. 5. – М., 2003. С. 125–127.

детских тел. Все это позволило капитану Иванову ощутить дом как родное пространство, как свою сущностную среду: *«Почувствовал тихую радость в сердце и спокойное довольство. Война миновала»* (321). Погружение в пространство «родного дома», чуть подсвеченное поначалу семейной идиллией, резко меняет тон воспоминаний о Маше. Заинтересованность в ее судьбе притухает, переходя в «риторику»: «Что она делает сейчас и как устроилась жить?..» Наконец он и вовсе решается удалить ее из своего сердца как предмет желаемого счастья: «Бог с ней...» (322).

Однако утверждение дома как «центра собственного существа» (М. Элиаде) здесь еще не происходит: *«Но что-то мешало Иванову чувствовать радость возвращения всем сердцем...»*. Путь к своей сокровенной сущности, а стало быть, к пониманию кровно близких ему людей оказался закрыт незнанием «той жизни, которой жила без него его семья» целых четыре года, и собственным пребыванием в другом пространстве, разомкнутом, опасном, многолюдном. Отчуждение как недостаток любви к жене и детям проявилось в ночном разговоре между супругами, в диалоге на разных языках. Любовь Васильевна говорит языком исповеди, языком «мучающегося сердца»: *«Я поняла, что только с тобой я могу быть спокойной и счастливой и с тобой отдохну, когда ты будешь близко. Без тебя мне некуда деться, нельзя спасти себя для детей...»* (333). Алексей Иванов, напротив, говорит языком «дурацкого расчета», пытаясь проиграть происшедшее с женой по сценарию «подручных радостей». Игровое поведение превращает гвардии капитана в маленького ребенка: *– А ты знаешь, что мать делала тут, чем занималась? – жалобным голосом, как маленький, вскричал отец.* (334). Возрастной игре, как состоянию сердца, соответствует и решение: «уехать в другой город, где он оставил Машу...». Пространство дома вновь размыкается дорогой к «дочери пространщика». Однако, как показал В.П.Скобелев, борьба предрешена в повествова-

нии уже при описании запаха Машиных волос: *«Дважды... говорится о запахе павших осенних листьев в лесу и лишь один-единственный раз про то, что волосы «пахли природой»... На уровне психологической точки зрения главного героя... возникает некая динамическая двойственность: когда говорится, что «волосы пахнут природой» – это означает постепенное отдаление Иванова от Маши. Срабатывает... принцип перевернутого бинокля: предмет наблюдения и изображения все тот же, а детали уже не видны ... Капитан Иванов неотвратимо отдалялся и окончательно отдалился от Маши... даже собираясь уехать к ней»¹⁶.*

Воссоединение капитана Иванова с домом показано тем же приемом: общий план сменяется крупным несмотря на то, что дети отстают от поезда: *«Бежали вдалеке какие-то двое ребят...»; «Двое детей... все еще бежали по дороге к переезду. Они сразу упали, поднялись и опять побежали вперед. Большой из них поднял одну свободную руку и ... махал рукою к себе, как будто призывая кого-то, чтобы тот возвратился к нему»* (338). Возвращение капитана Иванова в пространство родного дома подчеркнуто словами с семантикой огня: *«почувствовал, как жарко у него стало в груди»; «сердце... пробило на свободу, заполнив все его существо теплом»; «другую жизнь... коснулся ... обнажившимся (т.е. воспринимающим тепло – Н.Х.) сердцем»* (338).

Мифопоэтическое мышление Платонова проявилось в связи стихий, равно присутствующих в человеке и в окружающем его мире, что позволило обнаружить как конкретно-исторический, так и метафизический смысл возвращения. Герой рассказа «Возвращение» утверждает в ценностном абсолюте дома, об этом свидетельствуют элементы «воскресительного» «жара» в груди, знака внесения жизнотворящего тепла в реальный мир. Однако возвращение потребовало отказа от поисков других ценностей, других возможных реальностей, от «неповторяемости».

¹⁶ Скобелев В.П. «Воскрешающая любовь к мертвым» (От «Фро» к «Реке Потудань» и «Возвращению»: из наблюдений над поэтикой новеллы) // «Страна философов» А. Платонова: Проблемы творчества. Вып. 5. – М., 2003. С. 625–626.

РЕГИОНАЛЬНЫЙ КОМПОНЕНТ

Е.К. Созина

«ТАК ОТ ПОКОЛЕНЬЯ К ПОКОЛЕНЬЮ ТЯНУТСЯ ЕДИНОЙ ЦЕПИ ЗВЕНЬЯ» ПОЭЗИЯ МУСЫ ДЖАЛИЛЯ В КОНТЕКСТЕ КЛАССИЧЕСКОЙ ТРАДИЦИИ

Муса Джалиль – безусловно, большой поэт, в этом убеждает простое чтение его стихов, среди которых есть стихи по-настоящему гениальные – как, скажем, «Варварство», известное всем людям моего поколения и даже более младшего. В процессе обдумывания творчества Джалиля мною был проведен невольный эксперимент: я произносила имя поэта: «Муса Джалиль» – и слышала в ответ: «Они с детьми согнали матерей и яму рыть заставили, а сами...», – и делала вывод: «наш человек», учился в нормальной школе, у хорошего учителя, сохраняет свою человеческую память о детстве и о стихах, которые учил когда-то и которые формируют систему эстетических и духовных ценностей, нашу общую культурную идентичность.

Но любой поэт по-настоящему познается через язык и в языке. По большому счету, поэзия более и скорее национальна, чем интернациональна, об этом говорит, например, феномен Пушкина. Муса Джалиль писал свои стихи по-татарски, и возникает вопрос: насколько я, не зная татарского языка и традиций национальной поэзии, могу проникнуть в суть его поэтического слова, ощутить его обаяние, и что меня при этом трогает – прелесть переводческой интерпретации или все-таки природное естество слова поэта? «Переводчик в прозе есть раб, переводчик в стихах – хозяин», – говорил когда-то В. Жуковский. О том, как по-хозяйски распоряжается переводчик в стихах оригинала, я вижу на примере того же «Варварства». В более известном варианте русского перевода его автор, Семен Липкин, представил стихотворение в классическом для русского стиха пятистопном ямбе, с несимметричным ритмом и разнообразием построчной рифмовки¹. В менее известном переводе В. Гончарова (входящем, однако, в сборник Джалиля в большой серии «Библиотека поэта»²) мы наблюдаем короткие строки двустопного амфибрахия с характер-

ной для тюркоязычной поэзии, но и более однообразной системой рифмовки (ааба, вааа, гдед и т.д.). Первый перевод более эмоционален и действен, недаром именно он вошел в школьные хрестоматии. Но, в принципе, экспрессия и сила стиха поражают нас и во втором случае, из чего я делаю вывод о том, что главное – это все-таки стихи самого Джалиля, что испортить можно что угодно, но хорошее портить труднее, чем посредственное.

Событие чествования Мусы Джалиля, недавно прошедшее по всей стране, можно оценить по-разному. Я оцениваю его как событие вторичной и законной «канонизации» поэта, как явление ценностного отбора классиков отечественной – в пространстве большой России – литературы. Речь идет не только об Урале, хотя и об Урале тоже, ведь Муса Джалиль – фактически наш земляк, он родился под Оренбургом, на юге региона, и мы, используя дежурную, но на данный момент вполне справедливую фразу, вправе гордиться его присутствием в поэтическом «хозяйстве» края.

Канон, согласно традиционному значению слова, проговариваемому французским ученым А. Компаньоном, «ставит национальных классиков в один ряд с греческими и латинскими, он образует небосвод, по отношению к которому уже не стоит вопрос о личном восхищении: его монументы образуют национальное достояние, коллективную память»³. Еще в 1850 г. известный критик Сент-Бёв дал достаточно исчерпывающее даже и на сегодняшний день определение понятия «классик». Во-первых, классик – «тот, кто говорил со всеми в своем собственном стиле, оказавшемся вместе с тем и всеобщим, в стиле новом без неологизмов, новом и античном, в стиле, что легко становится современником всех эпох»⁴. Во-вторых, «Понятие “классик” включает в себе нечто такое, что бывает длительным и устойчивым, что создает целостность и преемственность, что постепенно складывается, передается и пребывает в веках»⁵. Таким образом, классик – это «звено некоторой традиции», которую он представляет и продолжает собой, но это и «писатель, который всегда бывает новым для своего читателя»⁶.

Елена Константиновна Созина — доктор филологических наук, профессор кафедры русской литературы Уральского государственного университета им. А.М. Горького.

¹ См. *Джалиль М.* Избранное. – М.: «Советская Россия», 1976 (сер. «Поэтическая Россия») / Сост. С. Хакима. С. 256–258.

² *Джалиль М.* Избранные произведения / Вступит. статья, сост. и примеч. Р.А. Муштафина. – Л.: «Советский писатель», 1970. С. 310–312. Далее стихи Джалиля цит. нами по этому изданию с указанием в скобках страниц. В случае цитирования другого издания даются дополнительные ссылки.

³ *Компаньон А.* Демон теории: Литература и здравый смысл / Пер. с франц. С. Зенкина. – М., 1998. С. 264.

⁴ Цит. по: Там же. С. 273.

⁵ Там же. С. 274.

⁶ *Компаньон А.* Демон теории: Литература и здравый смысл / Пер. с франц. С. Зенкина. – М., 1998. С. 276.

В классике снимаются противоречия между временным и вечным, общечеловеческим и национальным (Сент-Бёв: «Характерными чертами классика являются любовь к своему отечеству, к своему времени – для него нет ничего более желанного и прекрасного»⁷), историческим и нормативно-вневременным, рациональным и интуитивно-художественным, ибо классика, согласно Гегелю, обладает имманентным *telos*'ом⁸, позволяющим ей стать «приемлемым образцом для всех вообще отношений между настоящим и прошлым»⁹.

«Классиками не рождаются – ими становятся, а отсюда следует, что ими и не обязательно остаются...», – говорит Компаньон¹⁰. Выработка эстетического канона происходит по аксиологическим законам, а ценности – штука капризная, тем более что зачастую они определяются интересами времени и его тенденцией. Однако *telos* – это то внутреннее ядро художественной системы поэта или писателя, которое не подчиняется господствующей идеологии и политике, хотя зачастую получает оформление в продуктах художественного творчества, согласующихся с эстетическими доминантами эпохи и, главное, с национальными традициями той или иной страны и народа.

Муса Джалиль принадлежит сразу нескольким литературам: татарской – по своей национальности и языку, российско-советской – по предметности поэзии, темам и мотивам, сближающим его с целым рядом поэтов-современников, да по самому времени, когда он стал и был поэтом – времени становления Советского строя; мировой – поскольку сегодня мы ставим его в один ряд с поэтами Сопrotивления, поэтами-борцами, для которых слово вполне реально означало дело и явилось их конкретно-жизненным подвигом: Байроном, Шандром Петефи, Юлиусом Фучиком. Принадлежит ли он поэзии русской? Вопрос, казалось бы, абсурдный по причине первой принадлежности Джалиля – к татарской литературе. Но вот я читаю ранние стихи Джалиля – и слышу в них традиционные, а потому особенно родные (на фоне торжества советской предметики в последующий период) интонации в обращении поэта к вечному субъекту поэзии всех времен и народов, особенно представительному в поэзии русской как XIX-го, так и начала XX-го века: к *душе*. *Душа* остается и продолжает быть собеседником поэта, несмотря на все материалистические

контексты времени! Однако, в согласии с этими контекстами, она испытывает муки, и их же переживает сам поэт, производящий вынужденную вивисекцию «своей» души – ее отторжение от небесной прародины. Это стихотворение 1921 г. «Душе моей»:

Чем тебе, душа, земля не приглянулась?
Почему так страстно к небу ты взметнулась?

Много ли чудес на небе встретить можно?
Всё отринь ты, что поверхностно и ложно!

Увидав звезду лучистую, не думай,
Что и месяц полон чистой думой.

Только издали спокойно солнце тоже –
На цветок оно лишь издали похоже.

Всё едино на земле, на небосводе, –
Там и тут одна материя в природе.

Так вернись, душа, спустись на землю снова!
Где ни будешь ты – всему одна основа.

В небе не витай, земли верней жилище,
На земле одной ты сущее отыщешь!

Ты ищи смелей – и всё найдешь. Но прежде
Укрепись, душа, в желанье и надежде. (60)

Наиболее яркая параллель к стихотворению Джалиля – зывание к душе вождя русских раскольников XVII в. протопопа Аввакума:

О душе моя, что за воля твоя,
Иже ты сама в той дальней пустыни
Яко бездомная ныне ся скитаеш,
И з зверми дивными житие свое имееш,
И в нищете без милости сама себе изнураеш,
Жаждою и гладом лютее ныне умираеш?
Почто создания Божия со благодарением не приемлеш?
Али ты власти от Бога не имееш
Доступити сладости века сего и телесныя радости?

У Аввакума выражена затаенная, вдруг вырвавшаяся тоска по «сладости» и «телесныя радости» «века сего», вкушения которых он лишен, ибо на его долю досталось житие «с зверми дивными», в нищете и изнурении равно души и тела (ибо здесь душа является заместителем лирического «я», она олицетворяет собой все существо человека). В произведении чрезвычайно остро выражено страдание лирического «я» от невозможности «с благодарением» принять свой удел, от временной отторгнутости его души от Божьей милости. Стихотворение Аввакума – это своего рода старообрядческий псалом.

У Джалиля – «псалом» революционного бойца, объявившего бунт прежней жизни, «поэта свободы» (см. стихотворение 1920 г. «Слово поэта свободы»), неуклонно стремящегося «все вперед и вперед», и в этом непрерывном, казалось бы, движении, вдруг остановившегося, точнее, остановленного его тоскующей душой. Герой стихотворения по-отечески увещевает свою душу, убеждает ее в необходимости быть верной земле, стремится снять исходную и беспокоящую его сознание оппозицию «небо – земля» («Все едино

⁷ Там же. С. 281.

⁸ Как пишет А. Компаньон, цитируя Гегеля, «классическим является то, что обладает ... значением самого себя и потому также своим собственным объяснением». «...Классика всегда обозначала некоторую фазу, высшую точку некоторого стиля, между предшествующим и последующим; классика всегда являлась обособленной, вырабатывалась путем рациональных оценок». – Компаньон А. Указ. соч. С. 285.

⁹ Там же. С. 286.

¹⁰ Там же. С. 287.

на земле, на небосводе, – / Там и тут одна материя в природе»). Вечное снижается и редуцируется до актуального, небесное – до земного – с тем, чтобы тут же произвести смешение этих крайностей, извечно полярных начал, ибо таковы требования настоящего дня и покорного им разума поэта. Но характерен сам факт разговора с душой в ранне-советской поэзии Мусы Джалиля, как и то, что его герой не отрекается от души – он лишь советует ей укрепиться «в желанье и надежде».

Душа остается жить в поэзии Джалиля, хотя начиная с середины 1920-х гг. она присутствует в ней имплицитно, в неназванном виде. Но и состояние отсутствия здесь показательно – душа переходит в другие иносферы лирического «я»: рубашка с кровью сердца («Перед смертью», 1922), красные цветы на могиле Тукая («У могилы Тукая», 1923), морские волны («Голос волн», 1930, «Волны», 1936), рыжий конь [«Рыжий со звездочкой (Песня Ильаса из либретто оперы “Первая весна”», 1938], платок, орошенный кровью воина («Платочек», 1942). Лирический герой Джалиля отождествляется с общими сущностями – например, с «народом» как с политическим сигнификатом эпохи, затем с солдатом, посланником партии, студентом, рабочим, ударником первых пятилеток, но он всегда сохраняет свою целостность, свое «внутренне-общее» – душу, сердце. В стихотворении 1937 г. «Когда она росла», посвященном дочери, читаем: «Как жемчужина в глубоком море, / Светится в глазах ее душа» (179). И глубоко симптоматично, что до самого конца Джалиль соотносит свое внутреннее пространство с природными стихиями земли, воды, воздуха, солнца, не замыкаясь в политической семиосфере советского времени.

Национальный канон в России, к проблеме которого я теперь еще раз возвращаюсь, чтит за поэтом звание пророка, заместителя «пастыря» и «нового пастыря». Об этом пишет исследователь древнерусской литературы А.М. Панченко: «Поэт (независимо от того, пишет он стихами или прозой) – вечная русская проблема. Нигде так не мучают поэтов при жизни и так не чтут после смерти, как в России. Мы прибегаем к ним с сегодняшними заботами, уповая на помощь Пушкина и Гоголя, Достоевского и Толстого, – людей, которые давно скончались и у которых была другая жизнь и другой опыт. Ясно, что мы числим их не по разряду истории, но по разряду вечности. “У мертвого лет не бывает”, – сказал Достоевский, который в уповании на поэтов всецело нам подобен»¹¹. Думаю, что это отношение к поэтам – особенность всероссийская, а не специфически русская. Поэзии как таковой для российского сознания всегда было мало, это и отличает нас от Запа-

да. Вспомним гражданскую позицию К.Ф. Рылеева и Н.А. Некрасова: именно они перевели звание поэта в статус «гражданина», и, несмотря на иронию А.С. Пушкина в адрес рылеевского «Я не Поэт, а Гражданин», несмотря на сарказм А.А. Фета по отношению к некрасовским строчкам «Поэтом можешь ты не быть, Но гражданином быть обязан» (Фет говорил, что поэт обязан *не быть* гражданином), со школьных лет мы помним именно о гражданственности отечественных «классиков» и забываем об их критиках. Характерно, что некрасовский гражданин, не противореча древнерусской традиции, им самим понимался по канону «святого», буквально «пророка». Святой – это своего рода герой перед Богом, совершающий свой незаметный «подвиг святости» и тем отвечающий за людей перед Богом. Пространство оппозиции «героизм – святость» оказывается достаточно широко, и в нем уместаются реальные и фактуальные «подвиги» наших поэтов, которые в России признаются и становятся классиками не только за свое творчество, но и за подвиг жизни и, нередко, героической смерти.

Эти рассуждения не абстрактны – они ложатся на жизненно-творческий путь Мусы Джалиля. Поэт Божьей милостью, о чем свидетельствует весь свод его поэтического наследия, родившийся в достаточно бедной татарской семье, но почему-то вдруг начавший слагать стихи. Поэт, с ранних лет включившийся в гражданские битвы времени, жестокого и жесткого, т.е. буквально поэт-гражданин в некрасовском смысле. Поэт, принявший мученическую смерть во имя родины, которой он не изменил и о которой помнил до самого конца, даже и в фашистском узилище пытавшийся приблизить победу своей страны, безусловно справедливую, с какой бы точки зрения – исторической или вечной – мы на нее не смотрели. Наконец, поэт, последние стихи которого дошли до современников и потомков едва не чудесным образом, будучи спасены соратниками Джалиля по тюремному заточению; изведавший уже после смерти ожидаемое им самим обвинение в предательстве и измене отчизне, т.е. несправедные гонения, – все эти детали, при учете политического колорита времени и строя, ложатся в классическую схему житийного подвига святого в древнерусской, да, впрочем, еще византийской традиции, а возможно – здесь я могу лишь предполагать – и в канон «святого героя» по мусульманской либо тюркской традиции. Джалиль оправдал звание классика всей своей жизнью и творчеством.

Недаром, наряду с фольклорными мотивами, в его стихах слышны и звуки русской поэзии, мотивы стихов отечественных классиков. Читаем стихотворение «Перед смертью»:

¹¹ Панченко А.М. Русская история и культура: Работы разных лет. – СПб., 1999. С. 361.

Вошла стрела под сердце...
Нараспашку
Открыта мне неведомая новь.
Течет на белоснежную рубашку
Моя еще бунтующая кровь.

Пусть я умру...
Но вы, кто по соседству
Окажетесь в иные времена,
Взгляните на рубашку – кровью сердца
В тревожный цвет окрашена она. (62)

Очевидна перекличка поэта со стихотворениями М. Лермонтова, ср. «Сон»: «Глубокая еще дымилась рана, / По капле кровь точилась моя»; Н. Некрасова: «Я лиру посвятил народу своему. / Быть может, я умру, неведомый ему, / Но я ему служил – и сердцем я спокоен... / Пускай наносит вред врагу не каждый воин, / Но каждый в бой иди!» («Элегия», 1874).

Чрезвычайно интересным мне представляется еще один характерный для Джалиля периода первой половины 20-х гг. эмоционально-тематический блок. В центре его лирической системы стоит в это время культурный герой-преобразователь, меняющий не просто землю и свою страну, но весь мир, действующий поистине с космическим размахом.

Лечу я в небо, полон думы страстной,
Сияньем солнца я хочу сиять.
Лучи у солнца отниму я властно,
На землю нашу возвращусь опять.

В пыль превращу я твердый камень горный,
Пыль – в цветники, где так сладка цветень.
Я разбиваю темень ночи черной,
Творю ничем не омраченный день.

Я солнцу новый путь открыл за мглою,
Я побывал в гостях у синих звезд,
Я небо сблизил и сдружил с землею,
Я со вселенной поднимаюсь в рост
(«От сердца», 1923; 65).

Этот герой – не разрушитель, он созидатель и «сеятель» («Я зерна рассыпаю, как посев», 66). Солнце одаривает его своим цветом, и в аспекте нашей темы отнюдь не метафорически выглядит образ: «Весь как новенький, бронзовый весь, / Прокаленный жарким лучом, / В Москву я вернусь, бурей ворвусь – / Новое дело сверну плечом». («На Кавказе», 1929; 103). Конечно, этот мотивный блок в поэзии Дж. не случаен – он сформирован революционной романтикой тех лет, и он был общим для поэзии его современников, из которой в первую очередь нам вспоминается В. Маяковский. *Солнце* – ближайший друг, собеседник и соратник Маяковского – примерно в той же роли выступает и в стихах Джалиля, его герой тоже входит с солнцем в отношения дружественной конкуренции и грозит заместить его, заменить новым солнцем революции и социализма:

По-своему
сами
творим рассвет

И солнце
свое
на небе зажжем.
(«Отцы и дети», 1926; 100).

В предисловии к изданию произведений Джалиля в серии «Библиотека поэта» Р. Мустафин указывал, что в татарской поэзии 1920-х гг. революционно-патриотический пафос Джалиля не был единичным явлением: в ней возникло соответствующее течение, получившее название «гисьянизм» («гисьян» – бунт) и отразившее как «процессы, общие для всей многонациональной советской литературы», так и «многовековые романтические традиции татарской литературы, возродившиеся на крутом перевале истории»¹². Выделяя романтизм как «отличительную черту татарской литературы как в тукаевскую, предоктябрьскую пору, так и на протяжении всей послеоктябрьской эпохи», Вяч. Воздвиженский рядом с Джалилем ставит таких татарских и башкирских поэтов, как Г. Тукай, М. Гафури, К. Наджми, А. Кутуй, Н. Исанбет¹³. В этом ключе последующее расставание Джалиля с космическим бунтарством юности было закономерным: по ходу дней поэт мужал вместе со страной, его стихи наполнялись более конкретными, предметными деталями и образами. Но романтический миф постепенно уходит из его творчества не столько даже в силу зрелости поэтической и человеческой личности Джалиля, сколько потому, что такова была логика его собственного развития. В стихотворении 1936 г. «Бабушка Сарби» новый мир представляется уже построенным, а новый миф – созданным:

Но солнце мы заставили взойти,
Что вечно будет землю согревать.

И мы теперь в цвету его весны,
В сияющих немеркнущих лучах,
Поем о славных битвах той войны,
О сказочных ее богатырях. (185)

Солнце сохранило свою притягательность для джалилевского героя, и впоследствии, солнечной семантикой пронизано множество его стихотворений даже в 30-е гг., когда на первый план выходит тема опасности, поджидающей потерявшего бдительность бойца, вражеского кольца, окружающего новый мир. Из стихотворения «В тир!» (1933):

Солнце балуется...
Глаз прищурит –
Взгляд его с неба сверкает, колюч,
Будто за облаком
Снайпер дежурит,
В сердце нацелив горячий луч. (119)

¹² Мустафин Р. Поэзия правды и страсти // Джалиль М. Избранные произведения. С. 13.

¹³ Воздвиженский Вяч. Поэзия Мусы Джалиля: Литературный портрет. – Казань, 1981. С. 97.

Сему *солнца* несут *кумач*, украшающий улицы, *горящие* лозунги, *пламенные* приветствия, раздающиеся из микрофонов во Всемирный день молодежи, «огневые мысли» нового человека («Восемнадцать», 1932), «*жар* сердечный» («Молодость», 1933), *вспыхивающий под солнцем* плуг девушки-колхозницы, которая сама сравнивается с солнцем («Девушке из колхоза», 1933), «*золотая* пшеница» и «*золотая* судьба» комсомольцев («Песни комсомольской бригады», 1933), «*золотые* вензеля» лыжников на снегу («Лыжные следы», 1935), *пламя* любви и «*жар* душевного огня» («Латифе», 1936). В 1935–1937 гг. Джалиль пишет «Посвящение» солнцу, где провозглашает:

И вот сейчас ты – наше навсегда,
Мы, люди, на тебя имеем право.
Мы – вольные сограждане твои,
Мы – солнечная мощная держава!

По порученью жителей земли
Я ныне посвящаю песню эту,
О вечно ясноликое, тебе
И твоему немеркнущему свету. (169)

Думается, не только тенденциозность времени определила доминантное положение *солнца* и *света* в поэтической мифологии Джалиля. Такой была его личная творческая интенция, интуитивный выбор его лирического «я».

Во второй половине 30-х гг. он создает стихи, сами названия которых резко контрастируют с политическим словарем эпохи: «Волны», «Осень», «Наша яблоня», «Родник», «Ветер», «Дождь», «Ива», «Лес» и т.д. В сравнении с первой половиной десятилетия резко падает число идеологизированных, лозунговых стихов и необыкновенно возрастает доля интимной лирики, посвященной любимым женщинам, а также связанной с проблемами возраста, который все чаще начинает ощущать герой Джалиля («Молодость», 1933; «Года, года...», 1934), и понимания его другими людьми, потенциальными читателями («Одинокий костер», между 1936 и 1939). Тревожное вопрошание проникает в стихи поэта: «Огонь, светящийся во мгле, / Заметят ли, найдут ли? / На звук, летящий по земле, / Ответят ли, придут ли?» («Одинокий костер»; 190); как ответ на запретные чувства и мысли появляются элементы диалогизации поэтической речи и структуры стиха: «Как сладостно и с каждой встречей ново / Тайком любить, любимым быть тайком! / Но бушеванье сердца молодого / Надолго ли?.. Что знаешь ты о нем!» («Мы сквозь ресницы все еще смеемся...», 192).

Среди стихов, не опубликованных при жизни Джалиля и датируемых приблизительно – «между 1936 и 1939 гг.», обнаруживаются своеобразные лирические циклы: это не только «любовный» цикл (из русской классики напоминающий «панавский цикл» Некрасова или «денисьевский»

Тютчева), но и нечто вроде «покаянного цикла», исполненного подчас элегических, а подчас весьма тревожных, мрачных и в ту пору явно «несвоевременных» раздумий («Бывают ночи – сны уходят прочь...», «Вы, листья, шумите, ликуя...», «К глазам и слеза не подкатит...»).

Стихи Джалиля не зря питались солнечной силой и энергией – они столь же ясны и прозрачны, как солнечный свет, поэт всегда стремился вывести наружу, осветить сознанием любое свое переживание, любой затаенный вздох или стон. Обращаясь к жене Амине, он пишет: «Что от тебя я скрыл? Какую тайну? / Быть может, что-то отнял у тебя? / Иль, может, что-то утаил случайно? / Нет, без остатка отдал всё, любя» (196). И потому, наверное, особенно горьки были для него часы и минуты, когда невозможно сказать о причине печали, когда само чувство с трудом поддавалось рационализации и в смятении ложилось в строку. Особенно показателен здесь следующий текст:

К глазам и слеза не подкатит,
И сила в руках уж не та!
Ах, сердце, к чему маета,
Горенье? Да хватит уж, хватит!

Заплакать – так нечем, нельзя.
Тоска лишь глаза разведает.
Из жизни уходят друзья,
Меня насовсем покидают.

И память о прошлом пускай
Постылые дни мои тратит!
Ах, сердце, быстрее догорай,
Оставь меня, хватит уж, хватит! (193)

Пожалуй, это одно из самых драматических стихотворений Джалиля, и вряд ли нужно комментировать его смысл, помня о времени написания произведения – между 1936 и 1939 гг.; трагическое звучание этих дат нам внятно.

Парадоксальным образом война способствовала возвращению душевного равновесия «солнценосного» поэта, она закаляла дух и заставляла забыть о беспокойных мыслях, о тревожащих сомнениях. В «Моабитских тетрадах» поэт вновь воссоединяется со своей *душой*. Плен обостряет самосознание, и не только гражданское, но и личное, теперь обрести силы и энергию жизни можно лишь внутри себя, вне привычных идеологем и социальных лозунгов. «Я прежде и не думал, не гадал, / Что сердце может рваться на куски, / Такого гнева я в себе не знал, / Не знал такой любви, такой тоски» («Неотвязные мысли», 259). Будучи интериоризованы, пропущены буквально через сердце художника, даже советские формулы, освященные верой в них поэта – мученика и борца, звучат сегодня неожиданно остро и призывают нас задуматься об «общей идее», потерянной и пока не найденной вновь нашей современностью.

Душа поэта предстает в мучительном состоянии несвободы: «Кровавой ненавистью рдеет /

Душа полоненная моя!» («Прости, Родина!», 248); «Есть руки, ноги – все как будто цело, / Есть у меня и тело, и душа. / И только нет свободы! Вот в чем дело! / Мне тяжело жить, неволю дыша» («Воля», 248). А отсюда рождается предельно простое решение извечных философских проблем – в условиях плена они нерелевантны, снимаются сами собой: «Когда в темнице речь твоя немеет, / Нет жизни в теле – отняли ее, / Какое там значение имеет / Небытие твое или бытие» (248). Следом приходит разрешение самой антиномии свободы и плена – оно традиционно и имеет, в сущности, религиозный смысл: «Лишь плоть моя в плену, а гордая душа / Полна безудержных стремлений» («Лес», 249); «О, небо с душою крылатой! / Я столько бы отдал за взмах!.. / Но тело на дне каземата / И пленные руки – в цепях» («Последняя песня», 277). Душа живет верой и надеждой, памятью и любовью – эти чувства выражены в стихах «Моабитских тетрадей» с предельной чистотой и ясностью: «Жизнь, однако, есть жизнь – / Оттого-то сильней / Память радостных дней / Сохраняется в ней» («Былые невзгоды», 258); «Просто живет наравне с чудесами / Неодолима сила любви» («Лекарство», 265). Близко к известнейшему стихотворению К. Симонова «Жди меня» джалилевское «Любимой»:

Наступит день – устанешь ждать
Среди ночей пустых.
Себя ты станешь убеждать:
Его уж нет в живых.

И вот – приблизится беда,
Что всех других страшней:
Уйду неслышно навсегда
Из памяти твоей.

Не вспомнишь на закате дня,
Ни рано поутру...
И вот тогда-то, друг мой, я
Действительно – умру. (279–280)¹⁴

Однако и здесь поэт преодолевает сомнения и тоску – он тянется к любви и свету как цветок, которому вновь уподобляется его герой в ряде стихов, написанных в плену¹⁵. А поэтому – «Из этой тьмы вернет живым / Меня – любовь твоя!» (280).

¹⁴ Возможно, перевод этого стихотворения В. Казанцевым действительно был навеян симоновским текстом, сыгравшим роль своеобразного «претекста»: ведь ко времени открытия «Моабитских тетрадей» «Жди меня» было хорошо известно отечественным читателям. Во всяком случае, другой перевод, сделанный С. Северцевым, лишен такой наглядной, проявляющейся и в ритмике стиха, и в строфе, связи с произведением К. Симонова, – но он и не так экспрессивен, не столь действен!

¹⁵ Р. Бикмухаметов пишет: «В восточной поэзии цветок как бы освобожден от конкретного значения, он является символом красоты, олицетворением прекрасного. В этой традиционной форме он часто выступает и у Джаляля». – Бикмухаметов Р. Муса Джаляль. Личность. Творчество. Жизнь. – М., 1989. С. 266. Однако подчеркнем, что цветок – чрезвычайно хрупкий и недолго живущий организм природы. Из этой конкретно-предметной наполненности образа-вещи поэт и извлекает символические смыслы, передающие состояние его души в плену. Кроме того, в мировой поэзии цветок, наряду с птицей, – один из постоянных символов души.

Свет свободы и мрак плена – антитеза, равнозначная контрасту жизни и смерти («Я знаю – в объятиях света / Так сладостен миг бытия!», 277), памяти и забвения. Последнее избывается творчеством: «Не возродится жизнь моя, / Пусть песня моя – цветком взойдет» («Могила цветка», 282), хотя тут же – и вновь в ином виде цветка – лирический герой поэта предвидит торжество времени над памятью и над своей душой. Это самое, быть может, пронзительное стихотворение Джаляля «Ты забудешь», прекрасно переведенное замечательным русским поэтом Марией Петровых. Его парадоксальность состоит в том, что память о любимом и сама любовь побеждаются здесь не энтропией и хаосом, которые обычно контрастируют с созидательным светом и человеческими чувствами, но – теплом и уютом жизни, новой любовью и красотой. Ценой обновления жизни становится забвение, ибо без умения забывать невозможно помнить, нельзя жить, нельзя любить.

Жизнь моя перед тобою назовь
Упадет надломленным цветком.
Ты пройдешь, застигнута ненастьем,
Торопясь в уютный, теплый дом.

Ты забудешь, как под небом жарким
Тот цветок, что смяли на ходу, –
Так легко, так радостно, так ярко,
Так душисто цвел в твоём саду.

Ты забудешь, как на зорьке ранней
Он в окно твоё глядел тайком,
Посылал тебе благоуханье
И кивал тебе под ветерком.

Ты забудешь, как в чудесный праздник,
В светлый день рожденья твоего,
На столе букет цветов прекрасных
Радужно возглавил торжество.

В день осенний с кем-то на свиданье
Ты пойдешь, тревожна и легка,
Не узнав, как велико страданье
Хрустнувшего под ногой цветка.

В теплом доме спрячешься от стужи
И окно закроешь на крючок.
А цветок лежит в холодной луже,
Навсегда забыт и одинок...

Что-то сердце сгинет в день осенний,
Отплыв, исчезнет без следа.
А любовь,
признанья, уверенья... –
Все как есть забудешь навсегда. (291)

Говорить, в духе прежних традиций, о том, что это минутная слабость души поэта, что следом идут стихи, побеждающие страх смерти и тлен времен, бессмысленно, ибо вне этого и подобных ему стихотворений Муса Джаляль не был бы Поэтом, а был бы лишь возвращенным на советских полях цветиком-однодневкой. Классиками становятся – Джаляль стал им по праву своего истинно поэтического, глубоко индивидуального голоса, равно национального и всечеловеческого творческого почерка.

ОБЗОРЫ И РЕЦЕНЗИИ

ОТ ПЕРА К КОМПЬЮТЕРУ

Т.А. Гридина, Р.Ю. Шебалов. КОРРЕКТУРА И КОМПЬЮТЕРНАЯ ВЕРСТКА: УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКОЕ ПОСОБИЕ. – ЕКАТЕРИНБУРГ, 2006.

В современных условиях коммуникации и «всеобщей компьютеризации» особую значимость приобретает подготовка специалистов, способных к оптимальному использованию традиционных и новых методов обработки текста. Книги, написанные «не пером», а набранные на компьютере, с применением «скоростных» технологий, нередко содержат большое количество ошибок и далеки от оформительского совершенства. Дефицит качества издательской продукции, заполонившей читательский рынок, приводит к резкому снижению общей речевой культуры. Выход из этой парадоксальной ситуации один – усвоение учащимися, студентами-филологами и другими заинтересованными людьми основ компьютерного редактирования в свете повышения требовательности к уровню не только содержания, но элементарной грамотности того, что мы читаем с целью получения информации.

Учебно-методическое пособие Т.А. Гридиной и Р.Ю. Шебалова «Корректурa и компьютерная верстка» предназначено для начального этапа освоения издательского процесса. Данный вид работы можно успешно применять в практике не только вузовского, но и школьного преподавания русского языка с целью повышения общей речевой культуры учащихся, их орфографической и пунктуационной грамотности, и формирования у них практических навыков редактирования текста. Кафедра общего языкознания и русского языка УрГПУ имеет удачный опыт сотрудничества с различными школами Екатеринбурга в проведении занятий по курсу «Редактирование и компьютерная верстка текста» как для учителей, так и для учеников.

Пособие состоит из теоретической и практической частей. В первой части «Корректурa текста» рассматривается понятие корректуры, объясняется специфика работы корректора, техника корректорского чтения, приводится типология опечаток, «популярных» в сегодняшней книжной и газетно-журнальной продукции. Важное место в данной части занимает перечень корректурных знаков, используемых в повседневной деятельности специалистов по издательскому делу. Завершает первую часть практикум по отработке корректорского чтения текста, в котором предлагаются различные типы заданий: правка «дефектного» текста, определения типов ошибок, составление библиографии и др. Все упражнения являются собственно авторскими разработками, результатом длительного опыта преподавания в средних общеобразовательных школах Екатеринбурга, УрГПУ и других вузах города.

Вторая часть пособия «Компьютерная верстка текста» содержит краткое описание основных особенностей современных настольно-издательских систем, а также приемы подготовки электронных макетов изданий средствами текстового процессора «Microsoft

Word». В пособии даны достаточно подробные практические рекомендации по верстке двух- и многоколоночного текста и верстке многостраничного документа с использованием средств автоматизированного форматирования. Кроме того, пособие содержит ряд приложений, в которых приведены образцы библиографического описания документов, тесты для проверки уровня орфографической и пунктуационной грамотности учащихся, краткий словарь издательских терминов и список «горячих» клавиш «Microsoft Word».

Данное пособие имеет практическую направленность: в нем содержатся образцы современного оформления библиографического списка, тестовые задания для определения уровня и тренинга орфографической и пунктуационной грамотности учащихся, основные рекомендации по составлению макета, приемы ускорения компьютерной верстки и другие сведения, необходимые при написании учащимися научно-исследовательских проектов, при издании школьных газет и журналов, в процессе создания различных текстов на уроках русского языка или на факультативных занятиях. Учителю нужно использовать интерес современного школьника к новым компьютерным технологиями: основные приемы редактирования и макетирования текста на компьютере, представленные в пособии, могут учителю в этой работе.

Учебно-методическое пособие Т.А. Гридиной и Р.Ю. Шебалова может быть использовано при разработке факультативов по издательскому делу в средней школе, в том числе и в профильных классах гуманитарной направленности, на занятиях по информатике при изучении особенностей текстовых редакторов, в самостоятельной работе по корректуре, редактированию и макетированию текстов различных типов.

Формирование корректорских навыков можно и нужно начинать в школьном возрасте, прививая учащимся и развивая эстетический вкус и интерес к работе с текстом. Необходимость подготовки данного пособия обусловлена стремлением дать достаточно простое и вместе с тем подробное описание алгоритмов действий по подготовке макета издания и его первичной редакторской правке, которое может пригодиться учителю.

Данное пособие имеет целью ознакомить школьников и студентов гуманитарного профиля, учителей русского языка и литературы с основными навыками корректорской работы и компьютерной верстки. По нашему мнению, предложенные теоретические сведения и практические навыки, отработка которых предполагается при помощи специально разработанных упражнений, окажется полезной не только будущим специалистам в области издательского дела, но и всем тем, кто заинтересован в повышении качества потребляемой издательской продукции и собственной речевой культуры.

Т.В. Гоголина,

доцент кафедры общего языкознания и русского языка УрГПУ

В октябре 2006 года в Уральском государственном университете прошли восьмые «Дергачевские чтения». На конференции присутствовали как гости из городов России, так и филологи ближнего и дальнего зарубежья. В центре внимания исследователей оказались проблемы современной жанрологии. Параллельно «Дергачевским чтениям» в УрГУ была проведена конференция «Литература Урала: проблемы региональной идентичности и развитие художественной традиции».

ВСЕРОССИЙСКАЯ НАУЧНАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ «ЛИТЕРАТУРА УРАЛА: ПРОБЛЕМЫ РЕГИОНАЛЬНОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ И РАЗВИТИЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ТРАДИЦИИ»

5-7 октября 2006 г. на базе Института истории и археологии УрО РАН, Уральского государственного университета и Объединенного музея писателей Урала проходила вторая конференция, посвященная развитию литературы в Уральском регионе и ее связям с культурным и социальным контекстом. Ныне она получила поддержку Российского гуманитарного научного фонда «Урал», поэтому организаторы смогли пригласить ряд ученых из столицы и соседних регионов. Конференция собрала исследовательские силы Екатеринбург и Свердловской области (Нижний Тагил), Перми, Коми (Сыктывкар), Удмуртии (Ижевск), Башкирии (Уфа), Тюмени, Челябинска, Оренбурга, а также других крупных научных центров, участвующих в разработке академической истории словесности Урала (Москва, Новосибирск, Красноярск). Проведение конференции было подчинено решению фундаментальной проблемы, актуальной для всего Уральского региона и в силу этого имеющей научно-практическое значение, – разработке путей создания позитивного имиджа Урала как внутренне контрастной, обладающей чертами пограничности социокультурной территории. Отсюда стремление организаторов к координации различных направлений в изучении литературы Урала и консолидации действий соответствующих институтов и отдельных ученых. Конференция показала, что на смену краеведению, достаточно дилетантски подходившему к литературе и ее развитию в крае, хотя и сделавшему чрезвычайно много для ликвидации «белых пятен» в истории культуры региона и ее пропаганды, движется собственно наука – литературоведение, культурология, социология литературы. Только в содружестве этих дисциплин возможна разработка адекватного представления об истории культурного и художественного развития региона и формировании позитивного образа Урала в сознании россиян и самих уральцев.

Целями проведения конференции стали, во-первых, анализ и обсуждение состояния текущего литературного процесса на Урале в контексте современной социокультурной ситуации; во-вторых, подведение промежуточных итогов исследования истории литературы Урала и определение планов на ближайшее будущее; в-третьих, корректировка линии сближения и контактирования ученых из разных частей региона, в том числе из национальных краев и областей; наконец, обозначение проблемных полей развития региональной культуры и литературы сегодня и определение пути решения проблем.

На пленарном заседании прозвучали доклады, где были поставлены важнейшие теоретические про-

блемы, вынесенные на обсуждение участников конференции, а именно: соотношение региональной и национальной идентичностей и их позиционирование в культуре и литературе края, символический статус территории Урала в истории его освоения в древности, роль литературных (в том числе жанровых) форм, интериоризирующих семантику «уральского текста», в развитии уральской и общерусской словесности, актуальные вопросы современного изучения Урала. В докладе профессора Красноярского государственного университета *К.В. Анисимова* через призму мифопоэтики текстов путешественников и ученых были проанализированы важнейшие идеологемы и мифологемы, определившие идентификацию Урала в сознании русских на протяжении XVII–XVIII вв. и имевшие важное геостратегическое значение для формирования имперского менталитета. Логика этого выступления была продолжена в докладе доктора философских наук, профессора Уральского государственного университета *С.Л. Кропотова*, который поставил проблему соотношения символического, воображаемого и реального в формировании культурной географии края и конкретно города (на примере социокультурной идентичности Екатеринбурга и Серова). В докладе чл.-корр. РАН, директора Института филологии СО РАН *Е.К. Ромодановской*, на примере текстов сибирских летописей и житий («Житие Василия Мангазейского» и «Житие Симеона Верхотурского») было показано, как происходит смена жанровых ориентиров, как литература движется к осознанию своего места в общественном сознании, к пониманию своего единства, в том числе и регионального. В докладе заведующей кафедрой удмуртской филологии Удмуртского государственного университета *Т.И. Зайцевой* прозвучали тревожные опасения за сохранность культуры коренных народов Урала, в частности – удмуртской литературы и языка. Доцент ВГИК (Москва) *О.Н. Купцова* рассмотрела феномен «новой уральской драмы», направленный на формирование национальной идентичности современной молодежной культуры. О молодой уральской поэзии шла речь в докладе *Д.М. Давыдова* (Москва).

На секционных заседаниях центральными стали несколько концептуальных проблем. Во-первых, это изучение геоэтики и письменной культуры края в их историческом становлении: в наследии С.У. Ремезова (проф. Новосибирского гос. ун-та *Е.И. Дергачева-Скоп* и *В.Н. Алексеев*), в публикациях тобольских журналов – «Иртыша, превращающегося в Иппокрену» (проф. УрГУ *О.В. Зырянов*) и «Библиотеки ученой...» П.Сумарокова (декан филол. ф-та Сургутского гос. пед. ун-та *Д.В. Ларкович*). Во-вторых, это

анализ попыток современной литературы объединить регион и выразить его самосознание (доц. Пермского гос. ун-та *Е.Г. Власова*, доц. Тюменского гос. ун-та *Л.С. Кислова*, проф. УрГУ *М.А. Литовская*, доц. Челябинского гос. ун-та *Д.В. Харитонов* и др.). В-третьих, это реконструкция забытых страниц истории литературы разных регионов Урала (проф. Оренб. гос. пед. ун-та *В.Ю. Прокофьева* и мн. др.). Но, пожалуй, наиболее острой стала проблема национальных литератур, актуализировавшаяся сегодня в свете процессов обретения коренными народами Урала, как и всей России, своей национальной самобытности. Этому были посвящены выступления декана филологического ф-та Удмуртского гос. ун-та *Е.А. Подшиваловой* и ряда ее коллег из того же университета, зав. Отделом ИИИиЛ Уфимского НЦ РАН *М.Х. Надергулова*, научного сотрудника ИЯЛиИ Коми НЦ УрО РАН *Т.Л. Кузнецовой* и др.

Яркой и запомнившейся многим стала работа секции по литературе Урала XX века, где не только прозвучали интереснейшие доклады проф. Пермского гос. ун-та *В.В. Абашева*, проф. РГГУ *Ю.Б. Орлицкого*, профессоров УрГУ *И.Е. Васильева* и *Т.А. Снигиревой* и их учеников, но и были поставлены актуальные вопросы о видах и формах сохранения духовного наследия Урала, о современной издатель-

ской практике и специфике подхода к изучению текстов региональной словесности.

Секция «Жанры фольклора и литературы XI–XVIII вв.» (общая для «Литературы Урала» и для «Дергачевских чтений – 2006») рассматривала взаимодействие литературы и фольклора на материале региональной и общерусской литературы. Из прозвучавших здесь докладов выделились темы, связанные с дискурсией литературы и фольклора народов Урала (доклады коллег из Башкирии и Удмуртии), а также выходящие на репродукцию фольклорных и древних текстов местной литературы. Весьма продуктивным и случившимся уже не первый раз оказалось сотрудничество филологов и историков, ученых и практиков – работников музеев, писателей, критиков, наконец, маститых преподавателей и студентов.

Основным результатом проведенной конференции стало определение методики изучения художественных, литературных форм как способов выстраивания символических границ региона и его адаптации к современной социально-экономической политике государства, а также консолидация исследовательских сил и направлений, уточнение дальнейших стратегий совместной работы исследователей разных регионов по написанию академической «Истории литературы Урала» и апробация уже проведенных исследований.

*Обзор подготовила Е.К. Созина,
доктор филологических наук,
профессор кафедры русской литературы УрГУ*

СОВЕТУЕМ ПРОЧИТАТЬ

К 100-летию со дня рождения



ДМИТРИЙ СЕРГЕЕВИЧ ЛИХАЧЕВ (15.11.1906 – 30.09.1999) – действительный член (академик) Российской Академии наук. Родился в Санкт-Петербурге. Окончил факультет общественных наук Ленинградского государственного университета (1928). В 1928 – 1932 годах был незаконно репрессирован и находился в Соловецком и Беломоро-Балтийском лагерях. С 1938 года – младший, а с 1941 года – старший научный сотрудник Института русской литературы (Пушкинский Дом) АН СССР. В 1941 году защитил кандидатскую диссертацию на тему «Новгородские летописные своды XII века», в 1947 году защитил диссертацию на соискание ученой степени доктора филологических наук – «Очерки по истории литературных форм летописания XI-XVI веков». С 1953 года – член-корреспондент АН СССР, с 1970 года – действительный член АН СССР. Автор фундаментальных трудов, посвященных истории русской литературы (главным образом древнерусской) и русской культуры. Автор сотен работ по широкому кругу проблем теории и истории древнерусской литературы, многие из которых переведены на английский, болгарский, итальянский, польский, сербо-хорватский, чешский, французский, испанский, японский, китайский, немецкий языки.

НОВАЯ ЛИТЕРАТУРА О Д.С. ЛИХАЧЕВЕ

Балашов Н.И. Подвиг академика Лихачева [Текст] / Н. И. Балашов // Известия Академии наук. Серия литературы и языка. – М., 2000. – Т. 59. – № 1. – С. 3-10.

Биллингтон Д. О Дмитрие Сергеевиче Лихачеве [Текст] / Д. Биллингтон // Археологический ежегодник за 1999 год. – М.: Наука, 2000. – С. 409-410.

Брейтвейн Р. Записки о Дмитрие Сергеевиче Лихачеве [Текст] / Р. Брейтвейн // Альманах Международного благотворительного фонда имени Д. С. Лихачева. – СПб., 2005. – Вып. 1: Культура и общество. – С. 50-55.

Водолазкин Е.Г. Эпоха Лихачева [Текст] / Е. Г. Водолазкин // Звезда. – 2000. – № 11. – С. 183-189.

Галицких Е. Д. С. Лихачев: раздумья о воспитании [Текст]: (мастерская ценност. ориентаций для студентов и преподавателей вузов) / Е. Галицких // Высш. образование в России. – 2006. – № 10. – С. 108-112.

Гранин Д.А. Тайный знак Петербурга [Текст] – СПб.: Logos, 2000. – 608 с.

Дмитренко Сергей. Дмитрий Сергеевич Лихачев [Текст] / Сергей Дмитренко // Литература: прил. к газ. «Первое сент.». – 2006. – № 24. – С. 26-30.

Запесоцкий А.С. Педагогическое наследие академика Д. С. Лихачева [Текст] / А. С. Запесоцкий // Педагогика. – 2006. – № 9. – С. 44-54.

Коровина В.Я. Д. С. Лихачев. «Земля родная» [Текст] / В. Я. Коровина // Коровина В. Я. Литература. 7 кл. / В. Я. Коровина. – М., 2001. – С. 141-143.

Кураев М. Белый полотняный портфельчик [Текст]: к годовщине смерти Д. С. Лихачева / М. Кураев // Звезда. – 2001. – № 9. – С. 213-220.

Марков А. Персонифицированный идеал как ресурс образовательной деятельности [Текст]: [Об акад. Д. С. Лихачеве] / А. Марков // Высш. образование в России. – 2004. – № 2. – С. 94-101.

Мир гуманитарной культуры академика Д. С. Лихачева [Текст]: Вторые Междунар. Лихачевские науч. чтения. 23-24 мая 2002 г. / Сост. и отв. ред. Бирженюк. – СПб.: Изд-во СПбГУП, 2003.

Николаев П.А. Соединивший эпохи русской культуры [Текст]: (к 100-летию со дня рождения Д. С. Лихачева) / П. А. Николаев // Филол. науки. – 2006. – № 6. – С. 3-8.

Рождественская М.В. Поэтика древнерусской литературы в трудах Д. С. Лихачева [Текст] / М. В. Рождественская // Труды Отдела древнерусской литературы. – СПб., 2003. – Т. 54. – С. 8-15.

Ромадановская Е.К. О Дмитрие Сергеевиче Лихачеве [Текст]: воспоминания разных лет / Е. К. Ромадановская // Археологический ежегодник за 1999 год. – М., 2000. – С. 405-406.

Рубашкин А. Многая лета... Последнее лето [Текст]: о Д. С. Лихачеве. Воспоминания. Записи. Документы / А. Рубашкин // Нева. – 2000. – № 10. – С. 182-194.

Сазонова Л.И. Памяти Дмитрия Сергеевича Лихачева (1906-1999) [Текст] / Л. И. Сазонова, М. А. Робинсон // Славяноведение. – 2000. – № 2. – С. 117-122.

Санкин Л. Дмитрий Лихачев – имя университетское [Текст] / Л. Санкин // Высш. образование в России. – 2006. – № 10. – С. 100-107.

Турьянская Б.И. «Тихая моя Родина» [Текст] / Б. И. Турьянская // Турьянская Б. И. Литература в 7 классе: Урок за уроком / Б. И. Турьянская, Е. В. Комиссарова, Л. А. Холодкова. – М., 2002. – С. 232-242.

Шмидт С.О. Первый раз без Дмитрия Сергеевича... [Текст] / С. О. Шмидт // Археологический ежегодник за 1999 год. – М., 2000. С. 388-393.

Обзор составили А.В. Третьяков, аспирант кафедры современной русской литературы УрГПУ и Ю.В. Коровякова, сотрудник библиотеки УрГПУ